

DANIEL ZAH

MUZICĂ ȘI SPIRITUALITATE ÎN
STABAT MATER

de Gioachino Rossini

O VIZIUNE „TENORALĂ”

 Eurostampa

MUZICĂ ȘI SPIRITUALITATE ÎN
STABAT MATER DE GIOACHINO ROSSINI –
O VIZIUNE „TENORALĂ”



Coordonator

Prof. univ. dr. habil. Veronica Laura DEMENESCU

Referenți științifici

Prof. univ. dr. habil. Veronica Laura DEMENESCU

Lect. univ. dr. Ion Alexandru ARDEREANU

DANIEL ZAH

Muzică și spiritualitate în
STABAT MATER
de Gioachino Rossini –
O VIZIUNE „TENORALĂ”

Editura  *urostampa*

Timișoara, 2020

Lector univ. dr. Daniel ZAH
Cadru didactic asociat
Universitatea Aurel Vlaicu din Arad

ISBN eBook 978-606-32-0913-0
ISMN eBook 979-0-9009920-1-7

© 2020, Daniel ZAH
Coperta: Mihaela GRUBER

Editura Eurostampa
Timișoara, Bd. Revoluției din 1989 nr. 26
Tel./fax: 0256-204816
edituraeurostampa@gmail.com
www.eurostampa.ro
Tipărit la Eurostampa

CUPRINS

Cuvânt înainte	7
CAPITOLUL I	
ROMANTISMUL – cadru prielnic pentru crearea marilor lucrări vocal-simfonice	9
1. Cadrul istoric și socio-cultural	11
2. Premisele romantismului	12
3. Romantismul musical	13
3.1. Trăsături caracteristice	14
3.2. Teme predilecte	15
3.3. Particularități ale stilului muzical romantic	16
CAPITOLUL II	
GIOACHINO ROSSINI – compozitor romantic: viața și creația	21
1. Muzica sacră la Rossini	24
CAPITOLUL III	
STABAT MATER	27
1. Textul poetic „ <i>Stabat Mater dolorosa</i> ”	31
2. Considerente muzicale și de interpretare în „ <i>Stabat Mater</i> ” – partida tenorului solist	35
3. Considerente de tehnică vocală	54
3.1. Exigența de ambitus	54
3.1.a. Pasajul	55
3.1.b. Acutul	57
3.2. Exigența de volum	63
3.2.a. Respirația în cânt	64
3.2.b. Appoggio	67
Concluzii	71
Bibliografie	73
Anexe	77

Cuvânt înainte

Cartea de față s-a realizat pornind de la un plan inițial în care ne propuneam o cercetare în primul rând orientată pe necesități de cunoaștere, iar pe de altă parte, pe o experiență acumulată în procesul unor realizări artistice pe care anii ni le oferise, eu fiind tenor solist, colaborator al mai multor Filarmonici din țară.

Privind retrospectiv, cartea ne apare ca o realizare care doar ne-a deschis atâtea perspective de studiu. Însă această carte oferă și o cunoaștere adâncită muzicală și muzicologică a capodoperei Rossiniene „Stabat Mater”, în care rolul tenorului este definitoriu pentru realizarea scenică a ei.

Aici am oferit învățămintele întregii noastre experiențe tehnice și interpretative.

I.

ROMANTISMUL

- CURENT PRIELNIC PENTRU CREAREA
MARILOR LUCRĂRI VOCAL-SIMFONICE

1. CADRUL ISTORIC ȘI SOCIO-CULTURAL

Paradigma romantică a fost creată în cultura europeană la cumpăna secolelor XVIII-XIX, având ca bază ideologică deschiderile filozofice și sociale ale Revoluției franceze din 1789. Ruptura de tradiție a fost atât de profundă, încât romantismul răstoarnă pur și simplu ordinea pe care o statornicise clasicismul în cultură. Față de preferințele și rigorile clasice produce o rotație de 180 de grade: În locul discreditării nocturnului apare obsesia pentru nocturn, în locul raționalismului rece se așază pasiunea înflăcărată, în locul evidențierii puterii masculine este preferat misterul feminin, în locul cunoașterii absolute se caută iubirea absolută, în locul armonizării cu societatea se arată dramele inadaptării sociale ale omului de geniu, în locul sintezei valorilor se accentuează antiteza valorilor, în locul soarelui se adoră luna. În general, se revine la istorie, la folclor, la natură și la iubire.

Deși premisele apariției curentului cultural-artistic ce poartă denumirea de romantism se manifestă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, romantismul se dezvoltă tot mai accentuat pe parcursul secolului al XIX-lea, ca o reacție fermă și unitară împotriva clasicismului, prea rigid în tendințele sale de ordine și simetrie.

Aderența la acest curent este uluitoare. Pictori, scriitori și muzicieni celebri fac ca în relativ scurt timp romantismul să cuprindă întreaga Europă, modificând nu doar formele și genurile de expresie artistică, ci și mentalitatea publicului dornic de inovație în materie de artă și cultură și aderent la soluțiile romantice date problemelor de închistare care riscau să înfunde aceste domenii de creație într-o beznă a platitudinii și predictibilității. Apărut inițial în Anglia, într-o clasă de burghezi în ascensiune care luptă împotriva nobilimii, romantismul cuprinde apoi Germania, Franța și nu în ultimul rând Rusia, valul ideologic ajungând să traverseze continentul de la vest spre est. De pildă, în

literatură se vorbește de mari scriitori romantici în Anglia (Byron, Keats, Shelly), în Germania (Novalis, Heine), în Franța (Hugo, Stendhal, Lamartine, Alexandre Dumas-tatăl) sau în Rusia (Pușkin, Lermontov). Putem spune că prin Mihai Eminescu – ultimul mare poet romantic al Europei, poezia română s-a născut direct romantică. În orice caz, grație operei eminesciene, literatura română a reușit pentru prima oară să se sincronizeze cu mișcarea de idei europeană. Aceeași traiectorie au urmat-o și pictorii romantici europeni, începând cu Turner în Anglia, Caspar Friedrich David în Germania, E. Delacroix în Franța și Velasquez în Spania și Ivan Avazovski în Rusia. Geografia muzicală a romantismului are ca focare Germania (Schumann, Wagner, Brahms), Franța (Chopin, Berlioz) și, inevitabil, Rusia (Ceaikovski).

O mișcare de asemenea amploare nu putea fi omogenă decât la nivel principial și conceptual. Dar tendințele de evoluție ale romantismului, care au ca extreme constituente vizionarismul revoluționar sau dezamăgirea față de trădarea idealurilor revoluționare de către burghezia însăși, pornesc din avântul revoluționar și pasional al unei generații de idealști incurabili. Expresia romantică se impune prin varietate și originalitate.

Într-o definiție metaforică, romantismul aduce o schimbare profundă, echivalentă cu o gură de oxigen pentru omul modern avid de libertate.

2. PREMISELE ROMANTISMULUI

În istoria culturală a umanității au apărut în anumite contexte anumiți factori generatori de schimbare și de formare a unei noi construcții spirituale. Cei ce au privit diacronic romantismul, au identificat asemenea focare responsabile de generarea romantismului. Dintre acestea, reținem:

- Mișcarea literară STURM UND DRANG (*Furtună și avânt*), care a pornit în Germania și s-a extins și în Anglia, având un rol unificator pentru noua gândire în lumea germanică și constituind cu timpul un model inspirator pentru întreaga Europă culturală. Militanții STURM UND DRANG îmbrățișează mesajul operei lui Goethe *Suferințele tânărului Werther*. Se naște sub influența unui text ce exacerbează sensibilitatea și trăirile autentice, o nouă ESTETICĂ, în care primează emoția asupra rațiunii, subiectivitatea asupra

obiectivității. Noii scriitori romantici își propun să scoată la iveală zbuciumul sufletului omenesc și drama omenirii aflate în impas de diverse naturi, mai cu seamă moral, economic și social. În aceste condiții, tiparele clasicismului devin prea limitate pentru fantezia debordantă a spiritului romantic, care invadează domeniul artistic în toate reprezentările lui: așa cum am punctat deja, în principal în literatură, pictură, muzică, în noile centre culturale ale Europei.

- Influența lui Jean-Jacques Rousseau, lider al Revoluției franceze, care a sfârșit tragic în 1789, a marcat decisiv nașterea mișcării romantice. Rousseau credea că omul se naște bun și egal, că natura umană este o premisă a echității sociale. În viziunea sa, copilul se naște bun și este determinat să devină corupt într-o societate cu legi imperfecte. Nu poate rezista acestei tendințe decât un om care își ascultă inima și sentimentele pure, neatins de civilizația care distruge. Revolta sa împotriva ordinii sociale este un factor propulsor pentru rebeliunea romantică, manifestată în variate forme culturale.

3. ROMANTISMUL MUZICAL

Dacă reperele temporale pentru romantismul muzical diferă la unii autori, legătura dintre literatură și muzică este subliniată în definirea spiritului romantic care motivează apropierea dintre cele două domenii în romantism.

Pentru a înțelege cu adevărat semnificațiile muzicii romantice, multitudinea aspectelor ei, este obligatoriu cunoașterea, măcar în linii generale, a fenomenului literar – muzical romantic. În nici o epocă artistică anterioară, literatura și muzica nu s-au apropiat mai mult într-o fuziune artistică de asemenea amploare. Constatăm că muzica preia teme mari ale romantismului literar, alăturându-se cuvântului sau inspirându-se din poezia naturii și viața sufletească în multitudinea aspectelor ei.

„1800 – 1899 suntem în Epoca Romantismului, când, pentru prima oară în istoria culturală modernă, o mișcare artistică cuprinde toate artele. Iar legătura dintre muzică și literatură în special devine de nedespărțit. E o epocă a gigantilor, atât printre compozitori, cât și printre interpreți. Muzica

de dinainte fusese scrisă pentru curțile Europei, dar acum ea va fi democratizată. Nu e o întâmplare în faptul că muzicienii au un rol decisiv în revoluțiile care la mijlocul secolului zguduie continentul. Pe măsură ce secolul avansează, muzica devine de asemenea punctul de forță al nașterii identităților naționale, în special în nordul și estul Europei, și un nou parfum îmbogățește vastul repertoriu al muzicii.”¹

3.1. TRĂSĂTURI CARACTERISTICE

Anumite trăsături caracteristice compun un imaginar tablou integrator al romantismului. Dintre acestea primează:

- **fuziunea dintre cuvânt și sunetul muzical**, care sprijină redarea unor stări emoționale complexe. Artistul romantic pune accent pe muzică în legătura ei cu cuvântul, promovând ideea că poezia și dramaturgia pot realiza stări complexe doar asociate cu muzica și, mai ales, bazate pe ea. Rezultă de aici întrepătrunderea unor termeni specifici: muzicalitatea poeziei sau muzica poetică, precum și impunerea lucrărilor vocal-simfonice.
- **programatismul**, care devine un principiu de creație; subiecte din literatură sau filozofie devin programe ale multor lucrări instrumentale și simfonice ale romanticilor. De exemplu:

Preludiile poeme simfonice de Franz Liszt

Furtuna lucrare programatica de P. I. Ceaikovski

Patetica (simfonia a VI – a) de P.I. Ceaikovski.

La acestea se adaugă numeroase alte caracteristici și particularități, după cum urmează:

- **Subiectivismul**, ca dimensiune principală a personalității expresiei,
- **Tendința de eliberare**, din strictetea formelor clasice, inspirația fiind predominantă regulilor,
- **Exacerbarea sentimentelor** care determină îndrăzneala sonorităților, efuziunile lirice ignorând rigoarea,
- **Descoperirea sentimentului naturii**, implicit a **nocturnului**, prin reconfigurarea ei asumată de creator ca personaj, pelerine romantice,

1. Alan Kendall, *Cronica muzicii clasice. Un jurnal intim, ce descrie viețile marilor compozitori și muzica acestora*, București, Editura Aquila, 2007, p. 129.

- **Deschiderea spre fantastic**, spre universul insondabil al miracolului, precum și confruntarea dintre divin și demonic.

Deasemenea

„Putem deosebi mai multe tendințe romantice, cum ar fi **Romantismul paseist**, conservator, contemplative, sau **Romantismul voluntar**, eroic, național. În cadrul comportamentelor romantice se desprind de asemenea **Relațiile în succesiune**, **Experiența trăirii**, **Omul fluent**, **Tendința spre universalitate**, **Complexul problematic hamletian și faustic**. Datorită acestei noi orientări, devine plauzibilă **evadarea din realitatea concretă** (ficțiune, mit, legendă, vis), **din ordinea spațială** (exotism) și **temporală** (trecutul îndepărtat, viitorul utopic).“²

În concluzie,

„în acest ansamblu de idei, Muzica va fi considerată, după spusele esteticianului Tudor Vianu, categoria tuturor artelor, Imanuel Kant situând-o la egalitate cu pictura, iar Novalis emițând sintagma **Musik, Plastic und Poesie sind sinonimen** (Muzica, artele plastic și poezia sunt sinonime).”³

3.2. TEME PREDILECTE

În linii mari, muzicienii abordează aceleași teme ca și scriitorii, dovedind o afinitate specială cu aceștia. Cele mai frecvente teme prezente în muzica romantică sunt, oarecum în oglindă cu cele literare:

- **trecutul istoric** – opera *Boris Godunov* - Musorgski
- **miturile și legende populare** – *Olandezul zburător* - Wagner
- **fanteziile romantice** – lumea visului și a imaginației subiective; elementul fantastic alternează cu imagini și acțiuni reale: *Scene din pădure* - R.Schuman, Opera *Freischütz* -Weber, *Visul unei nopți de vară* - Felix Mendelssohn Bartholdy

2. Gr. Constantinescu, Irina Boga, *O călătorie prin istoria muzicii*, Ed. a II-a revizuită, București, EDP, 2006, p. 77-78.

3. Idem, *Ibidem*.

- **folclorul**, studiat în toate genurile răspândite: cântece, jocuri, balade; tematica folclorică va sta la baza multor compoziții cu puternică tentă națională.
- **dragostea** – supremația sentimentului asupra rațiunii: *Simfonia fantastică* - H.Berlioz,
- **lupta dintre bine și rău**, soldată cu triumful binelui asupra răului.

O scurtă privire asupra trăsăturilor romantismului și a opțiunilor tematice reflectă punți durabile între muzică, literatură și pictură, care se diferențiază prin exprimarea cu mijloace proprii ale aceluiași idei fundamentale.

„Niciodată n-a existat o armonie mai mare între muzică, pictură și literatură. Influențele reciproce dintre arte sunt fenomenele: opera recurge la proză pentru subiecte, compozitorii recurg la creațiile literare lirice, iar compozitorii ca Chopin, Berlioz și Ceaikovski caută să exprime emoțiile umane extreme prin muzică.”⁴

Muzica permitea abordarea temelor romantice și valorificarea emoțiilor de tot felul.

3.3. PARTICULARITĂȚI ALE STILULUI MUZICAL ROMANTIC

Din cele discutate până acum, rezultă complexitatea expresiilor romantice. Laolaltă, acestea redau din perspective diferite complexitatea sensibilității umane, visele, reveriile, idealurile omului de geniu, setea lui de spargere a limitelor care îi constrâng libertatea de a fi el însuși. În plan sonor, sunt redade multiplele fațete ale ego-ului romantic:

„Ingredientele atât de discutate ale romantismului, mixtura între instinct și rațiune, imaginație și formă, inimă și intelect, dionisiac și apolinic, cu presupusa supremație a primului termen din pereche asupra celui de-al doilea, determină în măsuri fine descrierea stilului fiecărui compozitor romantic și, mai mult, a fiecărei partituri. Temele preferate sunt cele lirice

4. Alan Kendall, *Op. cit.*, p. 152.

sau fantastice, se intensifică preocuparea pentru pastoral, pentru aspectele iraționale, magice, feerice ale naturii.

Însuși amestecul de elemente (aparent) contradictorii favorizează ambiguitățile romanticilor: ambiția lor se îndreaptă spre viitor, dar regretă și trecutul; hotărăsc să distrugă convențiile, dar păstrează nostalgia pentru ordine și echilibru; propovăduiesc proeminența omului, exprimând totuși durerea pentru Dumnezeu pierdut etc.”⁵

Au existat modificări și înnoiri pe care necesitățile de exprimare ale noului conținut le-au adus în tehnica muzicală. Analiza stărilor sufletești particulare individuale și nevoia de a sesiza nuanțele intime ale unor sentimente puternice, necesitau un nou concept al melodiei care spre deosebire de structura clasică și ordonată, este mai suplă, mai sinuoasă, desfășurată mai liber. Ea întruchipează fie sentimente arzătoare, fie fantasticul, fie o anumită imagine, în toate aceste ipostaze legându-se direct de necesitățile imediate ale exprimării unui anumit program. Astfel, melodia romantică se înfățișează din ce în ce mai rar în tipul acordic, foarte frecvent la clasici, aici umplându-se cu linii ondulate ale unor ornamentări din ce în ce mai rafinate. Abundența cromatismelor face ca revenirea la tonalitatea de bază să se facă pe un drum mai întortocheat, realizându-se fie o atmosferă difuză de incertitudine și așteptare, fie o încordare cu o concentrare de sentimente intense. Creșterea instabilității tonale se intensifică încă de la creațiile lui Schubert pentru care sunt caracteristice modulațiile neașteptate, bruște, neliniștea tonală creată de frecvența utilizare a modulațiilor pasagere.

Din punct de vedere armonic, spre deosebire de clasicii care fac front comun în utilizarea mijloacelor de expresie ale sec. XVIII, la romantici, aceste principii generale sunt folosite de fiecare compozitor într-un mod foarte personal. În universul armoniei, Beethoven ridicase deja un val în spatele căruia se aflau lumi încă necunoscute. Schubert și Weber au fost primii care au pătruns aici, urmași de Chopin care regăsește în cântecul popular suprapunerea mai multor sisteme tonale, apoi Wagner care a preluat și de la Liszt multe soluții armonice interesante și la care abundența cromatică atinge apogeul. Dezvoltarea limbajului armonic în sec. XIX marchează o adevărată revoluție prin contribuția inovatoare a școlii muzicale ruse; din ineditul dramelor lui Musorgski

5. Valentina Sandu-Dediu, *Alegeri, atitudine, afecte: despre stil și retorică în muzică*/ București, Editura Didactică și Pedagogică, 2010, p. 126-127.

face parte și limbajul său armonic, cu o dezvoltare ingenioasă a unui modalism liber a cărui sursă permanentă este cântecul popular, el având o influență hotărâtoare asupra lui Debussy. Celebra „gamă a mării” este unul din mijloacele lui Rimsky Korsakov pentru a concepe plasticitatea maximă a imaginilor muzicale în lucrările cu program. Referitor la schemele ritmice, pătrunderea cântecului popular are și aici consecințe profunde: simetria, mersul accentelor și înălțuirea regulată a măsurilor se complică în fraze asimetrice alcătuite din măsuri impare care determină și succesiuni speciale ale accentelor, dând discursului muzical mai multă vivacitate și o pulsație plină de diversitate.

Ritmul, ca element fundamental de organizare a discursului muzical, capătă însă un rol expresiv și în afara inspirației folclorice. Schumann, cel mai fin portretist, este renumit pentru fantezia ritmică sale.

Virtuozitatea instrumentală care determină moda temelor cu variațiuni, aduce aspecte decorative legate de abilitățile instrumentale. Berlioz și Liszt inițiază un procedeu oarecum înrudit cu tema cu variațiuni: așa-numitul „motiv conducător” (leit-motivul) pe care Wagner îl amplifică în operele sale, iar compozitorii francezi, fideli lui Berlioz, preiau de la el principiul ciclic care va deveni un procedeu de construcție esențială în creația lui Cesar Franck. Perfecționarea tehnicii de construire a instrumentelor permite o folosire mai bogată a aparatului orchestral. Instrumentația și orchestrația se dezvoltă uimitor, dând muzicii forța expresivă corespunzătoare temelor palpitante ce sunt obiectul preocupărilor artei sunetelor.

Cu Weber orchestra simfonică face un pas mare pe drumul concretizării imaginilor muzicale și al folosirii timbrurilor individuale. Berlioz acoperă lipsa meșteșugului componistic prin modul captivant al lucrărilor sale din punct de vedere al sonorităților amsamblului; în timp ce la clasici era dezvoltat cu precădere contrastul tematic, în partiturile lui, contrastul se desfășoară între timbrele instrumentale pregnant diferențiate. Alături de Berlioz, Liszt, Wagner, Rimsky Korsakov și R. Strauss exploatează nu numai specificul timbrului unui anumit instrument, ci și rafinata tehnică a aliajelor sonore (combinarea mai multor timbre) ce dau o culoare sonoră particulară.

Odată cu această dezvoltare a orchestrei, interpretarea devine o artă din ce în ce mai dificilă; epoca romantică este prin excelență aceea a marilor virtuozii. Partiturile devin din ce în ce mai complete în ceea ce privește notarea tempoului, al variațiilor de intensitate, al accentelor și legăturilor expresive între fraze și motive.

Este de menționat faptul că unii din strălăciții compozitori au fost și remarcabili instrumentiști. Parcurgem perioada de aur a virtuozității instrumentale și vocale, virtuozul devenind o necesitate și o caracteristică totodată. Însemnată este vigoarea captivantă a tehnicii violonistice a lui Niccola Paganini, precum și Chopin sau Liszt virtuozii dar și creatorii ai unei literaturi pianistice de înaltă valoare.

„Rețeaua de relații **muzică-ideologie-audiență** va avea un impact important în stilul romantic. Declinul patronajului aristocratic (respectiv al rafinamentului audienței), schimbarea în mărimea și structura audienței muzicale, amplificarea numărului de interpreți au generat lucrări ample, de unde și contrastul romantic între două coordonate caracteristice – amploare și intimitate. Toate acestea influențează ideea muzicală; formele devin mai lungi, deoarece unitățile structurale componente sunt mai multe, nu mai extinse, cu consecințe în dezvoltarea tonală și alcătuirea de tip cumulativ, statistic.”⁶

Muzicianul romantic, ca și scriitorul sau pictorul care aparține acestui curent este un constructor de povestiri cu un impact psihologic imediat și puternic, opera muzicală fiind capabilă să zdruncine conștiințe și să formeze caractere prin teme, motive, evoluții spectaculoase ale personajelor, prin antiteza moralizatoare, prin deschiderea spre viață.

6. Valentina Sandu-Dediu, *Alegeri, atitudine, afecte: despre stil și retorică în muzică*/ București, Editura Didactică și Pedagogică, 2010, p. 152-153.

II.

GIOACHINO ROSSINI

– COMPOZITOR ROMANTIC: VIAȚA ȘI CREAȚIA



Abordând stilul operei buffa și seria, Gioachino Rossini este cel care își va domina precursorii și contemporanii în creația de gen. După aproape un veac de controverse, în noul stil rossinian, vocea pactizează cu orchestra, tradiția și inovația se îngemănează, șablonul cedează teren inspirației spontane, transgresând stereotipia, previzibilitatea, redundanța melodică. Rossini soluționează tranșant, în deceniul doi în secolul al XIX-lea, criza teatrului de operă italian.

S-a născut la Pesaro în 1792, unicul fiu al lui Giuseppe Rossini și al Anei Guardini. Gioachino moștenește optimismul și nonșalanța de la tatăl său, iar aptitudinile muzicale de la ambii părinți. Talentul său multilateral se va manifesta în perioada deselor voiaje artistice, unde cântă fiind posesor al unei voci maleabile și catifelate, acompaniază, câștigă experiență ca violonist, violoncelist, harpist, cornist (dublura tatălui său), capelmaestru, pianist. Toate aceste succese nu l-au mulțumit, considerând că adevărata sa menire este aceea de a compune. Aceasta a și făcut-o cu geniu.

El dovedește o inspirație inepuizabilă, o sensibilitate necăutată și sinceră, el a simțit și perceput lumea, viața, pulsul vremii, în note și forme muzicale. Încă de la optsprezece ani, prima sa operă, *La cambiale di matrimonio* evidențiază originala amprentă, atenția publicului fiind focalizată în direcția avalanșei melodice orchestrale. Concepția sa novatoare în genul operei buffa se va concretiza după noi și noi acumulări cantitative, în viitoarele creații.

Niciunul din compozitorii italieni romantici, nu a dus o viață publică atât de intensă, Rossini manifestându-se ca un exponent al problemelor artei lirice în presă, ca susținător al statutului compozitorului și impunându-le cântăreților o ținută etică față de textul muzical – pe care nu ar fi trebuit să îl modifice după bunul plac. Modernitatea sa constă tocmai în preocuparea de ai face pe interpreți să pătrundă psihologia personajelor, preferând efectului emoția.

În ultimii patruzeci de ani de viață, cufundat în apatie, trăind din rezervele financiare și de glorie acumulate, Rossini nu a mai creat multe opusuri de amploare, deși lumea îteragă aștepta noi și noi lucrări din partea maestrului. S-a dedicat sprijinirii mai tinerilor Donizetti, Bellini, Verdi, în calitatea sa de director al Teatrului Italian din Paris.

În cei douăzeci de ani de creație neîntreruptă, el a experimentat de la farsă și operă buffa, la oratoriu și opera seria, toate formele de teatru muzical. Intenția lui de a aduce nerv, viață și mișcare în genul sleit al operei de a insufla comediei muzicale un conținut realist, a fost pe deplin încununată de succes. Cavatinele melodioase și ariile de virtuozitate sunt pline de viață, de o invenție nicicând secătuită; finalurile constituie o concluzie firească a dezvoltării dramatice; scenele și actele sunt bine construite cu un simț arhitectonic ireproșabil, în vederea obținerii unei sinteze de ansamblu desăvârșite.

1. MUZICA SACRĂ LA ROSSINI

Muzica sacră la Rossini se reduce doar la câteva lucrări: *Petite Messe Solennelle*, *Messa di Gloria* și *Stabat Mater*.

Chiar mai mult decât la Giuseppe Verdi, Rossini a suferit de prejudecata conform căreia muzica sacră a compozitorului de operă italian v-a fi compromisă datorită caracterului laic. Pe parcursul anilor, reputația sa ca fiind sarcastic și „bon viveur”, a făcut ca publicul și interpreții să nu trateze muzica sa religioasă cu considerația și atenția cuvenită.

Se spune că atunci când preotul Abbe Gallet de Roch a pus obișnuitele întrebări despre credință muribundului Rossini în Noiembrie 1868, el a replicat: „aș fi fost în stare să compun «*Stabat Mater*» și «*Missa*» dacă nu aș fi avut credință?”. În exterior, nu a fost un om religios, credința sa nu a fost nici formală, nici aparținând unei instituții, dar în interior cu ușurință ar fi putut

subscrie la cuvintele faimosului său contemporan, poetul Tennyson în lucrarea sa *In Memoriam*: „există mai multă credință în sincera îndoială, crede-mă, decât în jumătate din crez”.

Petite Messe Solennelle a fost scrisă în anul 1863 pentru soliști: sopran, mezzo-sopran, tenor și bas, cor, două pianе și harmonium, dar în 1867 rescrisă pentru orchestră mare.

Spectrul îndoielii, exprimată ca un fel de anxietate sumbră, există cu siguranță în părți ale lucrării *Petite Messe Solennelle* scrisă, cu aproape cinci ani înainte de sfârșitul neprevăzut.

„Compunerea acestei lucrări i-a provocat insomniile și o stare de resuscitare nervoasă cum nu mai cunoscuse de la orchestrația operii Wilhelm Tell. Dar a refuzat să renunțe la ea, deși medicii l-au prevenit asupra complicațiilor posibile ale efortului, deoarece munca de creație îi provoca o mare plăcere și, pe urmă, așa cum le mărturisea prietenilor apropiați, era vorba de al său «testamento vocale». La sfârșitul ei a adăugat cu scrisul său fantezist, dar foarte citeț, acest post-scriptum de o fină ironie și cu toate acestea înduioșător prin naivitatea lui: *Doamne, iată terminată mica mea mesă. Am compus oare muzică sacră sau sacra muzică este cea care curge din toate măsurile ei? Am fost născut pentru opera buffa Tu știi prea bine. Puțină știință, puțină inimă- totul e cuprins în ea. Fii deci binecuvântat și îngăduie-mi accesul în Paradis. Gioachino Rossini. Passy, 1863*”.⁷

Singura lucrare de muzică sacră scrisă în perioada când încă era activ ca și compozitor de operă este **Messa di Gloria**. Cu această lucrare Rossini a fost capabil să confirme justetea cuvintelor lui Theophile Gauthier: „Muzica sacră italiană este în mod natural fericită, zâmbitoare, aproape bucuroasă și întotdeauna în sărbătoare”. Acest spirit primează în frumoasa lucrare *Messa di Gloria*, interpretată pentru prima dată în 24 Martie 1820 în biserica San Ferdinando din Napole. Are forma unei tradiționale mise „Gloria” adică părțile Credo, Sanctus și Agnus Dei sunt omise, incluzând doar Kyrie și Gloria.

Kyrie are trei părți iar Gloria este împărțită în numere într-un stil operistic, sopranul solo alternând cu tenorii, bașii etc. Punctul culminant apare la „Qui tolis...”, care începe cu o secțiune lentă pentru cor și tenor solo, concludând cu o cabaletta briliantă, cu note la limita superioară a diapazonului

⁷ Sbircea, George - *Rossini sau triumful operii bufе*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1960, p. 224.

tenorului solist. Criticii vremii au fost ușor scandalizați de introducerea ceremonialului sacru într-o muzică de operă fiind suficient de spus că această misă nu sună în stilul obișnit al muzicii sacre.

Partea finală a lucrării este o dublă fugă. În studiile sale despre „*Messa di Gloria*”, Jesse Rosenberg împreună cu alți cercetători afirmă că Rossini a fost ajutat de către un alt compozitor italian Pietro Raimondi, mai versat în știința contrapunctului. De ce a avut nevoie de Raimondi pentru aceasta nu ne este clar, cert este că în *Stabat Mater*, Rossini scrie o fugă cu o măiestrie chiar mai bună decât în *Messa di Gloria*.

Fără îndoială cea mai cunoscută și poate cea mai frumoasă compoziție de muzică sacră scrisă de Gioachino Rossini este ***Stabat Mater***.

III.

STABAT MATER

Istoria „*Stabat Mater*”-ului este una interesantă. În 1831, în timp ce călătorea spre Spania, Rossini întâlnește un cleric, căruia următorul an îi dedică un manuscris intitulat „*Stabat Mater*”. Omul religios pe nume Francisc Verela, a crezut că a primit o compoziție a marelui compozitor și a prezentat-o ca atare publicului, în Vinerea mare a anului 1833. Supoziția preotului a fost una parțial adevărată întrucât Rossini a scris doar primele șase părți, următoarele fiind compuse de un bun prieten al său Giovanni Tadolini. După un scurt timp clericul moare, iar manuscrisul lucrării, după mai multe peripeții, ajunge în mâinile unui editor, care anunță publicarea partiturii. Rossini protestează imediat, fiind conștient că lucrarea nu este în totalitate a sa. Editorul, pe nume Aulagnier, nu renunță la planurile sale, așa că Rossini ofera editorului său parizian, Troupenas, un *Stabat Mater* care în totalitate a fost compus de către el. Această lucrare includea cele șase părți scrise anterior, cât și alte patru pe care Rossini le compune în anul 1841. În cele din urmă Rossini împreună cu Troupenas câștigă procedurile legale în ceea ce privește drepturile de publicare iar în 7 Ianuarie 1842, *Stabat Mater*, în întregime compus de Gioachino Rossini, este interpretată pentru prima oară în Salon Ventadour din Paris. A fost un așa mare triumf încât lucrarea a mai fost cântată în 29 de alte orașe în același an.

Această lucrare crește reputația compozitorului, care și-a arătat geniul din nou, dar într-o nouă lumină. Este adevărat că au fost critici care la vremea aceea s-au plâns că muzica nu este suficient de religioasă, că este prea laică, teatrală și în esență muzică de operă ca și caracter. Fără îndoială muzica din „*Stabat Mater*” suportă o anumită asemănare cu muzica de operă a compozitorului, dar aceasta înseamnă doar că Rossini, în orice stil în care ar compune, prelevează ceva din propria individualitate. Asemănare între muzica de operă și muzica de oratoriu la Händel, este cu mult mai mare și într-adevăr în cazul unor arii muzica este aproape identică. Cel puțin la „*Stabat Mater*”-ul lui Rossini nu există arii de bravură. Stilul pe tot parcursul lucrării este înflăcărat, pasionat și sincer.

„Stabatul lui Rossini”, scria Heine în ziarul Allgemeine Zeitung, în 1842

„a fost evenimentul stagiunii, discuția despre această capodoperă este încă la ordinea zilei și blamarea care este îndreptată spre marele maestru, atestă într-un mod izbitor originalitatea și geniul. Execuția(muzica) este prea terestră, prea senzuală, prea veselă și vioaie pentru acest text. Este prea luminoasă, prea agrebilă, prea nesperioasă. Acestea sunt amplele și dureroasele critici ale unor mohorâți și tracasanți muzicieni, care dacă nu de bună știință au arătat un spiritualism exagerat, și-au însușit noțiuni eronate în ceea ce privește subiectul muzicii sacre”.

Heine continuă articolul print-o analogie între pictura religioasă și muzica sacră: Așa cum printre pictori și muzicieni există o falsă idee despre maniera potrivită de a trata subiectele religioase. Pictorii cred că în subiectele cu adevărat religioase, figurile trebuie reprezentate cu un contur strict și limitat, iar ca și formă și stare trebuie să fie triste, reci și posomorâte, cu cât mai puțină culoare, picturile lui Overbeck fiind prototipul în acest sens. Pentru a contrazice această idee, se aduce aminte de picturile religioase ale școlii spaniole, remarcabile prin plinătatea conturilor, prin strălucire și culoare și totuși nimeni nu a negat că acești pictori spanioli respiră spiritualitate și creștinism, nefiind mai puțin cuprinși de credință decât laudații maeștrii din zilele acelea care au îmbrățișat catolicismul de la Roma astfel încât să poată picta simbolurile sfinte cu ferveare și spontaneitate ingenioasă, care după spusele lor, doar extazul credinței și-l poate oferi.

„Adevăratul caracter al artei creștine nu rezultă dintr-un corp subțire și palid ci dintr-o anumită eferveșcență a sufletului care nici muzicienii nici pictorii nu și-o pot însuși prin botez sau studiu. În acest sens găsec „Stabatul” lui Rossini mai religios ca și caracter ca și *Paulus* de Felix Mendelssohn Bartholdy. Nu doresc să exprim blamare împotriva maestrului compozitor al oratorului „*Paulus*” și nu doresc să critic caracterul religios al lucrării, totuși nu pot să omit faptul că la vârsta când Mendelssohn a început creștinismul la Berlin (a fost botezat la 13 ani), Rossini se îndepărtase deja de religie, pierzându-se în pământearca muzică de operă...”⁸

⁸ Edwards E. Sutherland- *The life of Rossini*, Editura Hurst and Blackett, London 1987, pag. 163.

Heine, în genialul articol, continuă să îl exalteze pe Rossini, criticându-l pe Mendelssohn; o metodă care nu l-ar fi mulțumit pe Rossini.

Cu toate aceste critici este cert faptul că muzica din *Stabat Mater*, indiferent de înțelegere v-a dăinui. Câștigă în popularitate în fiecare an și este în acest moment una din cele mai cunoscute compoziții ale lui Rossini, alături de *Wilhelm Tell* și *Bărbierul din Seviglia*.

În această monumentală lucrare, Rossini încorporează cele 20 de versuri ale poeziei *Stabat Mater dolorosa* în zece numere muzicale, incluzând arii, duete, cvartete și întregul ansamblu cor, orchestră și soliști.

1. TEXTUL POETIC „STABAT MATER DOLOROSA”

Cea mai impresionantă imagine poetică în istoria sacră este imaginea mamei lui Isus Hristos la cruce. Maria, mama Mântuitorului este considerată a fi una din figurile predominante și proeminente ale credinței creștine, fiind o inspirație în nenumărate picturi, reprezentări din artele plastice, numeroase lucrări din domeniul muzicii religioase dar și al poezilor din toate timpurile.

Unul dintre oamenii inspirați de „drama de pe Calvar” a fost și Jacobus de Benedictus, numit și Jacobo da Todi (cca. 1228-1308), poetul care a scris imnul religios *Stabat Mater dolorosa*. El a fost un avocat italian, provenit din nobila familie Benedetti din Todi. Moartea subită a soției sale l-a impresionat atât de puternic, încât a renunțat la practicarea avocaturii, a vândut tot ce a avut, împărțind averea săracilor și apoi alăturându-se ordinului Franciscanilor, devotându-și viața austerității religioase. Este recunoscut ca poet de primă mână datorită acestui imn, structurat într-un flux ritmic cu rimă dublă, alcătuit din 20 de strofe. Descrierea vie a celor întâmplăte pe cruce și profunzimea devoțională are un puternic impact asupra cititorului sau ascultătorului, secretul stând în intensitatea sentimentului cu care poetul se identifică cu tema lui.

Imnul acesta ajunge să fie folosit mult în liturghie la sfârșitul secolului al XIV-lea, găsindu-se mărturii în acest sens, în localitatea Provence din Franța din anul 1399

lată textul original al poemului *Stabat Mater dolorosa*, în limba latină, cu traducere poetică în limba română:

1	Stabat mater dolorosa Juxta crucem lacrymosa, Dum pendeat filius,	1	Maica sfântă-ndurerată stă sub cruce-nlăcrimată lângă Fiu-i răstignit.
2	Cujuss animam gementem Contristantem et dolentem Pertransivit gladius.	2	E cu inima rănită de o sabie cumplită și cu sufletul zdrobit.
3	O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater unigeniti!	3	Cât de tristă și mâhnită fost-ai tu, Neprihănită Născătoare-a lui Cristos!
4	Quae moerebat et dolebat, Et tremebat, cum videbat Nati poenas inelyti.	4	Mamă sfântă, ce mîhnire, când vedeai în pătimire pe-al tău Fiu preaglorios!
5	Quis est homo, qui non fleret, Christi matrem si videret In tanto supplicio?	5	Cine nu ar plânge oare când pe sfânta Născătoare ar vede-o-n chin nespus?
6	Qui non posset contristari, Piam matrem contemplari Dolentem cum filio?	6	Să nu simți compătimire, când Fecioara, în mîhnire, suferă cu-al ei Isus?
7	Pro peccatis suae gentis Vidit Jesum in tormentis Et flagellis subditum,	7	Pentru-a lumii mari păcate, Fiul ei e dat la moarte, de durere sfâșiat.
8	Vidit suum dulcem natum Moriendo desolatum, Dum emisit spiritum.	8	Vede-n chinuri cum se frânge, cum își varsă al Său sânge până sufletul și-a dat.
9	Eja mater, fons amoris! Me sentire vim doloris Fac, ut tecum lugeam.	9	Maică plină de iubire, dă-mi și mie-a ta simțire cu-al tău chin să plâng și eu.
10	Fac, ut ardeat cor meum In amando Christum Deum, Ut sibi complaceam.	10	Inima-mi să fie-aprinsă de o dragoste nestinsă către Omul-Dumnezeu.

11	Sancta mater, istud agas Crucifixi fige plagas Cordi meo valide.	11	Fă să am mereu în minte toate rănilile preasfinte ale Celui răstignit.
12	Tui nati vulnerati, Iam dignati pro me pati Poenas mecum divide.	12	Și să fiu părtaș la toate suferințele-ndurate de-al tău Fiu, Isus, rănit.
13	Fac me vere tecum flere, Crucifixo condolere Donec ego vixero.	13	Vreau să plâng și eu cu tine, cât trăiesc să fie-n mine Răstignitul cu-al său chin.
14	Juxta crucem tecum stare, Te libenter sociare In planctu desidero.	14	Sufletul-mi te însoțește și cu tine el dorește să împart-al tău suspin.
15	Virgo virginum praeclara, Mihi jam non sis amara, Fac me tecum plangere.	15	O, Fecioară-ntre fecioare, la a ta mâhnire mare vreau și eu părtaș să fiu.
16	Fac, ut portem Christi mortem, Passionis fac consortem Et plagas recolare.	16	Și să plâng plin de căință negrăita suferință a iubitului tău Fiu.
17	Fac me plagis vulnerari, Cruce hac inebriari Ob amorem filii.	17	Și a rănilor durere, să-mi aducă mângâiere că voi fi și eu iertat.
18	Inflammatum et accensus Per te, virgo, sim defensus In die iudicii.	18	La suprema judecată, roagă-te, o, Preacurată, ca de iad să fiu scăpat.
19	Fac me cruce custodiri, Morte Christi praemuniri, Confoveri gratia.	19	Doamne-n ceasul agoniei dă-mi prin rugile Mariei harul să mă mântuiesc!
20	Quando corpus morietur, Fac, ut animae donetur Paradisi gloria.	20	Iar când trupu-mi va fi rece, fă ca sufletu-mi să plece în triumful cel ceresc.

Farmecul misterios și puterea acestui imn se datorează subiectului sfâșietor și intensitatea sentimentelor pe care autorul le-a captat. Sfânta fecioară Maria stătea în fața crucii nu doar ca mamă, dar și ca reprezentant a întregii biserici creștine, pentru care eternul fiu al lui Dumnezeu a suferit ispășitoarea moarte. Autorul a avut o rară abilitate poetică pentru a aduce la lumină aceste imagini, simțămintele și sensul profund al acestor scene, care topesc inima și provoacă lacrimi de întristare penitentă la crucea lui Cristos.

Stabat Mater dolorosa este privită prin consens universal drept cel mai

„înduioșător și sensibil imn al bisericii latine. El denotă un spirit de profundă pocăință și dragoste înflăcărat, care poate fi aprinsă numai printr-o intensă și lungă contemplare a misterului crucii - cea mai uimitoare și impresionantă scenă prezentată vreodată omenirii”⁹.

Agonia mamei lui Cristos la cruce și sabia care i-a pătruns sufletul, după profeția făcută de Simion în Luca 2:35¹⁰, niciodată nu a găsit o expresie mai perfectă.

Subiectul principal al imnului este cuprins în primele două versuri, fiind sugerat prin propoziția scurtă dar pregnantă a Evanghelistului Ioan „Lângă crucea lui Isus, stătea mama Lui...” (Ioan 19:25). Tristețea iubitoare în adâncul durerii, zâmbetul în lacrimi, simplitatea care atinge cerurile cele mai înalte, nu s-a înălțat niciodată atât de luminos în sufletul omenesc.

Stabat Mater dolorosa, este textul care a inspirat mulți muzicieni compozitori dintre care amintim: Giovanni Pierluigi da Palestrina (1590- anul în care a fost scrisă lucrarea), Alessandro Scarlatti (1710), Domenico Scarlatti (1715), Antonio Vivaldi (1715), Giovanni Batista Pergolesi (1739), Johann Sebastian Bach (1748), Joseph Haydn (1767), Franz Schubert (1815, 1816), Gioachino Rossini (1837), Franz Liszt (1866), Antonin Dvorak (1877), Giuseppe Verdi (1898), Zoltan Kodaly (1898), Francisc Poulenc (1950) etc.

⁹ Erastus C. Benedict- *The Hymn of Hildebert and other medieval Hymns*, Editura Bradstreet Press, New York, 1967.

¹⁰ *Biblia*, Ed. United Bible Societies, București 1999.

2. CONSIDERENTE MUZICALE ȘI DE INTERPRETARE ÎN *STABAT MATER* – partida tenorului solist

Această lucrare este compusă pentru patru soliști, cor mixt și orchestră mare, fiind scrisă sub forma unor serii de tablouri (numere) independente, alternând fără o ordine aparentă, solo-uri, coruri, ansambluri, în diferite mișcări, pe cele 20 de strofe ale poemului *Stabat Mater* după cum urmează:

Numărul 1	andantino moderato	cvartet și cor	strofa 1
Numărul 2	allegretto maestoso	arie tenor	strofa 2, 3, 4
Numărul 3	largo	duet S+M	strofa 5, 6
Numărul 4	allegretto maestoso	arie basstrofa	7, 8
Numărul 5	andante mosso	bas+cor	strofa 9, 10
Numărul 6	allegretto moderato	cvartet	strofa 11, 12, 13, 14, 15
Numărul 7	andante grazioso	arie mezzo	strofa 16, 17
Numărul 8	andante maestoso	arie sopran-cor	strofa 18, 19
Numărul 9	andante	cvartet	strofa 20
Numărul 10	allegro	cor	Amen

Două numere, 5 și 9, sunt fără acompaniament, Rossini plasându-le strategic pe fiecare dintre ele; Numărul 5 la sfârșitul narațiunii descriptive al durerii Sfintei fecioare și numărul 9 tocmai înainte de finalul „Amen”, fiecare dintre acestea prefigurând „calmul dinaintea furtunii”, al celor mai mari numere ale lucrării.

Stabat Mater începe și se sfârșește în sol minor, iar principala temă a primei mișcări revine ca o introducere tânguitoare la final. Compoziția lui Rossini rezonază cu tradiționala muzică sacră (consacrată îndeoseb înainte de moartea lui Bach): voci neacompaniate, contrapunctul - mai ales fuga, ritmul dublu punctat, folosirea trombonilor și a timpanilor – condiție sine qua non al muzicii sacre.

Deasemenea foarte important în efectul componistic este folosirea liniei cromatice descendente, așa numitul *lament* sau *linia tânguiri* întâlnită de mai multe ori pe parcursul lucrării, reflectând din punct de vedere muzical durerea Fecioarei Maria.

Partida tenorului solist din *Stabat Mater* se constituie în principal din *Aria nr. 2*, intervenții solistice și participări în ansamblurile celor patru soliști. Important e faptul că tenorului solist i se rezervă rol încă din primele momente inițiale ale lucrării.

Rossini crează încă din primele măsuri o atmosferă întunecată, fagoții și violonceii încep lucrarea într-un pianissimo, încercând să contureze o potecă către un sol minor ascendent, reflectând imobilitatea Maicii Fecioare Maria, în priveghiul Ei de sub cruce. Introducerea orchestrală articulează principalele teme și dinamica mișcării înainte de intrarea succesivă a vocilor prin imitație, ceea ce evocă mișcarea contrapunctică a secolului XVI, în stilul lui Jasquin și Palestrina.

Ritmul de 6/8 apare frecvent în toată lucrarea, divizia aceasta ternară putând fi considerată o referire la Trinitate – Tatăl Dumnezeu, Fiul Isus Cristos și Duhul Sfânt.

Intrarea cvartetului solistic se realizează după zece măsuri ale corului, într-o nunață de piano pe textul „*Stabat mater dolorosa, juxta crucem lacrimosa*”. Acest atac în nuanță mică, demonstrează durerea interiorizată a celei care a fost Mama Mântuitorului.

O aluzie la ceea ce v-a urma mai târziu se găsește la primul fortissimo, unde corzile și suflătorii la unison articulează scara cromatică descendentă – *Lamentul*, care acompaniază cuvintele corului: „*dum pendebat Filius*”, o referință directă la Isus Cristos pe Cruce.

Astfel, în cadrul *Introducerii* (nr. 1) tenorul participă în cvartetul de soliști ca voce armonică (rolul melodic fiind conferit sopranei I).

Prima participare a tenorului solist este chiar în parte expozitivă când, după intrările fugate ale vocilor corului pe textul *Stabat Mater Dolorosa*, cvartetul de soliști preia textul și opune un contrast armonic, în ideea de replică sintetică melodico-armonică. Desigur că în acest context vocea de sopran cântă melodia, dar tenorul participă totuși mai activ prin mici celule melodice care se fac auzite în context, în raport cu vocea de bas și cea de alto care au rol exclusiv de parte armonică:

Ex. 1

Sopran I Solo
Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa

Sopran II Solo
Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa

Tenor Solo
Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa

Bas Solo
Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa

5
S. Solo
jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa.

S. Solo
jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa.

T. Solo
jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa.

B. Solo
jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa.

Se constată poziționarea vocală a vocii de tenor într-o zonă înaltă care îl impune sonor (și timbral), în special în fraza a II-a unde chiar se impune ca valoare timbrală. La fel se întâmplă și la următoarea alternare cor-soliști pe textul *juxta crucem lacrimosa*, unde tenorul preia melodia de la sopran solo.

Dar după această expoziție de către ansamblul cor-soliști-orcheastră a primelor versete *Stabat Mater dolorosa/Juxta crucem lacrimosa*, a treia reluare a strofei muzicale este plasată tenorului solist căruia Rossini îi compune o linie melodică cu o expresie de durere extrem de puternică.

Ex. 2



Această frază muzicală, în contrast ca și intensitate cu cea ce s-a întâmplat anterior, pe fondul unui ritm care exprimă spasme ale durerii, într-o tonalitate de si bemol major, glasul tenorului trebuie să ofere culoare și personalitate dar pe un legato total, dramatismul frazei rezultând nu din „cântatul tare” ci mai degrabă din acumularea de tensiune

Cum se vede, caracterul melodic este de natură romantică, imprimat în special de formula retorică de suspin¹¹ prezentă în cadența motivelor, care după acumularea tensiunii motivice se rezolvă descendent:

Ex. 3



Este în fapt numai o perioadă de opt măsuri dar repartizată tenorului prin însăși ambitus, dar mai ales culorii acestei voci și a susținerii specifică modului intensiv de cântare, crează o impresie ce se impune atenției ascultătorului.

Așadar, repartizarea celei de a III-a reluări a expoziției primului motiv inversat, cel care conține esența textului, arată că Rossini a fost conștient că realizează un *crescendo* expresiv prin frumusețea și specificul vocii de tenor prin care aduce și un contrast de factură în opoziția *tutti-solo*.

În continuarea discursului, tenorul solist se reintegrează în omofonia armonică dar cu individualitate melodică de ambitus, dominând celelalte partide.

Fenomenul se repetă odată cu apariția reprizei.

Se constată deci această atenție pe care Rossini o conferă tenorului solist, în calitatea sa de voce preferată.

¹¹ Motivul suspinului, instaurat în Baroc ca unul din cele mai expresive întorsături meodice, va fi folosit și de clasici (Mozart – *Lacrimosa*, Beethoven – introducerea Sonata *Appassionata*), dar romanticii vor face din el o figură retorică folosită în toate momentele de suferință care apar des în romantism. Excelează Ceaikovski, Liszt și Wagner (motivul *Tristan*).

Partea care urmează este *Aria* (nr.2) repartizată total tenorului solist.

Această arie este compusă pe modelul ariei romantice italiene. Între speciile de arii italiene – *cantabile*, *di portamento*, *parlante* și *di bravura* – fiecare cu caracteristicile lor¹². Rossini a optat pentru stilul *cantabile* acesta fiind adecvat spiritului muzicii sacre. Desigur că, după cum se va vedea, nu a lipsit-o de două-trei pasaje culminante (împrumutate din aria *parlante*), dar predomină *cantilena*.

Momentul dramatic al *Ariei* este plasat pe cel de-al doilea verset al textului literar: *Cujus animam*, care conține cea mai zguduitoare expresie, întrucât vorbește la modul direct de suferința mamei lui Isus.

Pentru a avea imaginea (literară) a acestui verset a cărui muzică va exprima această suferință prin vocea tenorului solist, redăm în traducere românească (desigur imperfectă) textul versetului:

Pe ea a cărei inimă gemea

Întristată și jelea

A străpuns-o sabia.

O, cât de tristă și de zdrobită

A fost Ea, binecuvântata

Mamă, a Unicului Născut.

Cât jelea și o durea

Pe Maica evlavioasă când vedea

Chinurile celui născut glorios.

În *Arie* textul e secționat muzical în trei segmente, fiecare format din trei versuri. *Aria* are o introducere orchestrală. Această introducere prezintă nucleul melodic care stă la baza structurii melodice a întregii *Arii*.

Este un motiv format pe spațiul unui tertracord frigid descendent reluat în trei secvențe descendente. E un fel de *motto*.

¹² Caracterul ariei de tip *cantabile* adoptă o melodie cursivă, în salturi mici și evoluție de ambitus gradată, aria *di portamento* este lentă și cu note lungi susținute, în timp ce aria *parlante* este rapidă dar cu expresie patetică, iar aria *di bravura* abundă în pasaje de mare virtuozitate și pe ambitus larg.

Ex. 4



Privind retrospectiv, acest motiv este enunțat chiar în momentul expozițional orchestral din începutul lucrării. Îl vom nota cu y căci este al doilea motiv din expoziție, primul motiv fiind cel arpeggiat pe care îl vom nota cu x.

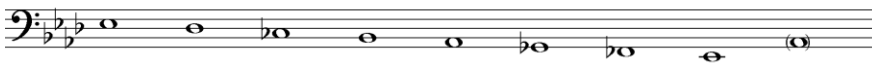
Ex. 5



În aria tenorului ele sunt expuse invers.

Revenind la evoluția din expoziția *Ariei*, succesiunea descendentă tetracordală este continuată până la cadențarea perioadei muzicale, astfel constituindu-se un parcurs de inflexiuni modulatorii ce pleacă de la dominantă tonalității *Lab* și se așează pe aceeași dominantă dar cu acorduri din sfera tonalității *lab minor*. Totalizarea scării descendente este:

Ex. 6



adică un mod frigid adiționat din secvențe tonal-funcționale.

Ex. 7





Expresia acestor contururi frigide este orientată către dramatic dar nu un dramatic cu emanații tragice, ci mai degrabă spre compasiune, milă, pioșenie, blândețe.

Melodia propriu-zisă este expusă tot în cadrul expoziției și tot de către orchestră:


Ex. 8

Această melodie este elaborată din motivul arpeggiat x (tetracordal-pentacordal).

Ex. 9

Tenorul solist va relua melodia expusă de orchestră și va dezvolta o unitate muzicală expozitivă compusă din două strofe **A** și **A1**. Strofa **A** va acoperi textul literar al primei secțiuni și va fi formată din două perioade **a+b**. Fraza **a** va avea o extensie de 8 măsuri datorită lărgirii interioare prin secvențare.

Conturul melodic al acestei prime fraze analizate anterior, mulat pe textul primelor două versuri: *Pe Ea, a cărei inimă geme întristată și jalea –*

constituit din salturi melodice arcuite și cu o mare progresie secvențială, are un caracter expansiv. Ca atare expresia muzicală este senină, întreținută și de diatonismul tonal și mai ales de ritmul punctat  care imprimă o ușoară vociune. Deci sentimentele exprimate sunt de milă și compasiune.

În schimv fraza a doua **b** pe textul *O străpungea sabia* – sentimentele se învoldurează: tonal se face inversiunea minoră, se produce o inflexiune modulatorie la dominantă, se folosesc accente dinamice și în *forte*.


Ex. 10

Din punct de vedere vocal, compozitorul plasează melodia pe zona centrală dar cu o arcuire în acut în fraza I-a, punând astfel în valoare lejeritatea vocii de tenor, care cântă (cu ușurință) vultele melodice în nuanța de *piano*. Fraza a doua solicită o culoare mai închisă și o intensificare dramatică printr-o susținere solicitantă fizic dar și mentală pentru realizarea expresivă.

Cea de-a doua perioadă, **A1** este relativ o reluare a primei, dar cu o variație a frazei a II-a **b**, care este complet schimbată, fiind formulată (în baza motivului tetracordal **x**) printr-un motiv descendent cu caracter de suspin, reluat în două secvențe descendente. Astfel expresia acestei fraze este dureroasă.

Ex. 11

A doua unitate muzicală este în fapt o parte mediană **B**. Ea se va derula pe cea de-a doua secțiune a versetului.

Uzitând de figura melodică din incipitul melodiei  compozitorul dezvoltă o strofă melodică de mare amplitudine a cărei beneficiar este tenorul solist, întrucât modul cum i-a construit melodia, urmând același model din strofa expozitivă, îi oferă solistului toate posibilitățile de a exprima conținutul de jale a textului literar: *O, cât de tristă și zdrobită/A fost Ea, binecuvântata.*

Prima întunecare sufletească provine din modulația la tonalitatea relativei minore (*fa minor*) care însă prin „culoarea” sa implică o stare plângătoare.

Ex. 12



Oh, quam tris - - tis et af - - - - -
 -flic - - ta fu - - it il - - - - - la - - - - -
 be - - - - - ne - - dic - - ta.

Cum se vede, este o perioadă muzicală formată din două fraze a câte patru măsuri, a doua frază fiind transpunerea (descendentă) la dominantă cu inflexiune modulatorie a celei dintâi. Dar prin această transpunere subdominantă sentimentul de deplângere este intensificat.

Partea mediană **B** se dezvoltă în continuare prin reluări cu variații ale motivului melodic pe diverse transpoziții și cu evoluție modulatorie la tonalitatea subdominantei (Reb), raport tonal și el cu rol de cădere expresivă. Așa se va dezvolta încă o perioadă care va repeta un segment de text (*Mamă a Unicului Născut*) pe un registru înalt prin care vocea de tenor își va etala din nou atributele specifice.

Urmează partea a doua a strofei mediene **B** în care se reia textul, dar vine cu o mare potențare expresivă, în sensul suferinței tragice, prin utilizarea melodică a unei septime micșorate descendente (*solb-la*), chiar în incipitul frazei, cel mai tensionat interval melodic ce angajează și o modulație la *si minor*, relativa subdominantei, implicând astfel și succesiuni acordice cromatice la fel de tensionate.

Ex. 13

La toate aceste contribuții ale construcției muzicale, vocea tenorului solist cu atacul pe sunetul înalt imprimă motivului melodic o și mai puternică expresie de tânguire care cu greu ar fi putut fi redată de o altă voce.

În continuare, discursul muzical se dezvoltă prin succesiuni de motive de două măsuri întrerupte prin pauze.

Configurația melodico-ritmică a acestor motive este elaborată după modelul motivului din exemplul de mai sus, care este în fapt o formă variată a motivului suspinului.

Se derulează astfel șase asemenea unități, care încadrate în pauze redau tot atâtea suspine ale unui proces al plângerii (inclusiv senzația fiziologică a respirației în procesul plânsului). Acest plâns e și mai impresionant când el este efectuat de un bărbat, prin vocea de tenor.

Partea mediană **B** se încheie cu un scurt moment de tranziție către Repriză conferit numai vocii de tenor care își încheie astfel ultima incizie plângătoare.

Ex. 14

U - - ni ge - - ni - ti - quo.

Urmează *Repriza* care amintește de forma consacrată a *ariei cu da capo*. Ea va fi însă mult lărgită prin elaborarea motivului de suspin, cu care angajează o ascensiune cromatică ce atinge un punct culminant pe o acută specifică tenorilor (*sibb*).

Ex. 15

que.mo - re - bat et do - le - bat et tre - me - bat cum vi

de - bat et tre - me - bat cum vi - de - bat na - ti

po - - - - - nas_ in - cly - ti.

Pasajul este reluat integral după care Rossini nu se dezmente, și adaugă și un moment de bravură printr-o ghirlandă melodică ce implică zona supra-acută a tenorului, aceasta însemnând acumularea și explozia dramatică a suferinței, întrucât personajul respectiv se constituie ca o ornamentare a motivului suspinului.

Ex. 16

poe - - - - - nas in - cly - ti.

Orchestra va încheia cu o *codetta* care prelucrează concludiv motivul arpeggiat y.

Așadar nr. 2, *Aria*, repartizată tenorului solist, marchează un prim moment dramatic a cărui expresie se impune profund tocmai datorită culorii

vocii și mai ales tensiunii susținerii cântării specifică tenorului care implică permanent întreaga sa fiziologie. Ca atare tenorul interpret trebuie să posede o voce plină care în procesul cântării legate să etaleze frumusețea și sentimentele cuprinse de melodia rossiniană din *Aria nr. 2*.

Următoarele apariții ale tenorului în *Stabat Mater* vor fi în *Quartet nr. 6* și în *Cvartet nr. 8*, unde, așa cum se înțelege, el va cânta în ansamblu cu ceilalți trei soliști (două soprane și un bas). Desigur scurte momente solistice va mai avea (expuneri de teme, dialoguri, voce complementară etc.), arătând necesitatea lui Rossini de a valorifica potențialul liric și dramatic al acestei voci. Așa se va întâmpla în *Cvartetul nr. 8* unde tenorului I se repartizează momentul de deschidere.

În *Cvartet nr. 8* se va trata muzical textul strofelor 11-15, fiind cel mai extins text din toate numerele muzicale ale lui Rossini.

Prima incizie, prima strofă de trei versuri este concepută muzical pe motivul de suspin, elaborat însă într-o formulare melodică cu incipit înalt și cădere care sugerează suferința.

Ex. 17



Tenorul solo va expune acest motiv de patru ori într-o secvență ascendentă, pe traseul motivului tetracordal (eliptic) care astfel apare ascuns (latent):

Ex. 18



Secvența este de tip armonic, în consecință este succesiv modulatorie și deci impregnată de cromatism, sugerând intensificarea durerii. Expunerile sunt intercalate cu pauze, care sugerează efectul acceselor de plâns.

Ex. 19

T. Solo

Sanc - ta ma-ter is-tud

ppp

T. Solo

a-gas Cru - ci - fi - xi - fi - ge pla-gas Sanc - ta ma-ter is-tud

con espress.

T. Solo

a - gas. Cru - ci - fi - xi - ge pla - gas. Cor - di - me - o

f p

T. Solo

cor - di - me

f

Textul în introducere este *Sfântă Mamă, fă aceasta/Ca ale răstignitului răni/În inima mea să le împlânți*.

Tensiunea muzicală dusă către un punct culminant (*lab*), este încă potențată de fraza cadențială care se încheie cu o formulă retorică mult uzitată de romantici cu același efect de suspin

Ex. 20

T. Solo

Cor - di - me - o - cor - di - me o - va - li - de

pentru ca încheierea triadei tenorului să adauge încă o frază ca un pasaj melodic ce are caracterul unui strigăt disperat pe cuvintele *Cordi meo valide* (*în inima mea să le împlânți*).

Ex. 21

T. Solo

Cor - di - me - o - cor - di - me - o cor - di me - o va - li - de.

Faptul că Rossini a angajat vocea de tenor nu este deloc întâmplător. Deschiderea unui nou pasaj muzical trebuia să fie spectaculos din toate punctele de vedere, și numai tenorul putea realiza acest impact la public.

În continuare strofa muzicală a tenorului va fi repetată de soprană dar cu textul următoarei strofe poetice *Ale Fiului Tău răni/Care a acceptat pentru mine să îndure/Suferințele lui, cu mine împarte-le*.

Dar pentru a evita repetarea identică și a potența fluxul muzical, Rossini recurge la un mijloc de variație și anume; plasează vocii de soprană ceea ce a cântat tenorul, iar acesta intervine, între expunerile sopranei, cu replici gen comentariu sau confirmare în pauzele retorice.

La încheierea strofei, cele două voci (sopran-tenor) se cuplează într-o mixtură pentru a clama împreună suferința extremă exprimată de cuvintele *poenas mecum divide* (*suferințele, cu mine împarte-le*).

Ex. 22

S. Solo
T. Solo

Poe - nas me - cum poe - nas me - cum

Poe - nas me - cum poe - nas me - - cum

f *f* *f* *f* *ff*

S. Solo
T. Solo

poe - nas me - cum di - - vi - de.

poe - nas me - cum di - - vi - de.

p

Între cele două voci solistice înalte – sopran și tenor – sunt desigur multe elemente comune; între care cel mai important este ambitusul, dar și timbrul. De aceea poate să apară o concurență – și e bine să apară – pentru că ea este pozitivă și reprezintă un câștig prin „duelul” zonelor acute din care rezultă multă expresivitate. Un oarecare exemplu este și această *Expoziție* a acestui *Cvartet* când Rossini transferă sopranei întregul pasaj anterior cântat de tenor, fapt care ar presupune o comparație.

Dar faptul că tenorul este implicat în discurs alături de soprană, totul se valorifică în planul însumării expresive, reprezentând concomitent un contrast și o comunicare între cei doi parteneri în a adânci puterea de a transmite sentimentele conținute de muzica respectivă, derivate din textul poetic. Așa se întâmplă în exemplul de mai sus, când cele două voci creează un moment culminant dramatic.

În parcursul *Cvartetului nr. 6*, tenorul va mai fi angajat în strofa 14: *Juxta crucem tecum stare/Te libenter sociare/In planetu desidero* (*Lângă cruce cu Tine*

să stau/și să mă alătur Ție/În plâns doresc). Contribuția tenorului este de natură polifonică (imitație în mixtură)

Ex. 23

S.I Solo
Jux-ta cru-cem te-cum sta-re Te li-ben-ter-so-ci a-re

S.II Solo
Te li-ben-ter-so-ci a-re

T. Solo
Jux-ta cru-cem te-cum sta-re Te li-ben-ter-so-ci a-re

B. Solo
sta-re Jux - ta

și armonică.

Ex. 24

S.I Solo
sotto voce
Vir - go vir - gi-num prae - cla - ra mi - hi jam non sis a - ma - ra

S.II Solo
sotto voce
Vir - go vir - gi-num prae - cla - ra mi - hi jam non sis a - ma - ra

T. Solo
sotto voce
Vir - go vir - gi-num prae - cla - ra mi - hi jam non sis a - ma - ra

B. Solo
sotto voce
Vir - go vir - gi-num prae - cla - ra mi - hi jam non sis a - ma - ra

Această participare în ansamblul *Cvartetului* va continua până la încheierea acestei părți nr. 6.

În *Cvartet nr.9* aportul tenorului solist va fi exclusiv armonic în ansamblul celor patru voci solistice. Toată muzica acestui *Cvartet* exprimă o

jubilație dureroasă intensă și continuă: *Quando corpus morietur/Fac, ut animae donetur/Paradisi gloria* (Când trupul va muri/fă ca sufletului să I se dea/gloria Paradisului).

Începutul *Cvartetului* este o expoziție fugată, bazată pe tema cromatică expusă de bas solo.

Ex. 25

B. Solo *p*
 Quan - do cor - pus mo - ri - e - tur mo - ri - e - tur

Cum se vede, tema e concepută de Rossini în baza celebrului motiv *passus duriusculus* (tetracordul cromatic):

Ex. 26

Întregul context al lui Rossini este intens cromatic.

Din punctul de vedere al aportului tenorului solist el este cvasi strict de ansamblu, și are doar un moment mai evidențiat într-un pasaj scurt în mixtură alături de bas.

Ex. 27

T. Solo *ff* >
 Pa - ra - di - si glo - ri - a
 B. Solo *ff* >
 Pa - ra - di - si glo - ri - a

În consecință, în cadrul *Cvartetului nr.9*, tenorul ca și celelalte voci solistice, alcătuiesc împreună doar un ansamblu vocal (fără acompaniament), dar misiunea lor artistică trebuie judecată nu în raport de performanțe tehnice (note scurte, pasaje înalte etc.) ci în planul acordajului, al echilibrului vocal,

unității ritmice etc., dar mai ales în transmiterea emoțiilor pe care muzica lui Rossini le încoronează, conform semnificațiilor textului literar.

Aceasta întrucât este cunoscut faptul că în momentele de ansamblu, mulți cântăreți adoptă o atitudine de neglijență la multe capitole ale cântării și mai ales a interpretării.

Concluzionând asupra prestației tenorului solist în creația *Stabat Mater* de Rossini, se pot spune următoarele:

- Partida tenorului este una de performanță în plan tehnic, punctul maxim fiind în *Aria nr. 2*, parte eminent solistică a sa, Rossini, deși o scrie relativ operistic, îi oferă doar un singur moment de epatare, acea cadență care precede supraacuta (*reb²*), dar în ce privește expresivitatea cântării dependentă de calitatea vocală amplă, de timbru generos și de susținerea vocală, tenorul are obligații foarte mari, acela pe care i le-a prevăzut compozitorul când a optat ca această voce (și nu alta), e potrivită pentru a transmite publicului acele nobile și sublime sentimente pentru suferința sfintei mame în fața chinurilor morții îndurate de fiul ei (și a lui Dumnezeu);
- Ordinar, tenorul cântă în ansamblu cu celelalte trei voci solistice, aceasta însemnând însă o sarcină specială, întrucât trebuie să aibă o disciplină a cântării care impune alte calități și anume muzicalitatea care îi conferă capacitatea integrării în necesitățile ansamblului, necesități care au fost iterate mai sus.

Astfel, în *Stabat Mater* tenorul trebuie să fie nu numai un „cântăreț”, ci un interpret de mare concepție „artistică” și generoasă sensibilitate, dozată rațional și intens estetic.

Capodopera lui Rossini presupune interpreți pe măsură, întrucât creația respectivă fiind validată (de atâția și atâția interpreți), nu poate fi abordată decât la superlativ.

3. CONSIDERENTE DE TEHNICĂ VOCALĂ

Această lucrare de vocal simfonic impune anumite exigențe în alegerea vocilor care pot cânta și interpreta lucrarea complexă compusă de Gioachino Rossini. În acest sens, tenorul solist de vocal simfonic romantic trebuie să posede o tehnică vocală de o așa măiestrie încât să permită sufletului să se exprime. De aceea una din preocupările centrale ale fiecărui cântăreț de vocal simfonic și operă, este formarea de abilități tehnice și perfecționarea lor pe parcursul întregii vieți. Ei trebuie să posede o bună tehnică vocală, fără probleme de registru, pasaj, acut sau legato.

Totuși există și o latură lăuntrică care este prezentă în același timp cu latura tehnică. Tehnica și interpretarea merg mână în mână. Este imposibil a avea un impact considerabil fără a da importanță acestor două fronturi iar latura internă poate fi factorul de decizie între a avea, sau a nu avea succes în realizările tehnice vocale. Însă în rândurile de mai jos ne propunem să punem accent pe realizările de tehnică vocală.

În acest sens, vocea care abordează repertoriul romantic (inclusiv „Stabat Mater” de G.Rossini) trebuie să îndeplinească câteva exigențe:

3.1. EXIGENȚA DE AMBITUS

Ambitusul este una din caracteristicile importante, poate chiar definitorie la vocea de tenor. La începutul cărții *Cu Ludovic Spiess prin teatrele lirice ale lumii*, strălucitul tenor român Ludovic Spiess, menționa importanța ambitusului necesar abordării diferitelor lucrări, cu atât mai mult cu cât în perioada de glorie a bell-canto-ului, compozitorii utilizau acutele drept mijloc hotărâtor în obținerea succesului de sală. Aceasta se răsfrânge și asupra repertoriului vocal simfonic, compunându-se lucrări cu un ambitus mai mare decât în Clasicism. La tenor putem întâlni lucrări scrise din Do, octava mică pâna în La din octava I – în muzica corală și pâna în Do₂ (sau chiar mai sus) în știma tenorului solist¹³.

¹³ Sava, Iosif, *Cu Ludovic Spiess prin teatrele lirice ale lumii*, Editura Muzicală București, 1989.

Există două pietre de încercare care trebuie depășite pentru a realiza această exigență: pasajul și acutul vocal.

3.1.a. Pasajul

Pasajul desemnează acea parte din voce care face trecerea între registrul mediu și registrul acut. În general la vocile masculine în preajma acestei porțiuni emisia vocală începe să se albească, să se decoperteze. Această albire a vocii se accentuează pe măsură ce se urcă, ajungându-se apoi la o senzație de gâtuire. Acest fenomen se întâmplă mai ales la vocalele care iau naștere pe un spațiu mai larg așa numitele vocale deschise A, O și E. Este recunoscut în general că pasajul la tenor are loc în preajma lui Fa# din octava I. Mari profesori de canto dar și mari tenori pun accent pe rezolvarea pasajului, unanim recunoscând că soluționarea acestuia poate fi cheia succesului.

La unii cântareți sunetele de pasaj care apar acolo unde se suprapun cele două registre „de piept” și „de cap” nu trebuie omogenizate. Este vorba de cântăreții de muzică populară din Tirol (Austria) sau Oltenia (România). Aceștia schimbă registrul trecând din voce de piept în voce de cap (în falset întărit) fără să își facă o problemă din aceasta. În același mod se proceda și în secolul al XVIII-lea când cântăreții utilizau primul registru până către pasaj iar apoi brusc treceau în falset adică în al doilea registru. Acest mod de a proceda nu prezintă nici un inconvenient fiziologic, însă are de suferit interpretarea, întrucât aceasta nu permite nici un fel de efecte de putere (de volum) și nici realizarea anumitor culori vocale cerute de partiturile romantice.

În prezent estetica cântului de operă și vocal simfonic nu permite cântul pe registre și de aceea se pune problema trecerii spre acut cu menținerea calitativă a timbrului. Aceasta se poate realiza prin cunoașterea unei tehnici speciale: tehnica de acoperire a sunetelor din pasaj (a sunetelor deschise).

Registrul mediu trebuie cântat într-un timbru clar, cât mai natural. Când se merge în acut însă, dacă se păstrează aceeași emisie, vocea se subțiază, se aplatizează și îngustează. Este deci necesar să modificăm ușor emisia, întrebuițând „rotunjirea vocii” (acoperirea vocalelor deschise). Aceasta ne permite să ajungem în acut fără probleme și să dăm sunetelor înalte ale vocii o amploare imposibil de obținut altfel. Pentru însușirea acestei tehnici recomandăm stricta supraveghere a unui profesor de cânt, evitându-se astfel îngroșarea sunetelor sau emiterea lor prea în spate.

Cântărețul din punct de vedere tehnic nu trebuie să gândească intercalic (în trepte), aceasta fiind dăunătoare pentru voce întrucât există tendința „de a te ridica după sunete”. Dacă sunetele cântate sunt gândite pe o scară „mai sus- mai jos”, laringele are tendința de a se ridica, ducând astfel în acut spre gătuire. În acest sens gândirea „în față” este de mare ajutor. Laringele în tehnica vocală cu puternică impedanță pe laringe, trebuie să fie coborât mai jos decât nivelul de repaus. Gura larg deschisă pe verticală iar mușchii obrazilor relaxați va avea ca rezultat un volum maxim al vocii și sunete frumos colorate. Astfel vocea ajunge omogenă, pasajul devenind inexistent. Senzația va fi de „voce pe corp” frumos colorată armonic.

Celebrul tenor al secolului trecut Enrico Caruso descrie foarte clar modul în care a reușit să facă trecerea din grav spre mediu apoi acut, folosind tehnica de acoperire a sunetelor din pasaj. El se ajută de vocalele învecinate trecând de la A la O iar apoi spre vocala U pe măsură ce merge spre acut. Acoperirea vocalelor deschise presupune multă atenție și rafinament pentru a nu altera textul libretului astfel încât chiar dacă se trece de la vocala A spre O sau U, ascultătorul să perceapă numai vocala A (care are doar timbrul ușor modificat).

Gândirea sunetelor din pasaj spre culoarea vocalei U, rezolvă într-o mare măsură acoperirea sunetelor care au tendința spre deschidere, spre albire. O mare atenție trebuie însă acordată pericolului de a nu emite sunetele „în spate”, ele trebuind obligatoriu direcționate spre cavitățile superioare de rezonanță (spre rezonatori). Vocala U este greu de transformat în sunet cu o sonoritate frumoasă deoarece în vorbire își are rezonanța în partea superioară a faringelui, vecin cu cavitatea nazală, de unde și timbrul său întunecat și tendința spre o voce nazală. Pentru a rezolva această problemă, în paralel cu folosirea vocalei U vom utiliza și vocala I. Ca zonă de rezonanță I-ul având suprafața minimă aferentă unei vocale, fiind de multe ori și punctul maxim de strălucire vocală. Realizând procedeul treceri de la vocala I la U vom realiza efectul dorit. Folosirea acestor vocale este numai un mijloc de a plasa sunetele din pasaj însă obiectivul final este rotunjirea tuturor vocalelor păstrând însă sonoritatea proprie fiecăruia dintre ele.

Pe parcursul studiului, pentru a ajunge la o voce rotunda, având omogenitate vocală, se pot folosi așa numitele „mixturi vocale”. De exemplu se cântă A dar cu gândul la O, de asemenea O spre U, E spre I. Acest fenomen de acoperire nu intervine și la vocalele mai întunecate U și I. „Acoperirea” lor se produce natural cu condiția de a nu falsifica vocalele în urcare.

În ceea ce privește deschiderea de gură, va fi dificil de a o menține în emisia acoperită tot atât de categorică, însă progresiv trebuie să păstrăm o deschizătură amplă și pe pasaj.

Trecând de la sunetele din registrul mediu la sunetele acoperite din pasaj, debitul de aer prin glotă crește, de asemenea și presiunea subglotică (pentru o intensitate sonoră menținută identică). Activitatea expiratorie trebuie susținută ferm, iar acțiunile musculare expiratorii vor crește în intensitate, mai ales la nivelul centurii abdominale.

În concluzie se poate spune că pentru cei care cântă sunetele din pasaj acoperite iar apoi acutul este bine susținut, pasajul nu mai prezintă nici o dificultate; pasajul nu mai există.

3.1.b. Acutul

Registrul acut este o problemă sinequanon a cântului profesionist, marile creații romantice folosind acest registru. Primul adevăr în ceea ce privește această problemă este faptul că emisia în registrul acut nu poate fi desăvârșită numai după ce a fost rezolvată emisia în registrul mediu-grav. În sprijinul acestei idei, Enrico Caruso spunea:

„Claritatea și ușurința emisiei vocale în poziții mai înalte depinde în mare măsură de cum au fost cântate notele (grave) de la care s-a pornit”

și adaugă marele tenor:

„Dacă notele grave se emit corect și se menține aceeași poziție se va evita prin aceasta stridența care se simte adesea la notele înalte”¹⁴.

În acest sens, atenția nu trebuie concentrată ostentativ pe nota acută. Notele care preced acutul însă să fie bine susținute, iar, nota din registrul acut, gândită în aceeași poziție cu nota precedentă.

Spre acut, coardele vocale sunt alungite și tensionate, astfel că, în momentul vibrației, mișcarea de apropiere-depărtare se va produce cu rapiditate, astfel un lucru important este ca fluxul de aer expirat să nu fie interupt și corpul să nu se tensioneze.

¹⁴ Pierre V.R. Key, și Bruno, Zirato, *Caruso*, Editura Muzicală București, 1966.

Există două modalități de rezolvare a acutului:

Prima modalitate este deschiderea sunetului către notele înalte. Se constată că vocile care au optat pentru această abordare a emisiei vocale, au o plasare excesivă a sunetului „în mască” (it. *maschera* – se referă la acea mască neagră de carnaval, care acoperă regiunea ochilor, nu întreaga față), cu punct focal la rădăcina nasului. Această plasare a sunetului în mască se traduce în plan fiziologic printr-o coborâre progresivă a vălului palatin, pe măsură ce sunetul merge către acut.

Această coborâre a vălului palatin se însoțește de ridicarea rădăcinii limbii, ceea ce determină dirijarea coloanei de aer dinspre faringe către cavitatea nazală, spațiul dintre văl și limbă, fiind mult îngustat și blocând trecerea aerului către cavitatea bucală, culoarea deschisă specifică a sunetului fiind determinată de poziția înaltă a laringelui.

Plasarea sunetelor acute în mască se numește și „*appoggiere in maschera*” fiind mecanismul de control al rezonanței, obținându-se printr-o modelare continuă și ductilă a spațiului interior al tractului vocal (în special al cavității bucale și cavității faringiene).

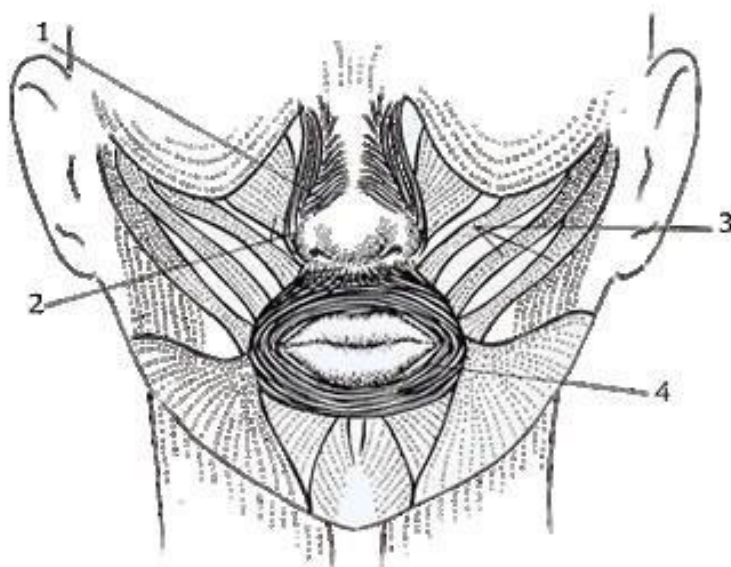


Fig. 1. Masca (*La Maschera*)¹⁵

¹⁵ cf. Antonio Juarra, *Il canto e le sue tecniche. Trattato*, Ed. Ricordi, Milano, 1987, pg. 30.

Mușchii care formează „masca” sunt:

1. Mușchiul dilatator al narinei

Utilizarea acestui mușchi e implicită și e cerută de către profesorii de cânt prin fraze precum „cântă pe un surâs interior” sau „gândește-te că suntetul este condus cu nasul”.

2. Mușchiul ridicător al buzei superioare și al aripii nasului

3. Mușchii zigomatici

Sunt mușchii care ajută la ridicarea vălului palatin.

4. Mușchiul orbicular al gurii

Mușchiul care permite țuguierea buzelor.

Pentru a cânta acutul în această manieră trebuie să avem o poziție înaltă de atac, asigurată de o inspirație „pe zâmbet”, ridicarea pomeților fiind de ajutor, păstrarea poziției înalte în rezonator, „în mască” pe tot parcursul frazei muzicale, iar bărbia trebuie retrasă spre spate.

Pentru a obține o plasare excesivă a sunetului „în mască”, vălul palatin este de multe ori menținut într-o poziție prea coborâtă, ceea ce duce la puternice senzații vibratorii în oasele feței și se asociază fenomenului de nazalizare a emisiei, ceea ce constituie o eroare de impostare a vocii și produce dificultăți în registrului acut.

Această problemă este des întâlnită mai cu seamă la tenori, care pentru a emite un sunet acut în mască și fără a-l „împinge” cu musculatura gâtului, se folosesc, de acest fenomen de nazalizare a vocii.

Mulți pedagogi (mai cu seamă pedagogia secolului XX) recomandă apoggierea sunetului în mască, ca fiind o modalitatea fundamentală pentru a îmbogăți sunetul cu armonice și al proiecta și al focaliza. Căutarea punctului de focalizare a sunetului (situat între ochi și rădăcina nasului) se realizează prin emiterea sunetelor „în nas” sau „în spatele nasului”, în rino-faringe, prin amplificarea dimensiunilor acestuia.

Această căutare a poziției înalte conduce la uniformizarea vocii într-o direcție care exclude celelalte posibilități și cavități de rezonanare a sunetelor, împiedicând astfel variația timbrală a vocii, în favoarea unui timbru care este adesea nazal.

Sușținerea în acest caz se face cu un aport pronunțat al musculaturii abdominale, fiind acompaniată de balansarea bazinului din spate către față și de mișcarea întregului corp spre față și în sus.

O altă manieră de rezolvare a acutului este cântul pe culoare închisă a sunetului, bazat pe senzația de acoperire a sunetului în registrul înalt al vocii.

Termenul de „acoperire” a sunetului se referă la omogenizarea timbrală a culorii din acut cu cea a registrului mediu-grav, ceea ce se traduce în plan fiziologic printr-o serie de modificări, de fenomene de adaptare a cavităților de rezonanță și se concretizează printr-o coborâre a laringelui și mandibulei, applatizarea bazei linguale, augmentarea cavității oro-faringiene și ridicarea vălului palatin.

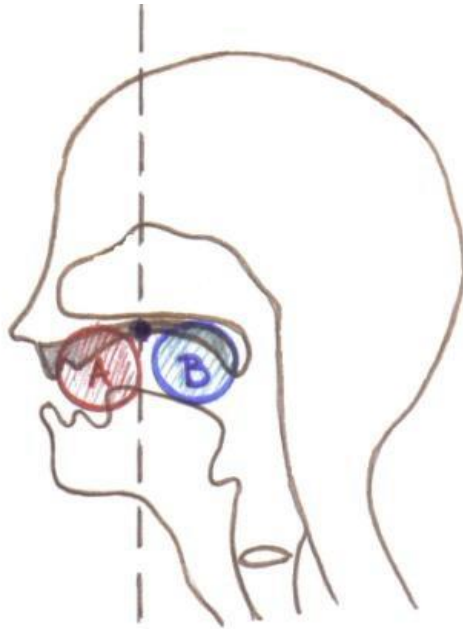
Prin ridicarea excesivă a vălului palatin care se produce simultan cu acțiunea antagonistă a limbii, istmul bucal (spațiul dintre văl și corpul limbii) se mărește treptat, augmentând cavitatea oro-faringiană și obturând în același timp, calea de acces a aerului sonorizat către cavitatea nazală.

Enrico Caruso considera că plasarea sunetelor în cavitatea nazală este unul dintre defectele vocii cel mai greu de corijat. După cum susținea marele tenor, cineva poate să respire pe nas, dar niciodată nu trebuie să atace sau să emită sunetele în nas.

Mișcarea de coborâre a limbii are loc paralel cu mișcarea de coborâre a laringelui, ceea ce duce la alungirea în jos a tractului vocal. Astfel, dimensiunile instrumentului se măresc, culoarea rezultată fiind mult mai întunecată. Trebuie menționat faptul că printr-o coborâre forțată a laringelui și menținerea lui în această poziție conduce la o emisie defectuasă, îngolată, cu efecte extrem de grave pe termen lung.

„Appoggierea sunetului se realizează în formantul B .În coborâre către registrul grav, punctul de sprijin al sunetului se va deplasa pe palat către rădăcina incisivilor superiori, ceea ce va asigura poziția înaltă a sunetelor emise în registrul grav. Această deplasare spre în față (formantul A) reclamă închiderea treptată a cavității bucale, pe schema unui zâmbet, astfel încât poziția sunetului să nu coboare (în limbajul uzual al pedagogiei „să nu cadă sunetul” sinonim cu a nu dezimpostă sunetul)”¹⁶.

¹⁶ Negru, Simona, Popan. – *Arta cântului teatral* – Teza de doctorat, Academia de muzică „Gh. Dima”, Cluj 2009.



Culoarea sunetelor va fi din ce în ce mai închisă pe măsură ce înălțimea crește, iar, în coborâre, culoarea se va deschide treptat.

Așa cum am menționat în capitolul despre acoperirea pasajului, modificarea culorii sunetelor emise se poate face pe baza timbrelor specifice ale vocalelor cântate, adică se pornește de la o vocală de culoare deschisă și o transformăm treptat într-o vocală mai închisă și pe aceasta, la rândul ei, în alta și mai închisă, după procedeul lui Enrico Caruso: „a” devine „o”, iar „o” devine „u”.

Marea soprană româncă, Lucia Stănescu, recomandă o metodă bazată pe nuanțe /tonuri ale culorilor. În execuția unui arpeggiu scurt: do – mi – sol, fiecare subiect își alege culoarea pe care o preferă și își va imagina spre exemplu, că do este azuriu, mi va fi albastru mediu, iar sol va fi albastru cobalt sau bleumarin. Și, astfel, cu ajutorul acestei reprezentări mentale, instinctiv, tractul vocal se va configura astfel încât să rezulte efectele timbrice de întunecare dorite.

În această manieră de rezolvare a acutului susținerea este cu preponderență pe diafragma posterior, cu aport pronunțat al mușchiului epispinal ce generează o arcuire a coloanei vertebrale – senzație de sprijin pe partea din spate a bazinului, numită în terminologia de specialitate „riposare sui

reni”, acompaniată de mișcarea de comprimare a întregului corp, orientată spre spate și în jos (generează senzația de înfigere, de ancorare în podeaua scenei).

În alegerea modului de rezolvare a acutului, vălul palatin și cavitățile de rezonanță joacă un rol deosebit. Iată ce spunea foniatorul italian Franco Fussi:

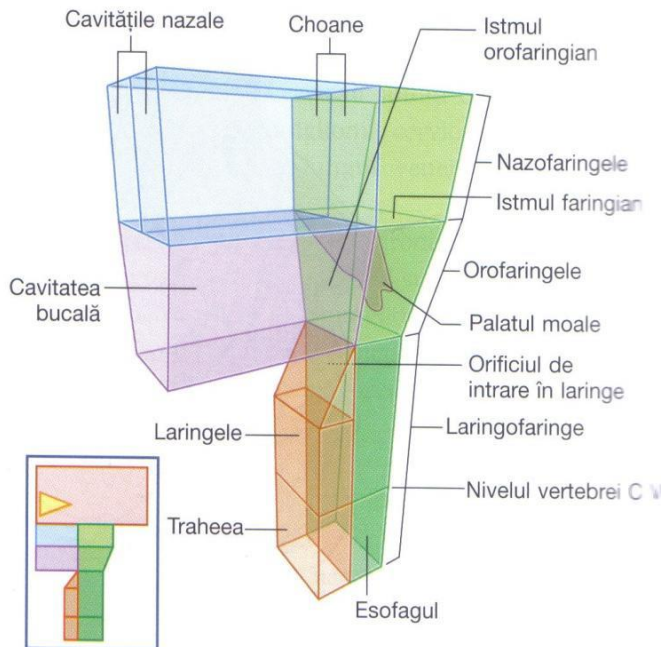
„în drumul său de la laringe către mediul înconjurător, coloana de aer expirată întâlnește cavități așezate în serie sau în paralel (cavitatea faringiană, cavitatea bucală și cavitatea nazală), iar tranzitul prin acestea este obligatoriu (pentru primele două) și facultativ (pentru fosele nazale). Posibilitatea trecerii aerului în rinofaringe este gestionată de vălul palatin (palatul moale) care coborând vertical permite continuitatea în sus a coloanei de aer și ridicându-se, blochează trecerea”¹⁷.

Astfel, putem conchide că vălul palatin are rolul unei supape care favorizează una sau alta dintre manierele de cant al acutului. Atunci când este coborât, coloana de aer va urca în cavitatea nazală, determinând apariția senzațiilor vibratorii „în mască” și un timbru vocal mai deschis. Sunetul câștigă în strălucire, penetranță (datorită timbrului metalic și concentrării sunetului pe punct, nu pe cavitare), forță (datorită faptului că la nivel laringian, comportamentul fonator al coardelor vocale va fi ce de tip „urlet”). Când vălul palatin este ridicat, obturează calea de trecere a coloanei de aer către cavitatea nazală, dirijând-o către palatul dur. Rezultă un timbru întunecat, amplitudine, rotunjime a sunetelor (datorită rezonanței în cavitare) și volum.

Prezentăm mai jos o reprezentare geometrică a cavităților de rezonanță¹⁸:

¹⁷ Franco Fussi, *Risonanze, ovvero la “costruzione dell’uovo”*, www.voceartistica.it, 26.10.2010.

¹⁸ preluată din Richard L. Drake, A. Wazne Vogl, Adam W.M. Mitchell, *Gray’s Anatomy pentru studenți*, ediția a II-a, trad. sub redacția Florin Mihail Filipoiu, Ed. Elsevier Inc. și Prior&Books SRL, București, 2010, pag. 984.



Credem că o emisie bună este dată de echilibrul dintre mască și cavitate. Nu trebuie insistat excesiv pe punctul de focalizare a sunetelor în mască (cu toate că la începutul studiilor de canto se pornește de la însușirea senzațiilor vibratorii și a pozițiilor rezonanțiale legate de mască și abia mai târziu se va trece la configurarea cavității), dar, nici nu trebuie exagerat prin crearea unei cavități prea ample.

Este de dorit o poziționare relativ înaltă a atacului sunetelor (pentru a se evita emisia laringiană a sunetelor), cu o componentă anterioară (care conferă sunetelor direcție, strălucire și focalizare), indiferent de maniera de emisie.

3.2. EXIGENȚA DE INTENSITATE (VOLUM)

Odată cu epoca romantismului, aparatul orchestral se îmbogățește cu instrumente noi dar și în dimensiune. Compozitorii folosesc tot mai multe instrumente pentru a acompania liniile solistice. Acesta o observăm în mod special în repertoriul de opera dar și în oratoriu. Până și muzica sacră (așa cum o numim astăzi) depășește granițele bisericești, cântându-se în săli de concert, cu o „orchestră romantică”.

Cântărețul care abordează repertoriul vocal-simfonic romantic, este nevoit să aibă o voce de o așa intensitate încât să facă față unui acompaniament de orchestră mare.

Intensitatea, volumul vocii, este dată de prezența simultană a doi factori: o respirație costodiafragmală inteligent condusă și presiune sub-glotică.

Cântatul corect și împlinirea exigenței de volum se bazează pe o respirație costodiafragmală corect însușită și nu poate exista fără aceasta. Multe din dificultățile vocale (printre care și cea de intensitate) sunt date de o respirație necorespunzătoare, care nu este recunoscută și corectată la timp.

3.2.a. Respirația în cânt

Mari cântăreți au evidențiat importanța majoră a respirației corecte în cântat. Apreciatul cântăreț George Niculescu Basu își începe cartea sa cu următoarea frază:

„Școala de bel canto- școala cântului frumos spune: Chi sa ben respirare, sa ben cantare, adică cine știe să respire bine, știe să cânte bine. Pătrunde-te de acest adevăr, tinere”¹⁹.

Deasemenea celebrul tenor al secolului trecut Enrico Caruso menționa cu insistență:

„De ce nu învață cântărețul mai întâi cum să respire? Este imposibil să se cânte artistic fără stăpânirea completă a respirației.... baza unui cânt frumos este stăpânirea completă a respirației”²⁰.

Aceeași autori ai cărții *Caruso*, mai menționează despre acesta:

„Rolul esențial în arta sa l-a avut însă tehnica sa minunată. Respirația sa era desăvârșită(...) după ce întregul său mecanism vocal-respirator a început să funcționeze în mod natural, dezvoltarea tehnicii nu a fost altceva decât o chestiune de muncă și timp.”

¹⁹ Niculescu Basu, George, *Cum am cântat eu*, Editura Muzicală București, 1958, p.5.

²⁰ Pierre V.R. Key, și Bruno, Zirato, *Caruso*, Editura Muzicală București, 1966, p.199.

Tot despre respirație vorbește și Lev Niculin în cartea sa despre Fedor Ivanovici Șaliapin menționează că întocmai cum arcușul lucrează cu înscușină pe cele patru coarde, tot așa și vocea este pusă în mișcare de o respirație iscusit dirijată. Efectele vocale irezistibile se obțin printr-o respirație corectă, cu capacitate mare și iscusit dirijată.²¹

Conform doctorului Bogdan, autorul cărții *Foniatrie clinică*, există trei tipuri de respirație²²:

1. Respirația înaltă, toracică superioară sau claviculară. Se întâlnește preponderent la femei.
În inspir se bombează partea superioară a toracelui, claviculele și umerii se ridică, abdomenul se retractă. Utilizarea exclusivă în cânt a unei respirații înalte pune laringele într-o situație de „constrângere” (contractia mușchilor sternocleidomastoidieni și a suprahioidienilor) ceea ce duce la hipertonie la nivelul laringelui și a faringelui.
2. Respirația abdominală, în care partea superioară a toracelui rămâne imobilă, în inspir partea anterioară a abdomenului este proeminentă și în expir se retractă.
3. Respirația costodiafragmatică, fiind cea mai adaptată pentru cânt, produce o mobilizare laterală a coastelor inferioare și a porțiunii superioare a abdomenului. Ea permite obținerea celui mai mare volum de aer precum și o mai bună dozare a intensității vocii.

Respirația costodiafragmatică este o respirație amplă, completă și corectă. Ea a fost profund studiată și explicată de mari medici, anumiști și fiziologi. Mecanismele ei se cunosc încă din anul 1850 și se datorează studiilor și experiențelor doctorului de origine franceză L. Mandl. Conservatorul din Paris a adoptat acest fel de respirație în anii 1860, pe care apoi l-au folosit toți profesorii înțelepți de cânt. Până atunci însă în Franța a dominat tehnica respirației abdominale (respirație greșită în cântul cu ambitus vocal mare) recomandată de tenorul Operei din Paris Jean Antoine Berard (1710-1772).

Pentru a folosi cât mai corect această respirație este important să cunoaștem cele trei componente: Inspirul, expirul și susținerea vocală.

Inspirul este defapt introducerea aerului în plămân. Aceasta se întâmplă dacă presiunea aerului din interiorul acestora este scăzută. Doctorul foniatru

²¹ Lev, Niculin, *Șaliapin*, Editura Muzicală București, 1959.

²² Bogdan, C.I., *Foniatrie clinică*, Editura Viața Medicală Românească, 2001.

Rodica Mureșan în cartea sa *Reabilitarea și igiena vocii*, spune că presiunea scăzută din interiorul plămânilor se obține prin distensia plămânilor care sunt elastici și sunt atașați de interiorul cutiei toracice și de diafragm. Orice mărire a spațiului din interiorul cutiei toracice atrage după sine o distensie a plămânilor: înălțarea sternului, distensia coastelor și coborârea diafragmului, duce la reducerea presiunii și la favorizarea pătrunderii aerului în plămân. Diafragmul este cel mai important în inspir. Diafragmul este un mușchi în formă de dom, orizontal, cu inserții la nivelul coloanei, coastelor și sternului, despărțind cutia toracică de cea abdominală. Când se contractă, el coboară reducând presiunea din plămâni și favorizând pătrunderea aerului. Datorită deplasării stomacului și ficatului prin coborârea diafragmului, peretele abdominal are tendința de a protruziona ușor în anterior iar coborârea maximă a diafragmului se obține prin favorizarea acestei mișcări, prin relaxarea musculaturii abdominale.²³

Expirația este actul prin care se elimină aerul introdus în plămâni în timpul inspirului.

„Acest act se produce datorită revenirii cutiei toracice la dimensiunile inițiale, prin relaxarea mușchilor și prin acțiunea elasticității pulmonare (...). În timpul expirației obișnuite, cutia toracică nu este micșorată la maximum. Când are loc micșorarea maximă a toracelui vorbim de o expirație forțată. La expirația forțată participă mușchii intercostali interni, care apropie coastele între ele și mușchii abdominali care contractându-se apasă organele abdominale, ce la rândul lor ridică mai mult bolta diafragmatică”²⁴.

Trebuie făcută diferența între expirația obișnuită, folosită în vorbire, care se realizează într-un mod natural fără dificultăți, fiind un act pasiv care nu necesită contracția musculaturii respiratorii, și expirația în cânt care este un fenomen activ și conștient în timpul fonației deoarece furnizează suflul necesar producerii sunetului. Putem afirma că aerul prin fenomenul de expir este „combustibilul vocii”. În cânt respirația este controlată în întregime de sistemul nervos central deci poate fi dirijată cu iscusință de voința cântărețului. Astfel expirația se produce în mod treptat și controlat, fiind condusă până la finalul frazei muzicale.

²³ Mureșan, Rodica, *Reabilitarea și igiena vocii*, Editura Alma Mater, Cluj-Napoca, 2010.

²⁴ Burghel, Theodor, *A.B.C.-ul sănătății*, Editura Medicală, București, 1967, p.310.

În aceste condiții expirația nu mai este realizată numai de forțele elastice toracice și pulmonare, ci ea necesită contractia unor grupe musculare: intercostalii interni, mușchii abdominali (oblicul și transversul) și mușchiul marele drept. Musculatura abdominală este așa zisul „suport” al vocii cântate (vocea susținută). Mulți cântăreți se referă la diafragma ca mecanism de suport (susținere din diafragma) deși el are rol important în inspir nu în expir²⁵. Diafragma se contractă (se lasă în jos) în actul inspirator. În actul expirator însă presiunea aerului, atât de necesară în formarea presiunii sub-glote necesară în cântul pe un ambitus vocal mare, este influențată de cantitatea de aer din plămâni și de modul în care este eliberat din plămâni. Astfel el trebuie eliberat cu ajutorul intercostalilor interni și mușchii abdominali formându-se așa numita „presă abdominală”.

„Dacă presa abdominală nu va fi antrenată să preseze viscerele abdominale spre diafragma (nu în jos), în tot timpul cântării, atunci alți mușchii (de la rădăcina limbii și ai laringofaringelui) vor interveni să stăpânească ieșirea din laringe a coloanei de aer sonor pentru a se putea emite sunetele înalte. În felul acesta, însă, emisia vocală va fi subțiată, ștrangulată, într-un cuvânt neplăcută”²⁶.

Presa abdominală trebuie să fie puternică (dar nu încordată) și să acționeze tot timpul la cântăreți. Nu vom putea cânta niciodată bine și cu un volum necesar acoperirii unei orchestre mari dacă diafragma nu va fi susținută, ajutată de presa abdominală și dacă mușchii toracici expiratori nu vor acționa și ei cu forță.

Suportul (sau presa abdominală) asigură controlul presiunii aerului în așa fel încât să se mențină un anumit ton, un volum consistent și calitatea sunetului, precum și susținerea acestora pentru a satisface necesitățile unei fraze muzicale date. Appoggio este termenul italian pentru același lucru, cu excepția faptului că acesta cuprinde și aspecte de rezonanță în același timp.

3.2.b. Appoggio - este o metodă atribuită cântăreților italieni ai secolului al XIX-lea și se caracterizează printr-un concept al dozării respirației în timpul actului cântat. Acest concept-tehnică nu se definește doar prin

²⁵ Jones, D.L., *Breath and support: two separate coordinated functions in singing*, www.voiceteacher.com.

²⁶ Truiculescu, Marin-Marius, *Cântul vocal profesionist*, Editura Gedo, Cluj, 2009, p. 69.

„susținere vocală” ci se referă atât la sistemul respirator cât și la sistemul rezonator. O traducere exactă a acestui termen ar fi „apăsare”, deoarece expresia „appoggiarsi a” se traduce prin „a apăsa pe”. Școala italiană de canto nu face o diferențiere între aspectele motor și rezonator, spre deosebire de alte școli, pemițând a combina și a echilibra reacțiile musculare ale trunchiului și gâtului relaționându-le cu rezonatorii aflați deasupra glotei, astfel încât toate aceste părți ale aparatului vocal uman să funcționeze într-o perfectă sinergie.

Una din definițiile acestui termen se găsește în *Enciclopedia Garzanti della Musica*:

„Termenul appoggio în terminologia tehnicii vocale semnifică punctul de apăsare unde se manifestă cea mai puternică tensiune musculară, fie în zona abdominală, fie toracică (appoggio pe diafragmă sau appoggio pe piept) și deasemenea, o parte sau o zonă a craniului unde este percepută rezonanța sunetelor. Punctul de appoggio variază în funcție de tipul de emisie utilizată.”²⁷

Această definiție face referire la cele doua componente care interferează și se susțin reciproc în actul vocal și anume respirația și impostația.

În ceea ce privește dozarea respirației, un bun appoggio constă în a păstra de-a lungul unei perioade date o poziție apropiată de cea în momentul debutului actului respirator. Această postură inițială garantează participarea mușchilor din zonele pectorală, epigastrică și ombilicală, precum și controlul asupra diafragmei. Musculatura abdominală opune o forță egală întregului mecanism respirator, creind senzația echilibrului muscular intern-extern, în timp ce toracele rămâne stabil cât mai mult timp posibil.

Raoul Husson, cântăreț, fizician și fondator al Asociației Franceze pentru Studiul Fonației, explică acest fenomen astfel:

„Cântul pe appoggio constă în următoarele: subiectul face o inspirație profundă, mai întâi abdominală, lăsând pereții toracici în repaus; această inspirație este continuată până când provoacă o foarte ușoară ridicare a peretelui toracic (subliniem: foarte ușoară). Ajuns la acest punct, subiectul închide glota, marchează dacă vrea un infim timp de oprire, și emite sunetul

²⁷ ***, *Enciclopedia Garzanti della Musica*, Editura Garzanti, Milano 1978, p. 17.

dorit. În timpul întregii durate a emiterii sunetului, el trebuie să mențină poziția inspiratoare la care a ajuns, și mai ales ținuta toracică foarte ușor ridicată. Expirația fonică, adică întreținerea presiunii sub-glotice pe parcursul emisiunii sunetului, se face printr-o ridicare regulată a diafragmului sub acțiunea musculaturii abdominale. Îndată ce peretele toracic începe a se lăsa, emisiunea sunetului nu mai trebuie continuată.”²⁸

Practicarea appoggio-ului conduce la o expirație controlată și măsurată, favorizând obținerea unei presiuni sub-glotice crescute și implicit satisfacerea exigenței de volum. Se observă ca acest procedeu implică un reglaj simultan al acțiunilor musculare inspiratoare și expiratoare, agoniste și antagoniste, fiindcă emisia sunetului (la debutul sau cel puțin) se face și se continuă pe o atitudine inspiratoare. Celebrul profesor italian de canto al secolului trecut Giovanni Battista Lamperti spunea astfel „cântă în poziția unde respiri și respiră în poziția unde cânti.”

Deasemenea se remarcă că în această practică se permite, în timpul emisiei sunetului, a avea un control asupra expirului, prin sensibilitățile interne ale toracelui, în mod particular al sternului, activitatea diafragmei intrând în sfera percepției senzitive. Aceast punct de maximă percepție se află la câțiva centimetri mai jos de vârful procesului xifoid al sternului, japonezii numindu-l Hara, iar yoghini, schimbându-i numele, îi atribuie și alte funcții²⁹.

În următoarele rânduri propunem o serie de exerciții de respirație, care făcute cu regularitate va îmbunătății considerabil procesul de cânt vocal.

Exercițiul 1:

Pentru a simți cum trebuie să lucreze partea inferioară a abdomenului în timpul exercițiilor de respirație și implicit în timpul cântului vom face următorul exercițiu:

În primă fază ne gândim să relaxăm partea de sus a toracelui. Apoi inspirăm normal ca pentru vorbit și începem să tușim ușor și sacadat. În această fază ar trebui să simțim cum lucrează diafragma și partea inferioară a abdomenului.

²⁸ Husson, Raoul, *Vocea cântată*, Editura Muzicală București, 1968, p. 189.

²⁹ Budoiu, Marius, *Respirația în cânt și adaptarea ei la repertoriu*, Teză de doctorat, Academia de muzică „Gheorghe Dima”, Cluj, 2006, p.17.

Exercițiul 2:

În poziție stând, cu coloana dreaptă și corpul relaxat

A. se face o expirație amplă.

B. Urmează inspirația care cuprinde două secvențe:

a. Coborârea diafragmei cu împingerea abdomenului înainte; umflarea abdomenului trebuie executată fără a avea intenția de a inspira și se constată că aerul pătrunde oarecum „de la sine” în partea inferioară a plămânilor.

b. Dilatarea toracelui cu depărtarea coastelor.

C. Expirația se realizează pe vocala HUUU, eliminându-se aerul în ordinea pătrunderii sale în plămâni: se expiră contractând ușor spre interior abdomenul, se apropie coastele iar pieptul coboară ușor.

Exercițiul 3:

4-2-8-4

Stând cu spatele drept, se inspiră adânc costo-diafragmalo-abdominal în patru timpi. Se reține aerul 2 timpi apoi se începe expirarea ducând buzele în față ca pentru un fluierat, până la senzația lipsei de aer, acționând pe mușchii abdominali. Se stă fără aer 4 timpi. În acest interval se decontractează mușchii abdominali, permițând inspirația.

Mișcarea are două părți bine distincte:

- a. la expirație se apasă pe abdomen, viscerele acționând asupra diafragmei care lucrează ca un piston, eliminând aerul din plămâni;
- b. în inspirație se relaxează abdomenul, permițând intrarea aerului în plămâni.

Exercițiul 4:

Stând cu coloana dreaptă; se inspiră profund costo-diafragmal într-un timp cât mai scurt. Se reține aerul timp de 5 secunde, după care așezând buzele în poziție de a fluiera, se expiră viguros pe vocala HUUU, o cantitate mică de aer. Se reține respirația încă timp de 3 secunde și apoi se expiră sacadat, lăsându-se aerul să iasă puțin câte puțin, până când avem senzația că nu mai avem aer de expirat. Expirația se realizează activ, cu mare vigoare.

CONCLUZIE

Este cunoscut faptul că lucrările muzicale din perioada Romantismului reprezintă culmi artistice, iar abordarea lor reprezintă idealul oricărui interpret, întrucât ele reprezintă un apogeu în care se testează limitele capacităților vocale și expresive ale oricărui cântăreț de anvergură. Părțile solistice din aceste creații reprezintă de cele mai multe ori punctele forte în desfășurarea dinamică a dramatismului, iar interludiile instrumentale și părțile corului au rol de întregire a procesului dramei. Astfel interpretul solist - tenorul solist în speță trebuie să posede calitate, capacitate vocală și expresivă de înaltă ținută, încât să poată reda această muzică.

Spre deosebire de tenorul interpret de operă care este ajutat și avantajat în acțiunea sa scenică de costum, machiaj, recuzită, decor etc., elemente care contribuie și completează din plin la exprimarea sa artistică, tenorul care abordează muzica de concert trebuie să convingă publicul exclusiv prin argumente de ordin tehnic, interpretativ și de expresivitate. Iată de ce în acest caz tehnica vocală, interpretarea stilistică și expresivitatea, trebuie să conlucreze spre un rezultat cât mai bun, tinzând spre perfecțiune, iar vocea tenorului solist trebuie să fie flexibilă și adaptabilă cu ușurință atât diferiților parteneri soliști (astfel încât să se realizeze omogenitatea cvartetului solistic) cât și unui repertoriu cu diferite grade de dificultate.

Motivația acestui demers teoretic este de a stabili unele coordonate stilistice și de tehnică vocală cărora să li se subordoneze studiul, execuția și interpretarea. De asemenea scrierea acestei cărți a venit și din faptul că muzica vocal-simfonică în zilele noastre nu-și mai găsește locul meritat în preocupările noii generații. Pe de o parte fie din cauza unei culturi muzicale unilateral dezvoltată (accentul fiind pus pe operă), fie din cauza necunoașterii limbilor latină, germană, franceză. Disciplina de oratoriu este studiată în cadrul

Facultății de Muzică alături de disciplina lied dar este de cele mai multe ori percepută ca o materie secundară, chiar inferioară clasei de operă. Așa că mulți studenți ai secției canto se visează cântăreți de operă (interpreți în teatrele lirice) și mai putini aspiră la o carieră concertistică în repertoriul vocal-simfonic.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Dicționare

1. *Dicționarul explicativ al limbii române*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996.
2. *Larousse - Dicționar de mari muzicieni*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.
3. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ediția a doua, editat de Stanley Sadie, 2001.
4. Golea, Antoine, Vignal, Marc, *Dicționar de mari muzicieni*, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2010.

Volume de referință

1. Abric, Jean-Claude, *Psihologia comunicării*, Editura Polirom, Iași, 2002.
2. Alan Kendall, *Cronica muzicii clasice. Un jurnal intim, ce descrie viețile marilor compozitori și muzica acestora*, București, Editura Aquila, 2007.
3. André, Christophe – Lelord, François, *La Force des émotions*, Odile Jacob, Paris, 2000.
4. André, Christophe – Lelord, François (traducere Georgescu, Mădălina), *Cum să ne exprimăm emoțiile și sentimentele*, Editura Trei, București, 2006.
5. Athanasiu, Andrei, *Muzică și medicină – Homo Musicalis*, Editura Minerva, București, 2003.
6. Bălan, George, *Muzica, artă greu de înțeles*, Editura Muzicală, București, 1960.
7. Bălașa, Marin, *Studii și materiale de antropologie muzicală*, Editura Muzicală, București, 2003.
8. Bentoiu, Pascal, *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975.
9. Berger, Rene, *Artă și comunicare*, Editura Meridiane, București, 1976.
10. Bernstein, Leonard, *Cum să înțelegem muzica*, Editura Muzicală, București, 1982.
11. Bogdan, C.I., *Foniatrie clinică*, Editura medicală românescă, București, 2001.
12. Brumaru, Ada, *Romantismul în muzică*, Editura muzicală a uniunii compozitorilor din R.P.R, 1962.

13. Budoiu, Marius, *Respirația în cânt și adaptarea ei la repertoriu*, Teză de doctorat, Academia de muzică Gheorghe Dima, Cluj, 2010.
14. *Biblia*, Ed. United Bible Societies, București 1999.
15. Chelaru, Carmen, *Cui i-e frică de istoria muzicii?*, vol I, II, III, Editura Artes, Iași, 2007.
16. Cosnier, Jacques, *Introducere în psihologia emoțiilor și a sentimentelor*, Editura Polirom, Iași, 2002.
17. Constantinescu, Grigore - Boga, Irina, *O călătorie prin istoria muzicii*, Editura Didactică și Pedagogică, 2007.
18. Drake, L., Richard, Wazne, A., Vogl, Mitchell, W.M., Adam, *Gray Anatomy pentru studenți*, ediția a II-a, Editura Elsevier Inc. Și Prior and Books SRL, București 2010.
19. Drăgan, Ioan - Petroman, Pavel, *Psihologia Educațională*, Ed. Mirton, Timișoara, 1998.
20. Edwards E. Sutherland, *The life of Rossini*, Editura Hurst and Blackett, London 1987.
21. Erastus C. Benedict, *The Hymn of Hildebert and other medieval Hymns*, editura Bradstreet Press, New York, 1967
22. Farisell, Anthony, *The Tenor Voice*, Branden Publishing Company, Boston, 2003
23. Gallwey, Timothy - Green, Barry, *The inner game of music*, Anchor Press/ Doubleday, 1st Edition, New York, 1986.
24. Greenfeld, Howard, *Caruso*, Ed. Putnam, New York, 1983.
25. Husson, Raoul, *Vocea cântată*, Editura Muzicală București, 1968.
26. Holdevici, Irina, *Psihologia succesului. Autosugestie și relaxare*, Editura Universitară, București, 2010.
27. Ion, Angela, *Arte poetice - Romantismul*, Editura Univers, București, 1982.
28. Juvarra, Antonio, *Il canto e la sue tecniche. Trattato*, Editura Ricordi, Milano 1987.
29. Kendall, Alan, *Cronica muzicii clasice. Un jurnal intim, ce descrie viețile marilor compozitori și muzica acestora*, Editura Aquila, Oradea, 2007.
30. Lev, Niculin, *Șaliapin*, Editura Muzicală, București, 1959.
31. Manyov, Marius, *Principii ale vocalității în oratoriul romantic*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2006.
32. Manyov, Marius, *Mecanisme ale dramatismului timbral în Messa da Requiem de Giuseppe Verdi*, Editura Universității de Vest, Timișoara 2006.
33. Mureșan, Rodica, *Reabilitarea și igiena vocală*, Editura Alma Mater, Cluj, 2010.
34. Negru-Popan, Simona, *Arta cântului teatral*, Teză de doctorat, Academia de muzică Gheorghe Dima, Cluj, 2009.
35. Niculescu-Basul, George, *Cum am cântat eu*, Editura Muzicală, București, 1958.
36. Peckham, Anne, *The Contemporary Singer; Elements of Vocal Tehnique*, Berklee Press, Boston, 2010.
37. Rîpă, Constantin, *Teoria Superioară a Muzicii vol. I-II*, Editura MediaMuica, Cluj-Napoca, 2002.

38. Sava, Iosif, *Cu Ludovic Spiess prin teatrele lumii*, Editura Muzicală, București, 1989.
39. Sbircea, George, *Rossini*, Editura Muzicală, București, 1960.
40. Simpson, C.B., *General Voice Care/ Vocal Hygiene*, American Laryngological Association, Medical News, 2004.
41. Stark, James, *Bel Canto, a History of Vocal Pedagogy*, University of Toronto Press, Toronto, 2003.
42. Stassinopoulos, Arianna, Huffington, *Maria Callas: The woman behind the legend*, Ed. Holt, Rinehart & Winston, New York, 1981.
43. Ștefănescu, Ioana, *O istoria a muzicii universale: opera romantică de la Rossini la Wagner*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996.
44. Truculescu, Marin-Marius, *Cântul vocal profesionist*, Editura Gedo, Cluj, 2009.

Bibliografie electronică

1. <http://www.bulletproofmusician.com>
2. www.voceaartistica.it
3. www.voiceteacher.com
4. <http://www.sciencedirect.com/>
5. www.britannica.com
6. <http://www.enricocaruso.dk>
7. www.mscores.net
8. www.psihogen.ro
9. <http://en.wikipedia.org>
10. www.performancescience.org
11. www.onlinelibrary.wiley.com
12. www.librarie.net
13. <http://dexonline.ro>

ANEXE

**EPISCOPIA ROMANO-CATOLICĂ DE TIMIȘOARA
OFICIUL DIECEZAN DE MUZICĂ SACRĂ
UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA
FACULTATEA DE MUZICĂ**

DOM
P-ȚA UNIRII

9 MARTIE 2008
ORA 20,00

**GIOACCHINO ROSSINI
STABAT MATER**

INTERPRETEAZĂ

**DIANA CHIRILĂ (S)
LĂCRIMIOARA CRISTESCU (S)
DANIELA IANCU (A)
DANIEL ZAH (T)
MIHAI PRELIPCIAN (B)**

MASTERANZI AI CLASEI DE ORATORIU

**PROF.UNIV.DR. IONEL PANTEA
ȘI
LECT.UNIV.DR. DANA SORINA CHIFU**

PREGĂTIREA MUZICALĂ

LECT.UNIV.DRD. SILVIANA CÎRDU

CHORUS & CAPELLA CATHEDRALIS

ÎMPREUNĂ CU

CADRE DIDACTICE ȘI STUDENȚI AI FACULTĂȚII DE MUZICĂ

CONCERTMAESTRU: CONF.UNIV.DR. IOAN FERNBACH

CONDUCEREA MUZICALĂ: PROF.UNIV.DR. WALTER KINDL

INTRAREA LIBERĂ



Consiliul Local al Municipiului Timișoara
Filarmonica "Banatul" Timișoara

Vineri, 8 martie 2013, ora 19, Sala Capitol

Concert Vocal - Simfonic

dedicat Zilei Internaționale a Femeilor



Dirijor: GHEORGHE COSTIN

Soliști:

DRAGOȘ MIHĂILESCU - pian

ALINA TODEA - soprană

RAMONA ZAHARIA - mezzosoprană

DANIEL ZAH - tenor

CRISTIAN ARDELEAN - bas

Corul "Ion Românu" al Filarmonicii "Banatul"

Dirijorul corului: **IOSIF TODEA**

Program:

L. van Beethoven: Concertul nr. 4 în sol major pentru pian și orchestră op. 58

G. Rossini: *Stabat Mater* - pentru soliști vocali, cor și orchestră

Prețul unui bilet: 20 Lei / 30 Lei (Loje centrale) / 10 Lei (reducere elevi, studenți, pensionari)



Consiliul Județean Bihor
Filarmonica de Stat Oradea

Stagiunea 2013/2014
JOI, 15 MAI 2014,
ORA 19
ÎN SALA ENESCU-BARTÓK



Bihar Megyei Tanács
Nagyváradai Állami Filharmónia

2013/2014-es évad
2014 MÁJUS 15-ÉN,
CSÜTÖRTÖKÖN, 19 ÓRAKOR
AZ ENESCU-BARTÓK TEREMBEN

CONCERT VOCAL-SIMFONIC VOKÁL-SZIMFONIKUS HANGVERSENY

Participă CORUL FILARMONICII

A FILHARMÓNIA ÉNEKKARÁNAK részvételével

Dirijor / Vezényel:

ROMEO RÎMBU

Soliști / Közreműködnek:

ALINA TODEA

– soprană / soprán –

DANIEL ZAH

– tenor –

VARVARI GABRIELLA

– mezzosoprană / mezzosoprán –

CRISTIAN ARDELEAN

– bas / basszus –

Dirijorul corului / Karigazgató:

LÁSZLÓFFY ZSOLT

În program / Műsoron:

C. D. v. DITTERSDORF: Simfonia în mi minor / e-moll szimfónia

G. ROSSINI: Stabat Mater – pentru soliști, cor și orchestră

Stabat Mater – szólistákra, énekkarra és zenekarra

BILETELE SE GĂSESC
LA SEDIUL FILARMONICII
Luni-Vineri între orele 11-17

JEGYEK A FILHARMÓNIA
SZÉKHELYÉN VALTHATÓK
Hétfő-Péntek 11-17 óra között

Filarmonica de Stat Oradea,
Str. Moscova 5
Tel: 0259-430.851

www.oradeaphilharmony.com

Pe scena artistică românească s-au afirmat în ultimii ani o serie de tineri muzicieni și tineri pedagogi dedicați fenomenului muzical contemporan. Printre aceștia se numără și Daniel ZAH, reprezentant a tinerei generații de muzicieni români, cu o solidă pregătire teoretică și cu certe reușite artistice și pedagogice.

A absolvit studiile de licență și masterat la Facultatea de Muzică și Teatru din cadrul Universității de Vest din Timișoara. Și-a completat studiile la Academia de muzică „Georghe Dima” din Cluj absolvind studiile doctorale cu teza „Tenorul solist în repertoriul vocal-simfonic romantic”, sub îndrumarea prof. univ. dr. Conctantin Rîpă.



Prezent pe scenele de concert din țară și din afara acesteia, în calitate de tenor solist, abordează deja peste 50 de lucrări vocal-simfonice, unele cu grad înalt de dificultate, cântate foarte rar, altele în primă audiție locală, națională sau absolută, descoperind frumusețea, puritatea și măestria multor pagini muzicale, alături de ansambluri și soliști de mare valoare. Repertoriul său vocal-simfonic cuprinde o paletă largă, de la muzică barocă la muzică modern-contemporană, fiind invitat ca tenor solist al diferitelor filarmonici și instituții de cultură din țară și străinătate.

Pe lângă activitatea artistică, desfășoară și o bogată activitate didactică ca profesor la Liceul de Artă „Ion Vidu” Timișoara și Universitatea „Aurel Vlaicu” Arad, departamentul Muzică, îndrumând cu dăruire generații de viitori artiști.

Datorită rezultatelor de la catedră este distins cu premiul *Pro Juventute* al Consiliului Județean Timiș – „pentru merite și rezultate deosebite în promovarea și afirmarea învățământului timișan” în anul 2010 și 2013. Iar Liceul de Artă „Ion Vidu” și Inspectoratul Școlar Județean Timiș îi înmânează *Diploma de excelență* – „pentru dezvoltarea învățământului muzical”. Apare amintit în *Lexicon – Muzicieni din Banat* – de Ioan Tomi, Editura Eurostampa 2014 și de Ion Alexandru Ardereanu, *Portrete de personalități ale vieții muzicale bănățene*, Editura Eurostampa 2016.

De asemenea pune bazele și este responsabil a câtorva proiecte culturale care se desfășoară anual.

Daniel Zah reușește să îmbine armonios pedagogia împreună cu activitatea scenică. Preocuparea sa centrală este de formare continuă a abilităților didactice, a abilităților de tehnică vocală și interpretare, specifice fiecărui domeniu și desăvârșirea lor pe parcursul întregii vieți. Chiar dacă este pe scenă sau la catedră, profesionalismul, constanța și dăruirea sunt atribute care îl caracterizează, dând dovadă de seriozitate și pasiune în demersurile sale artistice și pedagogice.