

Mihail Vulpesu

**GESTUL LIRIC**

PREVIZUALIZARE

GRAFOART



E. Feluri de emisiune vocală . . . . .	104
a. Emisiunea vocală pozitivă . . . . .	105
b. Emisiunea vokală statică-circumscriasă . . . . .	105
c. Emisiunea vocală aspirată — negativă . . . . .	106
Pronunțarea (articulația) . . . . .	108
Respirația . . . . .	111
<b>CAPITOLUL IV</b> . . . . .	117
Interpretarea . . . . .	118
Libertăți în interpretare . . . . .	131
a. Expresivitatea în gest și mimică . . . . .	131
b. Expresivități (efecte) vocale . . . . .	132
c. Virtuozități vocale . . . . .	133
d. Importanța gestului liric în interpretare . . . . .	134
e. Dirijorii . . . . .	135
<b>CAPITOLUL V</b> . . . . .	136
Mimica Lirică . . . . .	136
a. Mimica . . . . .	136
b. Ținuta (Maintient) . . . . .	141
c. Scrima . . . . .	141
d. Dansul . . . . .	144
e. Machiaj — Grimă . . . . .	148
f. Costum — Recuzită . . . . .	157
g. Lumină — Decor . . . . .	174
<b>CAPITOLUL VI</b> . . . . .	178
Gestul Liric . . . . .	178
<b>Partea I-a</b> . . . . .	178
I. Poziția pozitivă a trupului . . . . .	180
A. Poziția pozitivă a trupului în picioare . . . . .	180
B. „ de repaos . . . . .	180
C. „ trupului în genunchi . . . . .	181
D. „ „ „ „ . . . . .	182
E. „ „ afesat . . . . .	182
F. „ „ lungit pe scenă . . . . .	183
G. „ „ așezat pe scaun . . . . .	183
II. A. Poziția negativă a trupului . . . . .	183
B. Puncte principale de apariție în scenă . . . . .	184

C. Diferite stări de acțiune în scenă . . . . .	186
Mersul . . . . .	186
D. Pasul încetinit . . . . .	188
E. Primul pas . . . . .	188
F. Intoarcerea în scenă . . . . .	190
G. I. „    precipitată (repede) în scenă . . . . .	191
H. II. „    înceată (descompusă) în scenă . . . . .	192
Căderea și ridicarea în scenă în gest descompus . . . . .	194
A. Căderea descompusă în scenă . . . . .	195
B. Ridicarea descompusă în scenă . . . . .	200
Măinile — Degetele — Brațele . . . . .	203
<b>Partea II-a</b> . . . . .	207
Faust de Gh. Gounod — Scena Bijuteriilor Act. III . . . . .	208
Scena și Aria Bijuteriilor — Planșa I . . . . .	209
„    „    „    „    „    II . . . . .	213
„    „    „    „    „    III . . . . .	218
„    „    „    „    „    IV . . . . .	220
„    „    „    „    „    V . . . . .	222
Aida — Act. III — Duet: Aida — Amonastro I . . . . .	227
„    „    „    „    „    II . . . . .	231
Don Juan — Act. I — Scena III . . . . .	235
<b>CAPITOLUL VII</b> . . . . .	
A. Starea efectivă a artiștilor în scenă . . . . .	242
B. Starea efectivă a artiștilor în ansambluri și decor . . . . .	253
C. Decoruri . . . . .	259
D. Teatrul în aer liber . . . . .	271
E. Teatre de Operă celebre în omenire . . . . .	273
Concluzii . . . . .	279
Bibliografie . . . . .	283
Cuprinsul . . . . .	289

Era Duminică, 5 Iunie 1929, în matineu, ultimul din stagiune, care se încheia cu spectacolul de seară. Jucam pe Figaro din Bărbierul din Sevilla. Era și ultimul meu spectacol din angajamentul în stagiune ce avusesem, chemat fiind pentru aceasta dela Paris, unde eram stabilit de 18 ani.

În ultimul antract, Scarlat Cocorăscu, directorul Operei de atunci, vine pe scenă, era înaintea ridicării cortinei, și îmi spune: D-le Vulpescu, după ce termini spectacolul te rog să vii în cancelarie la mine ca să semnezi contractul pentru anul viitor. Vreau să fac din d-ta un stâlp al operei noastre. Îți mulțumesc pentru felul cum te-ai achitat de angajament. Te aștept.

Cum mi-a trebuit ceva timp până ce să mă desbrac, să mă demachiez și să mă îmbrac în costumul meu de oraș, când am ajuns în cancelarie el era cu pălăria de pae și bastonul în mână gata de plecare, scuzându-se foarte amabil că trebuie să plece și că mă așteaptă a doua zi, Luni, la orele 10 dim., când m'am prezentat. Intru în cancelarie, Dl. Cocorăscu sta cu capul în jos privind spre mapa de pe birou, neridicând ochii spre mine nici măcar când i-am întins mâna spunându-i bunăziua. Liniște, și mereu liniște. Rup tăcerea și-i spun că am venit la ora ce mi-a fixat ieri. Iar tăcere. Cu mare greutate a îngăimat câteva cuvinte din care nu am înțeles nimic. Nu știam ce să cred. A reușit înfine să-mi spună, după un mare efort, că cu greu mă poate angaja și asta dacă o face, nu-mi poate da mai mult ca 15.000 lei lunar. Trebuia să spună ceva pentru a obține dela mine un refuz categoric care l-ar fi scăpat de groaznica încurcătură în

măcar să se întrevadă speranța unei fixări. O gamă monstruoasă de afirmare, o desaxare completă, s'au inhămat la trăsura trasă de telegari fără hățuri și orbiți de furia vitezei.

Incotro ? Nu are importanță ! Să se oprească ? Imposibil ! Să se pună în ordine mulțimea realizărilor ? La ce bun când tâmpile îmi ard de alte idei noi. Și toate artele parcă se află prinse în curentul acestui marș nebunesc, acestui vârtej, una singură rămâne oarecum spectatoare impasibilă : *arta lirică, declamația lirică, gestul liric.*

Până astăzi încă arta lirică nu a atras atențiunea specialistului spre a-l determina să-i închine pagini speciale, cum s'a întâmplat cu toate artele, componentele ei : cântul, declamația, plastica, maintanul, ritmica, dansul, recuzita, decorul și muzica. În vreme ce, pentru fiecare dintre toate aceste arte, din unirea cărora avem *arta lirică, declamațiunea și gestul liric*, s'au scris nenumărate cărți, pentru această chintezență (*Declamațiunea lirică — gestul liric*) nu avem nimic scris în mod spec'ial. Ni se va răspunde, poate, că nici n'ar mai fi trebuit — fiindcă pentru toate artele — componentele ei — avem scrieri și deci problema este rezolvată.

Dar, mai întâiu, există aceste titluri : *artă lirică ? declamație lirică ?* și, în special — *gest liric ?*

Deși în conservatoarele de muzică de stat din străinătate și la noi, sunt *clase speciale de Operă (declamație lirică)* în care elevul cântăreț învață, cum să joace roluri potrivit aptitudinilor genului său vocal mai târziu în instituțiunile de operă, deși în centrele mari ale Occidentului sunt numeroși profesori, așa ziși de *formarea repertoriului* pentru cântăreții, cari s'au dedicat artei lirice, totuși, până astăzi, norma de îndrumare rămâne tot *tradiția*.

Se spune încă : „*Cutare artist făcea așa la momenul acesta*”. Tot așa au rămas și tradițiunile în canto la anumite cadențe, care n'au fost scrise de autor, dar fără executarea cărora, pentru anumite centre, nu poți fi nici tenor, nici bariton, soprană lirică și mai cu osebire soprană lejeră mare. Astăzi am ajuns să interpretăm într'o apreciabilă măsură intențiile muzi-

## CAPITOLUL II.

### CONSIDERAȚIUNI FIZICE

#### a) SUPLEȚEA.

Un artist liric — ca și cel dramatic, — ori care i-ar fi categoria : Soprană, Mezo-soprană, Contraltă, Tenor, Bariton, Bas, trebuie să aibă o suplețe fizică fără margini, pentru interpretarea rolurilor care-i sunt încredințate, aceasta în special pentru a nu îngreuija ritmurile și tempo cerute de partițiune.

Drama lyrică, prin însăși construcția ei, fiind condiționată de măsură și de tempo, ne fixează o mișcare care-i cu mult mai rară ca cea a dramei vorbite, în interpretarea căreia artistul este liber, ca în cadrul unui tempo inițial să-și dozeze mișcările pe scenă în deplină libertate, interpretând cuvântul și tăcerea cum va crede de cuviință.

Deseori, independent de voința șefului de orchestră din cauza lipsei de suplețe, artistul încriminat, târăște cu el tot ansamblul la devierea exactității în redarea intențiilor compozitorului. În aceste cazuri, drama lyrică alunecă pe un plan fals, care în mod inconștient se impune auditorului. Se creează astfel o atmosferă care, din fericire, nu se răsfărâge decât asupra artistului lipsit de acest simț, de această aptitudine, atunci când el este singur în scenă. Aceasta nu însemnează că muzica nu suferă, fără să mai vorbim de auditor. Pericolul este cu atât mai mare, cu cât se poate observa că în majoritatea cazurilor

Înțelegerea problemei atitudinilor fizice impuse de muzică, este în strânsă legătură cu suplețea fizică a trupului nostru.

Putem chiar prin muncă, așa după cum se întâmplă adesea cu un mare număr de artiști dramatici și lirici, să dobândim, în atitudinile pe care le luăm pe scenă, o aparență a a-



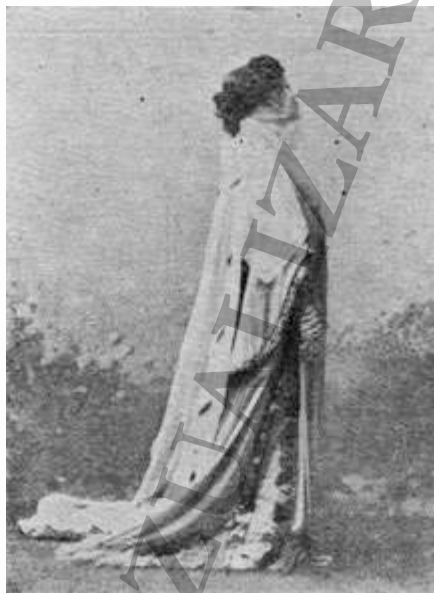
D-na GUERRES  
În — *La Villana de Vallecoco* —  
(Teatrul Spaniol)

cestei calități, care poate contribui utilității în teatru, — rămânând totuși într-o interpretare falsă, — stare care fixează în teatru, convenționalismul. (1).

---

1) Convenționalul, atât în drama lirică dar mai cu osebire în cea dramatică, contribuie la distrugerea simțului și percepției adevărate a publicului.

titate și amploare. Dacă o poziție statică (atitudine plastică) de o clipă ori mai mult, nu ne-a dat aparența celei mai ideale adevărate, poziții statice cerute de textul muzical și literar, — trecerea la o altă poziție statică și executarea ei, chiar dacă este mai bună, este micșorată în valoarea ei de precedentă. Ochiul, care face serviciul de ecran, transmite simțurilor noastre inexactitatea,



ELEONORA DUSE

*In — Francesca da Rimini — (Act. V)  
Teatrul Constanzi — Roma. (Le Théâtre.)*

Dacă în activitate, mișcare ori gest, a artistului de pe scenă, ochiul spectatorului dorește linii, care să nu-l abată de la impresia ce trebuie să înregistreze asupra adevărului exprimat, — cu atât mai greu va accepta, ca în poziții statice, să se mulțumească cu o plastică necorespunzătoare. Aceasta se resimte și mai mult la artistul liric, atunci când din pricina muzicii care condiționează și a lungimii sunetului pe aceeași notă, care-i cere o mișcare mai rară (corespunzătoare) decât în dramă pe cuvântul recitat.

scape un detaliu de o importanță așa de mare, pentru a fixa pe Cavalerii Graalului într'un moment demn de ceea ce ei reprezintă, neclintirea lor în slujba Domnului, spre marea Căruia nu putea să-și îndrepte gândul și pasul, decât cel cu sufletul fără prihană.

### e) GESTUL.

Executarea împreună a atitudinii, a supleței și mersului ne dă gestul, adică sublinierea, realizarea exterioară a stărilor sufletești pe care le trăim sau a celor exprimate de un scriitor, compozitor de muzică, artist liric, dramatic, pictor ori sculptor, dansator, etc.... Legând între ele toate liniile drepte și curbele, toate mișcărilor masei fizice umane a corpului, și ținând seama de gradul de înțelegere și de puterea de exprimare a artistului, adică interpretarea intențiilor dintr'o dramă vorbită ori cântată, vom avea gestul. El poate să se prezinte pe o scară gigantică de posibilități și să producă o variație infinită de emoții. Gestul, prin aceasta se prezintă sub puterea a două elemente strâns legate între ele :

a) *Elemente fizice*. Gestul rezultat din subordonarea masei fizice umane — corpul omenesc — judecății, care comandă.

b) *Elemente quasi-psihoice (nervoase)*. Totalitatea variațiilor infinite de emoții, pe care un ins ni le poate da prin gest, sunt determinate de starea psihică și nervoasă a lui, — care stare impune grade diferite de tempo în execuție și care la rândul lor sunt în legătură cu starea de agilitate, ori cu lipsa de agilitate. Condițiunea impusă de acest element, — jumătate fizic, jumătate psihic — nervul — starea nervoasă a individului, ne plasează într'un domeniu, care prin importanța lui, hotărăște cariera unui artist, îl poate paraliza iremediabil, ori îl poate caracteriza punându-l în evidență.

Imposibilitatea, încetăneala înnăscută, după cum am mai spus impune ritmuri de tempo, care distrug caracterul operei interpretate. Același lucru se petrece și cu nervozitatea. Și într'un caz și într'altul, gestul își pierde din veracitatea lui.

Pentru executarea și exprimarea gesturilor, avem nevoie

de momente de impasibilitate ca și de momente de nervozitate. Aceste două extreme ale stărilor noastre sufletești trebuie să reprezinte scara cea mai întinsă pentru un artist. Nu trebuie însă confundată impasibilitatea înăscută cu stăpânirea de sine; la aceasta din urmă trebuind să ajungă prin studiu orice artist. Dar nici starea nervoasă înăscută nu trebuie socotită ca



AUGUSTO ROSA

*D. Alvaro Vaz D'Almada (O Regente)  
Teatrul Spaniol (Le Thé...)*

un mijloc de exprimare ; ea trebuie stăpânită și folosită după cerințe. Artistul incapabil de a reda voit un maximum de stare nervoasă (mânia, furia, histeria, etc...) în momentele cerute, nu se poate numi artist.

Am spus că executarea împreună a supleței, atitudinii și a mersului ne dă gestul. Această executare deodată, mai bine

nătate. Trecerea aceasta este și reprezintă caracterul fizic și psihic al eului nostru. Artistul este însă dator, să o studieze



DELNA

În - Bătrâna Tilli - din *La  
Lepreuse* - Opera Mare -  
Paris. (Le The...)



ROMAN PEDRO  
(SEVEIHAC) (SALIGNAC)  
În Opera - *La Habanero*  
(Act. I: Opera Comică - Paris  
(Le The.))

mai întâi pentru el personal, pentru a căpăta prin aceasta dinamismul elastic necesar, care îi va da posibilitatea ca efectele jocului lui să poată trece peste rampa scenei și să ajungă până la spectator, impresionându-l și satisfăcându-l.

În al doilea rând pentru a-și însuși din studierea personajilor, pe care le interpretează, toate caracteristicile lor fizice din punct de vedere al gestului.

#### f. S T A T U R A.

Statura unui cântăreț în special trebuie să fie d'asupra celei mijlocii și aceasta din mai multe motive. Artistul, în exer-



PASQUALE AMATO

In — Amonastro — Aida. (Le The..)



ENRICO CARUSO

In — Radames — Aida (Le The..)

cițiul carierei lui, trebuie să fie privit de public, dela o distanță, care poate varia dela un salon, o sală de concert, la o sală de teatru, la aceasta din urmă socotindu-se distanța dela scenă până la locul cel mai din fund dela galerie,—iar pentru teatrul liric socotindu-se și locul pe care-l ocupă orchestra.

plinătatea cerințelor ei decât de artiști lirici, al căror fizic este corespunzător. Un Klingsor, Rigoletto, Jago, Don Bazilio, etc..., din cauza muzicii, nu apar cu acelaș efect psihologic asupra noastră, ca atunci când aceste personaje trăiesc evoluând în drama vorbită. Ușor am înțelege și admite în drama vorbită pe un Jago dacă nu diform, dar cu o înfățișare în realitate respingătoare, în drama lirică însă, și în special în „Credo” ce-



ALBERT ALVAREZ

In — *Othelo* — Opera Mare din Paris  
Le The.

rința noastră intimă îl vrea să fie o statuie de proporții impunătoare.

Cerințele artei lirice și dramatice nu admite ca un artist să aibă fizic urât, disproporționat ori cu defecte care pot fi văzute. Pentru această categorie de artiști se vor găsi roluri izolate (nu însă anume făcute pentru ei), care să le convie. În aceste roluri ei nu vor avea nimic de adăogat, deoarece natura a avut grije să-i aducă pe lume cu defectul necesar. Pu-