

Abordarea monologului eroinei soprane în opera romantică și veristă

Rezumat

Lucrarea de față își propune a fi un ghid ce va folosi generațiilor următoare de interpreți, oferind informații bine structurate, necesare pentru pregătirea unui monolog feminin – din opere romantice și veriste – în vederea prezentării lui pe scenă. Consider că util în acest proces este parcurgerea unor etape pe care le prezint, pe scurt, astfel: prima presupune informarea despre originea libretului și, deci, a personajului; cred că este o fază peste care un interpret nu are voie să sară, deoarece ea reprezintă cheia spre înțelegerea inspirației compozitorului. Interpretul trebuie să se intereseze în amănunt despre compozitor, despre perioada de compoziție a lucrării în cauză și despre detaliile de compoziție ale monologului abordat. Această etapă asigură interpretul că se integrează stilistic corect în context.

A doua etapă presupune analiza dificultăților vocale ale rolului din care face parte monologul, și apoi analiza în detaliu a problemelor vocale pe care le ridică monologul. Această analiză îl pregătește pe interpret pentru partea de antrenament vocal specific care precede abordarea unui rol sau a unui monolog. Astfel, o coloratură sau o țesătură aparținând unui monolog va cere adaptarea vocală deja de la faza de vocalize.

Cea de-a treia etapă de pregătire este rezervată construcției psihologice și chiar fiziologice a personajului. Pe baza materialului furnizat de libret și a materialului muzical, un interpret construiește personajul cu toate caracteristicile sale: originea personajului, trăsăturile de bază și de amănunt ale caracterului său și relațiile cu celelalte personaje. Cu detaliile psihologice analizate, interpretul poate trece la construirea în detaliu a variantei proprii de interpretare.

Abordarea superficială a unui monolog poate să dăuneze interpretului atât din punct de vedere al calității apariției sale pe scenă, dar și din punct de vedere vocal. Situația din urmă se aseamănă cu cea a unui atlet care abordează fără un antrenament adecvat o probă sportivă care îl depășește fizic. Consecințele pot fi devastatoare. Nu o dată s-au văzut cântăreți care și-au ruinat vocea din cauza abordării greșite a repertoriului. De asemenea, foarte importantă este și abordarea psiho-fiziologică a unui monolog, care se face din două direcții pe care le consider fundamentale: abordarea pregătirii **interpretului** și abordarea pregătirii **personajului**. Ambele direcții de pregătire sunt specifice repertoriului, de aceea

insist asupra faptului că pregătirea unui interpret și respectiv a unei interpretări se face personalizat pe structura psiho-fiziologică a interpretului adaptată la cerințele personajului.

Cât despre concentrarea lucrării pe epoca romantică și veristă am constatat, în cercetarea mea, faptul că eroul clasic sau antic este perfect în conținut, dar forma de prezentare a sa este psihologic depășită. Publicul a fost convertit de asaltul mediatic, imagistic și sonor. De aceea eroii antici și clasici sunt acceptați în general doar sub o formă poluată, transfigurată, filtrată prin curentele mai moderne, care fac digerabilă perfecțiunea formelor. Eroii antici sunt acceptați dacă sunt umanizați de către un autor romantic sau modern. În cazul nostru, compozițiile clasice păstrează în repertoriul mare lucrări pe care le susține doar substanța muzicală de excepție. Aceasta rămâne necesară urechii prin echilibrul și armonia pe care o întrupează și o transmit publicului, nu prin mesajul conținut în personajul erou. Geniul unui compozitor ca Mozart sau Beethoven face ca opera respectivă să fie atemporală însă, așa cum vedem mereu, interpretarea de care are nevoie publicul este modernă sau cel puțin romantică în abordarea imagistică sonoră și vizuală.

Structura eroului romantic, și prin extindere a eroinei romantice, este una cu caracteristici orientate spre a face apel la afectul publicului, mai mult decât la intelectul său. Psihologia personajului este cea care determină acțiunile sale. Factorul hotărâtor în structurarea acțiunii nu mai este un element divin, extern, arbitrar sau neutru (precum în modelul clasic), cu toate implicațiile de rigoare - fatalismul și inevitabilitatea deznodământului. Ceea ce devine centrul de gravitație al întregii concepții de creație este psihicul și afectul personajului central, în jurul căruia se construiește drama.

Din multitudinea de subcategorii ale sopranei care apar în urma varierii repertoriului din romantism, m-am axat pe cel al sopranei lirică spintă. Împingerea la limită a capacităților vocale ale interpreților a dus în perioada romantismului timpuriu la nașterea unor partituri deosebit de dificile și greu de interpretat. Până în perioada clasicismului, categoriile de voci erau mai cuprinzătoare, mai generale. Astfel, o soprană trebuia să poată cânta tot ce era scris pentru ambitusul său. De multe ori chiar, diferențele între o partitură de soprană și una de mezzosoprană erau relative. Chiar și în zilele noastre întâlnim soprane care abordează roluri de mezzosoprane și invers, cu precădere în repertoriul clasic.

Specializarea majoră se produce în perioada de început a romantismului. Diversificarea repertoriului, a modalităților de exprimare muzicale și vocale duce la nașterea unor subclasificări vocale care definesc vocile și le limitează în același timp. Nu mai vedem decât în mod excepțional cântăreți care să poată aborda tot repertoriul marilor categorii vocale. O soprană subretă nu va putea cânta niciodată repertoriul dramatic. Se naște ceea ce se cheamă

Fach în limba germană, adică o *subcategorie* care definește concomitent și tipul de voce, și tipul de repertoriu pe care acesta îl poate aborda. Termenul este relativ, ca multe altele în domeniul vocal liric, și aduce cu el avantaje și dezavantaje. Pe de o parte limitează accesul unui cântăreț la un anumit număr de titluri, pe de altă parte ferește interpreții de excese care pot dăuna carierei lor, cât și de afecțiuni vocale provocate de forțări dincolo de limitele fiziologice ale aparatului vocal.

Soprana eroină este cea care se încadrează în tipul vocal dramatic de agilitate sau de soprană dramatică. Noțiunea de soprană dramatică va suferi schimbări majore odată cu trecerea timpului. Astfel, o soprană lirică plină din ziua de astăzi abordează un repertoriu de belcanto dramatic, pe când o soprană dramatică de astăzi nu prea se va încumeta să abordeze repertoriul de belcanto, din motive fiziologice. Un instrument vocal antrenat să producă sunete foarte puternice și să reziste la un repertoriu extrem de solicitant cum este cel din *Fach*-ul de soprană dramatică (cum îl înțelegem noi astăzi) nu va face față în repertoriul de belcanto, unde gustul cere în continuare ca frumusețea și maleabilitatea sunetului să fie mereu pe primul plan. Deformarea idealurilor estetice și a urechii spectatorului a fost simultană cu crearea de subcategorii vocale noi. S-au născut noi modalități de abordare a vocii, care pun pe primul plan expresivitatea cântărețului și capacitatea sa de a domina un aparat orchestral și coral din ce în ce mai masive. Ca atare, vocile în sine s-au dezvoltat altfel și nu mai dispun de maleabilitatea necesară abordării repertoriului belcantistic. Aceasta este încă o dovadă a necesității implementării sistemului de *Fach*-uri în industria liricii secolului XXI.

Soluțiile practice pentru pregătirea unui monolog feminin pentru tipul de soprană lirică spintă, care se găsesc în această lucrare, sunt cele pe care activitatea pe scenă mi le-a revelat. Atâta vreme cât o opinie competentă se împletește cu o gândire logică și rațională, interpretul poate găsi în această lucrare o sursă de inspirație și de informație. Îmi propun să combin în teza de doctorat două surse de bază, ambele importante și definitorii pentru calitatea tezei: un bogat material informativ și o experiență de scenă directă, legată de subiectul în cauză.

Am considerat ca fiind necesar introducerea unui capitol care să prezinte, pe larg, tabloul romantic și verist al tipului vocal de soprană lirică spintă. În secolul al XIX-lea, repertoriul internațional s-a consolidat și a început să evolueze tot mai mult; astfel, cântăreții de operă erau chemați să interpreteze muzică ce nu fusese compusă special pentru ei, iar această diversitate de stiluri a condus la o împărțire în subgrupe ale fiecărei voci. Printre tipurile de sopran existente în romantism se numără soprana de coloratură (în Franța, „soprano à roulades”), soprana lirică, cele două tipuri de soprane denumite după cântărețe din

acea perioadă, „Falcon” și „Dugazon” (specifice Franței în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea), soprana spintă sau lirică-spintă (specifică Italiei) și soprana dramatică sau eroică (caracteristică repertoriului german).

Tipul de soprană lirică spintă conține particularitățile unei soprane lirice, de limpezime a vocii și de ușurința atacării notelor din acut, dar cu o forță expresivă ce poate atinge climaxuri dramatice fără efort. Această subcategorie de soprană deține un timbru oarecum mai întunecat decât al celei de soprană lirică având în natura vocii ceea ce italienii numesc *squillo*, adică acel tip de sunet incisiv, penetrant, strălucitor, metalic, capabil să pătrundă prin aparatul orchestral, și nu să plutească deasupra lui. Soprana lirică spintă reușește să manevreze schimbările dinamice ale muzicii cu un echilibru ce demonstrează o abilitate specială; registrul acesteia se extinde de la *do1* până la *re3*.

Tipul de soprană lirică spintă este cultivat la mijlocul secolului al XIX-lea, în Italia, în primul mare succes componistic verdian, *Nabucco* (1842), în rolul lui Abigail, protagonista feminină nemiloasă care necesită o voce cu întindere mare și o intensă forță expresivă, pentru a exprima violența necesară rolului; tonul profund lirico-dramatic se împletește cu sonoritățile orbitoare ale sopranei de coloratură în acest rol creat special pentru cântăreața italiană Giuseppina Streponi (1815-1897). În creația lui Giuseppe Verdi, vocea se remarcă drept elementul principal, chiar în perioada începuturilor, când influențele predecesorilor sunt evidente (pe linia Gioachino Rossini – Gaetano Donizetti – Vincenzo Bellini). Dacă Verdi împrumută de la aceștia solicitarea gradată a registrului înalt, el continuă să experimenteze și apelează la tensiunea menținută a registrului înalt – un element componistic pe care Verdi îl manevrează cu mare siguranță. El hotărăște că o soluție pentru a reflecta relația dramatică ar fi menținerea, aproape în întregime, a liniei melodice în acut în concluzia ideii muzicale, și nu doar într-o cadență menită pentru a arăta virtuozitatea cântărețului.

Alegerea motivelor de inspirație devine, pentru Verdi, un mod în care acesta realizează un alt fel de teatru cu muzică, și prin care se îndepărtează de metoda predecesorilor lui. Dramaturgia se stabilește ca o preocupare prioritară în creația lui Verdi, iar neîncetatele căutări spre „nou” îl plasează în fruntea compozitorilor italieni din secolul al XIX-lea.

Am continuat prezentarea operelor în care se regăsesc eroine romantice și veriste cu tipul vocal de soprană lirică spintă, și am organizat informațiile în funcție de spațiul geografic. Astfel, în Italia, se regăsesc următoarele roluri în operele de Verdi: Elvira în *Hernani* (1830), Leonora în *Trubadurul* (1853), Elena în *Vecerniile Siciliene* (1855), Amelia în *Simon Boccanegra* (1857), Leonora în *Puterea destinului* (1862), Elisabeta în *Don Carlos* (1867), Aida în opera cu același nume (1871), Desdemona în *Otello* (1887) și Alice în

Falstaff (1893). Alte eroine romantice și veriste italiene sunt Margherita în *Mefistofele* (1868) de Arrigo Boito, Nedda în *Paiate* (1892) de Ruggero Leoncavallo, Wally în *La Wally* de Alfredo Catalani (1892) și eroinele pucciniene din *Manon Lescaut* (1893) și *Tosca* (1900).

Spre deosebire de Italia, lumea romantismului francez prezintă dorința de afirmare a unui nou mod de gândire, care preia anumite caracteristici romantice, croindu-și însă un drum propriu. Căutarea celei mai fidele formule de teatru în spirit francez, capabilă să impună un model stilistic întregii Europe, se menține pe tot teritoriul Franței. Conflictele dintre tradiția italiană și aspirațiile componistice franceze nu erau noi; lupta dintre adepții lui Christoph Willibald Gluck și Niccolò Piccinni cu câteva decenii în urmă stă mărturie asupra acestui lucru.

Opera ajunge să fie centrul vieții sociale luxoase franțuzești, de unde apare acea înclinație spre spectaculos în toate elementele ce țin de teatrul liric: muzică, decor și stil de cânt; se îndreaptă vertiginos către acel „stil fără stil” pe care istoricii îl vor numi, sugestiv, *grand opéra*. Fastuozitate în montări, exagerarea numărului de balet, promovarea vedetelor ale cântului vocal - al căror scop era etalarea virtuozității vocale - vor avea întâietate în spectacolul liric, lăsând pe plan secundar acțiunea și dramatismul. Așadar, opera franceză devine un spectacol de modă, cu o preferință pentru excese, fapt ce va fi schimbat doar după aproape un secol de astfel de reprezentații, atunci când compozitori ca Debussy vor reuși să construiască o concepție proprie de dramă națională.

Efectele artificiale, lipsite de simțul artistic, și cultivarea manierismului determină, bineînțeles, evoluția melodico-vocală din opera franceză. Cântul puternic ornamentat se transformă într-un spectacol în sine, funcția textului dramatic este diminuată și nu mai contribuie la o varietate stilistică veritabilă. Așadar, școala de virtuozitate vocală coloristică franceză devine o manifestare a ocazionalului, a momentului, și rareori servește autenticității expresiei. Există o anumită tradiție a acestui tip de virtuozitate, prezent încă din recitativele lui Jean-Philippe Rameau sau în ornamentele excesive ale lui Jean-Baptiste Lully.

Pe de altă parte, din partiturile operelor franceze de secol XIX se desprind adevărate pagini de virtuozitate vocală și calități expresive ce își demonstrează statornicia în repertoriul universal. Astfel, există următoarele eroine romantice care se încadrează în tipul vocal de soprană lirică spintă: Margareta în *Faust* de Charles Gounod (1859), Cassandra în *Troienii* (1863) și Micaela în *Carmen* (1875) de Georges Bizet, Antonia în *Povestirile lui Hoffmann* de Jacques Offenbach (1881), Herodiada în opera cu același nume (1881) și Chimene în *Le Cid* (1885) de Jules Massenet.

În muzica germană se observă preferința pentru diferite tendințe care diversifică creațiile compozitorilor romantici, cum ar fi citatul folcloric, tradiția Meistersingerilor sau melodică liedului. Mozart, prin opera în limba germană (*Flautul fermecat*) și Beethoven, cu prima epopă lirico-dramatică, *Fidelio*, conduc spre definirea particularităților stilului național german ca expresivitate și concept estetic. Astfel, cadrul construit de aceștia lasă prea puțin loc pentru influențele evoluției școlilor naționale europene, iar stilul german rămâne distinct de melodicitatea muzicii franceze sau italiene.

Nu se poate vorbi despre opera din spațiul german doar în ceea ce privește traiectoria Mozart-Beethoven-Weber-Wagner; contribuțiile altor compozitori sunt suficiente pentru a varia repertoriul național, însă contribuția lor este de mai mică amploare, fără ecouri importante în epocă; lucrările lui Franz Schubert (*Fierrabras*), Felix Mendelssohn (*Die Hochzeit des Camacho*) sau Robert Schumann (*Genoveva*), semnate așadar de compozitori cu mari dezamăgiri în ceea ce privește teatrul liric, nu au reușit să se impună pe scena internațională decât - unele dintre ele - în secolul XX.

Rolurile eroinei cu tipul vocal de soprană lirică spintă din spațiul german sunt următoarele: Leonora în *Fidelio* de Beethoven (1805), Agathe în *Der Freischütz* (1821) de Carl Maria von Weber, Elisabeth în *Tannhäuser* (1845) și Elsa în *Lohengrin* (1850) de Wagner, Salomeea în *Salome* (1905) și Mareașala în *Cavalerul rozelor* (1911) de Richard Strauss.

Ascensiunea școlilor naționale emancipate în primele decenii al secolului al XIX-lea se bazează, în multe cazuri, și pe complexitatea expresivă a componentelor operei. În acest gen se remarcă școala rusă, cu o cunoaștere temeinică a evoluției limbajului romantic, al cantabilității melodiei italiene, dar și a principiilor teatrului muzical german, și care îmbină cântecul cu dansul rus pe structuri preluate din culturile vest-europene.

Legătura dintre cuvânt și melodie a constituit, pentru romantici, o continuă preocupare. Se observă o amprentă specială în atitudinea compozitorilor școlilor naționale, căci pe când italienii, cu o deschidere foarte mare asupra publicului larg, permiteau traducerea operelor și în altă limbă, dramele wagneriene, prin esență, restricționau orice fel de tălmăcire în alt grai; intimitatea melodiei ar fi fost grav compromisă. Compozitorii ruși dezvăluie la rândul lor o gândire complet diferită: ei asimilează bogăția literară a operelor naționale și valorifică beletristica și poezia scriitorilor compatrioți, ceea ce conferă repertoriului rus o autenticitate a expresiei, inspiratoare pentru o lume întreagă.

Romantismul, în muzică, a căutat să dezbrace omul de convenții și să-l înfățișeze drept o ființă unică, liberă și spontană; adept al realismului, Piotr Ilici Ceaikovski i-a perceput

pe oameni în contextul lor social și a folosit ironia ca mijloc expresiv. A arătat, prin intermediul personajelor operei sale, gradul ridicat de subiectivitate al emoțiilor umane, simțite aparent în mod spontan, care sunt, de fapt, controlate de etichete și standarde impuse de cadrul social al vremii. Deși conceptul de ironie romantică are rădăcini în filosofia germană, s-a observat ecoul ei în teatrul liric romantic italian, și chiar în cel rusesc. În repertoriul romantic rus, două dintre eroinele lui Ceaikovski se încadrează în tipul vocal urmărit în această lucrare: Tatiana în *Evgheni Oneghin* (1879) și Lisa în *Dama de Pică* (1890).

Cele patru categorii de repertorii abordate, cel italian, francez, german și rus prezintă caracteristici și evoluții diferite. Verdi a creat, în mod particular, partituri pentru tipul vocal al sopranei lirică spintă, însă problemele întâlnite în celelalte lucrări oferă aceeași soluție vocală. Registrația care nu permite unei soprane să coboare atât de jos sau a unei mezzo-soprane care să urce atât de sus, precum am arătat în operele analizate, dar și dificultatea timbrală a operelor ce pretind o voce de soprană lirică cu accente dramatice, puternic expresive, arată către aceeași opțiune: vocea de soprană lirică spintă.

În următoarea secțiune a lucrării, mă concentrez asupra unor studii de caz ce reflectă istoria (fragmentară) de jumătate de secol a repertoriului romantic și verist, cu repere cronologice simbolice care le încadrează: personajele Elsa din *Lohengrin* de Wagner (1850) și Tosca din opera lui Puccini (1900). Alături de aceste două „rame” mă ocup de alte roluri pe care de asemenea le-am abordat adesea în cariera mea scenică: Tatiana din *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski (1870), Desdemona din *Otello* de Verdi (1893), Nedda din *Paiate* de Leoncavallo (1892) și Manon Lescaut din opera pucciniană cu același nume (1893). Studiile de caz au în vedere informații generale despre compozitor, operă, personaje, și analize amănunțite ale unor arii interpretate de eroinele respective; prin acestea, eu propun o metodă de lucru necesară în procesul pregătirii unui monolog feminin și ofer informații utile în abordarea cât mai fidelă a fiecărui rol. Mă voi referi, în acest rezumat, strict la câteva aspecte pe care le consider important pentru fiecare analiză în parte.

Față de alte arii dintre rolurile pe care le-am abordat, aria Elsei din opera *Lohengrin* se diferențiază major, din multe puncte de vedere. Aceasta nu are o melodie bine definită, seamănă mai degrabă cu un recitativ acompaniat, și sunt momente în care vocea este pe planul doi, doar comentează ce se întâmplă în orchestră. Mai mult ca în altele, parcursul melodic al Elsei zăbovește mult în zona de pasaj dintre mediu și acut, necesitând pur și simplu o serioasă abordare tehnică și, cum imi place mie să spun, vigilență continuă. De asemenea, frazele rolului sunt lungi, deseori nu permit respirații „furate”, astfel încât o

exersare temeinică a dozajului coloanei de aer este obligatorie. În mod evident, aceste practici tehnice sunt recomandate și chiar indispensabile în abordarea oricărui rol. Totuși, de fiecare dată, un anumit personaj, cu o anumită poveste, pusă pe o anumită muzică, lansează provocări care se rezolvă în mod particular.

Cât privește abordarea unui rol dintr-un repertoriu rus, există un drum lung și minuțios al construirii unui personaj dintr-o operă, și astfel, ofer și analizez câțiva pași obligatorii pentru alcătuirea acestui demers. Acești pași țin strict de lucrul cu instrumentele pe care însuși compozitorul, împreună cu libretistul sau (acolo unde este cazul) ni le-au lăsat la îndemână: partitura și libretul. În plus, în acest caz, este absolut necesară și primordială parcurgerea romanului lui Pușkin, în vederea pregătirii rolului Tatiane din *Evgheni Oneghin*. În roman, personajul Tatiana este mult mai bine conturat, apar episoade care reliefează cu mai multă adâncime profilul ei psihologic. Urmează citirea, traducerea, înțelegerea textului, libretului întrucât acesta îmi oferă deja informații deosebit de prețioase. Cunoscând limba rusă, a fost desigur mult mai ușor să parcurg aceasta etapă. Totuși, a urmări și a face comparații între două-trei traduceri poate fi extrem de folositor, pentru a asigura o înțelegere și o asimilare cât mai rafinată și mai autentică a textului. În continuare, ofer trei variante de înțelegere a rolului: „Tatiana prin prisma celorlalte personaje”, „Tatiana în autoportret” și „Tatiana prin prisma muzicii”.

O tehnică asemănătoare de aprofundare a rolului am folosit și în *Otello*. Pe măsură ce ne apropiem de Desdemona din mai multe unghiuri, ne dăm seama de complexitatea ei. Din perspectiva ei și parțial a celorlalte personaje, ea este pură, luminoasă, ca un înger. Desdemona are o anumită senzualitate și chiar o maturitate, este o adevărată femeie. Discursul ei este când simplu, când cromatizat, când visător, când terminându-se în tonalități diferite, diatonic (în comparație cu Iago și cu Otello). Dualitatea subtilă a caracterului Desdemonei, relevat în stilul muzical al părții ei din duet, liric inocent cu mici străfulgerări imperfecte, duce la prăbușirea personajului. Privind astfel lucrurile, controlul în relația ei cu Otello îl pierde atât din cauza părăsirii zonei sale copilărești, pure, angelice, care însemnase un punct stabil pentru el, cât și datorită revelării personalității sale feminine senzuale, care îl agita.

În tratarea rolului eroinei veriste pornesc, ca întotdeauna, în primul rând de la libret, care conține indicațiile de timp și spațiu, descrieri de tot felul, dar și descrieri de reacții și de sentimente. A pleca la drum astfel îmi conturează deja o lume întregă, în care apoi toate frazele muzicale și indicațiile aferente au sens, evitând din start producerea efectelor gratuite. Mergând mai departe, separ informațiile căpătate din partea celorlalte personaje de cele pe

care mi le furnizează Nedda (în *Paiate*) însăși, prin acțiunile, cuvintele, reacțiile sale. După toate acestea, urmează tratarea din punct de vedere muzical.

În final, cele două eroine ale lui Puccini completează cu informații prețioase viziunea mea în abordarea unui rol feminin de secol XIX. Construcția personajelor Manon Lescaut și Tosca dezvăluie calități tot mai profunde pe care un interpret trebuie să și le însușească în vederea punerii în scenă a unui monolog de acest tip. Provocările vocale și dramatice cunosc cote fără precedent, iar salturile mari, frazele ample și gama foarte largă de trăiri sufletești pun la încercare calitățile vocale, dar și intelectuale ale interpretului; în lucrarea de față, propun diverse soluții, analizez și exemplific.

Am speranța că teza va avea un ecou important atât în ceea ce îi privește pe profesioniștii deja lansați în cariera artistică de scenă, cât și pe începătorii care de-abia deslușesc alfabetul meseriei. O direcție bună imprimată din start poate pune pe o orbită importantă pe interpretul care dă dovadă de abnegație și putere de muncă, alături de talentul care nu poate lipsi din ecuație.