

**Ministerul Educației Naționale**  
**Universitatea Națională de Muzică din București**

*Ipostaze relevante ale sopranei de coloratură în repertoriul  
concertant și scenic*

**Rezumat teză de doctorat**

**Conducător științific:**

**Prof. Univ. Dr. Ionuț Bogdan Ștefănescu**

**Doctorand:**

**Ionescu Irina Maria (Ionescu-Șchiopu)**

**2021**



## CUPRINS

Introducere .....	5
Argument.....	5
I. Apariția genurilor dramatice .....	6
II. Baroc – soprana angelică. George Frideric Handel, oratoriul <i>Messiah</i> , HWV 56 .....	7
III. Clasicism – soprana grațioasă. Wolfgang Amadeus Mozart, arii de concert.....	9
IV. Romantism – soprana pasională. Reinhold Glière, <i>Concert pentru soprană de coloratură și orchestră</i> , op. 82.....	12
V. Post-romantism – soprana burlescă. Richard Strauss, <i>Ariadne auf Naxos</i> , op. 60, rolul Zerbinetta .....	14
VI. Contemporaneitate – soprana cameleonică. György Ligeti, <i>Mysteries of the Macabre</i> ....	16
VII. Concluzii.....	19



## Introducere

Teza de doctorat cu titlul *Ipostaze relevante ale sopranei de coloratură în repertoriul concertant și scenic* este rodul unei cercetări continue, care a însoțit parcursul artistic al autoarei, dublând latura practică cu studiul teoretic, științific. Observațiile notate în teză reprezintă concluziile anilor de studiu, de prezență pe scena de concert, în operă, în cadru intim, cameral. De asemenea, acestea sunt realizate prin studiul științific al partiturilor, coroborat cu audiția și vizionarea altor soprane de coloratură, în ipostaze diverse și bogate în expresivitate.

Structura tezei propune abordarea fiecărei perioade muzicale, de la apariția genului operei până în contemporaneitate, prin caracterizarea estetic-afectivă a vocii de soprană (de coloratură) într-un singur cuvânt, adjectiv ce înglobează particularitățile de scriitură ale acestui palier timbral. Astfel, după un prim capitol cu caracter introductiv, un preambul la dezvoltarea ulterioară a genurilor dramatice, în care ofer perspectiva condițiilor ce au condus la nașterea operei, dar fac și o prezentare a categoriilor de voci, urmează cinci capitole în care prezint soprana de coloratură prin intermediul analizei structurale și tehnico-interpretative a unor lucrări determinante, din epoci diferite: Baroc, Clasicism, Romantism, Post-romantism, Modernism (Contemporaneitate). Ultimul capitol al tezei rezumă informațiile prezentate pe parcursul celor șase capitole anterioare, într-o sinteză cu caracter personal: sunt concluziile pe care le-am extras din cercetarea științifică, rod al studiului teoretic, dar și al unei practici interpretative bogate.

## Argument

În acest segment al tezei prezint motivele pentru care am ales subiectul și întrebările fundamentale care au determinat parcurgerea ciclului doctoral, la care am căutat să răspund printr-o cercetare științifică temeinică și elaborată:

1. Ce formă de unitate estetică s-a consolidat, de-a lungul timpului, în dezvoltarea rolurilor de soprană de coloratură?

2. Care sunt delimitările de substanță între diversele epoci muzicale, raportat la scriitura pentru soprana de coloratură?

De asemenea, tot în acest segment introductiv, prezint structura tezei și traseele de ordin estetic pe care le-am urmărit în elaborarea demersului științific, pentru a demonstra alegerea adjectivelor însoțitoare ale fiecărei epoci:

- Baroc: soprana *angelică*;
- Clasicism: soprana *grațioasă*;
- Romantism: soprana *pasională*;
- Post-romantism: soprana *burlescă*;
- Contemporaneitate: soprana *cameleon*.

Motivele alegerii lucrărilor pe care le-am analizat sunt atât obiective (partiturile sunt determinante pentru soprana de coloratură), cât și subiective (rezonaz cu fiecare partitură aleasă, cu fiecare compozitor, iar aplecarea „serioasă” asupra lor, printr-o privire analitică, îmi trezește amintiri plăcute legate de concertele avute cu majoritatea lucrărilor).

## I. Apariția genurilor dramatice

Acest prim capitol are ca scop prezentarea condițiilor care au favorizat nașterea operei, dar și a celorlalte genuri muzicale din arealul dramatic (cantata și oratoriul), teren fertil care a favorizat luxurianta desfășurare de timbruri în spectrul muzicii vocale. Întrucât subiectul tezei de doctorat nu se înscrie în arealul studiilor de muzicologie cu caracter exhaustiv în ceea ce privește aspectele de construcție ale genurilor dramatice, amănunțit cercetate pe fiecare palier de articulație, ci se poziționează într-o plajă de motivații specifică vocii sopranei de coloratură, acest prim capitol are ca scop o prezentare generală a condițiilor în care au apărut opera, cantata și oratoriul. Astfel, articularea capitolului se produce în patru secțiuni, corespondente subcapitolelor:

- **I.1. Opera – începuturi** (prezentare cultural-istorică a apariției genului operei);
- **I.2. Cantata și oratoriul** (prezentare cultural-istorică a celor două genuri);

- **I.3. Aria da capo** – element definitoriu al geului operei (prezentare generală a funcționalității ariei și a modelului predominant de structură a acesteia, în special în Baroc, modelul *da capo*);

- **I.4. Categoriile de voci, tipologii organizate estetic și tehnic** (prezentare generală a categoriilor de voci, în funcție de un număr de criterii – sex, registru, ambitus, timbralitate).

## **II. Baroc – soprana angelică. George Frideric Handel, oratoriul**

### ***Messiah*, HWV 56**

#### **II.1. Aspecte introductive**

Barocul se caracterizează, în știmatele vocale solistice, prin definiții prin prisma caracterului personajelor, în cadrul operei. Vocea de soprană încă nu ajunge, în această perioadă, la o maturitate care să îi permită flexibilitatea pe care o va câștiga în secolul al XVIII-lea, parțial și datorită exploatarea la maximum a vocii de contratenor, spectaculoasă și imprevizibilă, care, deși ca registrație evoluează în zona de mezzo-sopran, fiind flamboiantă și puternică acaparează adesea locul destinat sopranei. Vocea de soprană apare, în general, ca o plajă de lumină, contrabalans al încărcăturii timbrale determinate de prezența celorlalte voci. Acest aspect poate fi observat în special în lucrările liturgice. Oratoriile au, din start, subiect literar complex, încărcat din punct de vedere dramatic. Vocile grave (contralto și bas) sunt, prin natura lor, profunde, apăsătoare. Vocea de tenor este voce înaltă, însă, în registrația generală, evoluează în zona înaltă a basului și în cea mediu-gravă a mezzo-sopranei. Singura voce luminoasă, care poate realiza un contrabalans și poate oferi perspectiva religioasă a înălțării este cea de soprană. Aceasta echilibrează contextul acustic general și aduce un plus de „scânteie” în discursul muzical. Astfel, percepția generală a sopranei baroce este (în special prin raportarea la muzica religioasă) aceea de **angelică**. Am perceput personal acest caracter angelic, atât în concertele în care am interpretat muzică religioasă barocă, cât și în cele pe care le-am urmărit, din sală sau pe materiale audio-video.

## II.2. Sinopsis text folosit în rolul sopranei

Recitativele și ariile sopranei din oratoriul *Messiah*, HWV 56 de George Friederic Handel sunt scrise într-o medie afectivă, fără elemente de virtuozitate maximă sau la extremele lirică ori dramatică. Handel utilizează tipologii din toate aceste trei scriituri, astfel încât, în redarea concertantă, știma vocală poate fi interpretată de orice tip de voce de soprană. În funcție de alegerile celor patru voci, dirijorul trebuie să echilibreze discursul sonor și din punct de vedere timbral, nu doar practic. Alegerea unei soprane de coloratură prezintă beneficiul balansului afectiv, al contraponderii „angelice”, aceasta redând plastic și cu lejeritate scriitura din momentele de virtuozitate și putând, de asemenea, printr-o emisie ușor întunecată, să reliefeze senzația de „apăsare”, de introspecție, din momentele profunde. În ansamblu, privit global, rolul sopranei în acest oratoriu este acela de a oferi perspectiva ascensiunii, a luminii, a optimismului în viața „de după”.

## II.3. Analize structurale și interpretative

Alcătuirea structurală a oratoriului este articulată în trei părți, care corespund celor trei acte ale unei opere: Partea I începe cu *Profeția lui Isaia*, partea a II-a se concentrează pe *Patimile Mântuitorului*, iar partea a III-a reprezintă *Învierea și promisiunea „vieții de după”*. Aceste „acte” organizează libretul în cronologia evenimentelor descrise de *Cartea Sfântă* și au rolul de a echilibra discursul artistic în evoluția sa. Vocea de sopran solo are șapte momente solistice, dintre care două sunt recitative bipartite (*secco* – acompaniat) și cinci sunt arii. Este unul dintre rolurile de referință ale perioadei Barocului, caracterizat prin luminozitatea vocii, timbralitatea evoluând într-un registru afectiv cristalin, care se desfășoară pe o plajă semantică de la diafan la extrovertit.

În oratoriul *Messiah* soprana aduce o contrapondere timbrală încărcăturii afective a discursului celorlalte voci, beneficiind însă și de momente cu scriitură încărcată, tensională. Registrul în care evoluează, precum și limpezimea sonoră caracteristică, determinată de proprietățile fizice/acustice o integrează în ansamblul elementelor prin care Handel obține un plus de lumină, mai ales în contextul recitativelor acompaniate de orgă (precum cele din versiunea engleză, inițială). Mai trebuie făcută precizarea că solistica din acest oratoriu nu este destinată în mod expres sopranei de coloratură, aceasta nefiind evidențiată prin scriitura de virtuozitate (care începe să se manifeste în Clasicism), ci printr-o timbralitate și o emisie mai deschise decât ale sopranei lirice sau ale celei dramatice. În acest context, folosirea unei



soprane de coloratură poate contribui la echilibrul conturului tensional, prin luminozitatea și claritatea timbrului fiind un contrapunct distinct pentru cadrul general dominat de solemnități și gravitate. Alegerea unei soprane de coloratură aduce o nuanță de colorit timbral binevenită, în contextul sonor încărcat și grav al oratoriului.

### **III. Clasicism – soprana grațioasă. Wolfgang Amadeus Mozart, arii de concert**

#### **III.1. Aspecte introductive**

Clasicismul este perioada în care rolurile din operă se definesc în moduri stabile, statornice. Caracterul personajelor devine punct-cheie în alegerea tipului de voce (alegere realizată de către compozitor), iar flexibilitatea sopranei de coloratură începe să fie exploatată la maximum. Încep, de asemenea, să fie definite subcategoriile în cadrul vocii de soprană de coloratură, definite muzical prin particularități de scriitură: subreta, soprana de coloratură lirică, soprana de coloratură dramatică. Toate aceste subcategoriile evoluează, din punct de vedere tehnic, în linii generale similare, diferențele fiind realizate în profunzimea caracterologică a rolului. Mobilitatea vocii sopranei de coloratură, în acord cu estetica generală a Clasicismului face ca percepția generală a acestei categorii de voce să fie aceea de **grațioasă**. Caracteristicile tehnice și de expresie au fost folosite atât în operă, cât și în ariile de concert (adesea arii de substituție compuse pentru a exploata capacitățile tehnice ale unor soliste diverse, fiind momente solistice dedicate).

*Aria de concert* este un moment muzical independent (arie, recitativ plus arie sau scenă), creat pentru a fi interpretat în cadrul unei reprezentații muzicale concertante, fără desfășurare scenică, compuse pentru anumiți interpreți, fiind astfel particularizate, compozitorul având în vedere exploatarea caracteristicilor tehnice și de expresie ale interpretului cărora le-au fost dedicate. Categoria ariilor de concert mai cuprinde și alte două tipuri: arii *de inserție* și *de substituție*.

### **III.2. *Voi avete un cor fedele*, KV 217**

În 1775 Mozart a primit comanda de a compune o arie care avea să fie introdusă în opera buffa a lui Baldassare Galuppi *Le nozze di Dorina*, pe un libret de Carlo Goldoni, pentru a înlocui un moment similar, care nu se potrivea vocii sopranei ce interpreta rolul principal. Prin urmare această arie este *de substituție*. Valoarea estetică și de scriitură s-a dovedit, în timp, a fi reprezentativă pentru vocea de soprană de coloratură, astfel încât a intrat în repertoriul *ariilor de concert*.

### **III.3. *Popoli di Tessaglia... Io non chiedo, eterni Dei*, KV 316**

Recitativ și arie pentru soprană și orchestră, acest moment muzical mozartian este compus în anul 1779, pentru a fi inserat în opera *Alceste* de Christoph Willibald Gluck și îi este dedicată viitoarei cumnate a compozitorului, Aloysia Weber, atunci în vârstă de doar 18 ani. Aria conține elemente de dificultate ce au făcut să fie interpretată doar de un număr redus de soprane, ceea ce a avut ca rezultat eliminarea sa din producția lui Gluck și interpretarea ca arie de concert. Unul dintre aceste elemente îl constituie prezența sunetului *sol<sub>3</sub>*, unul dintre cele mai înalte sunete emise de vocea sopranei de coloratură în condiții naturale (foarte rar prezent în partiturile dedicate acestei voci), în finalul ariei, în momentul codal.

### **III.4. *Ma che vi fece, o stelle*, KV 368**

Aria este compusă în anul 1781 pe un text din opera *Demofonte* a lui Metastasio. Această arie are 63 de versiuni diferite, dintre care le amintim, în afara celeia a lui Mozart, pe cele create de Christoph Willibald Gluck, Antonio Vivaldi sau Giovanni Paisiello. Mai trebuie să precizăm că aria este compusă pentru un rol masculin (Timante), majoritatea compozitorilor creând muzica pentru voce de tenor. Mozart este singurul care a scris această arie pentru soprană de coloratură. Articulația structurală propune dualitatea recitativ (*Allegro assai*) – arie, iar aria este alcătuită din două secțiuni: lentă (*Andantino*), rapidă (*Allegro*), cu reluarea *Andantino*-ului înaintea segmentului codal în *Allegro*.

### **III.5. *Mia speranza adorata*, KV 416**

Scena și aria KV 416 constituie un moment muzical dedicat tot Aloysiei Weber, cumnata compozitorului, la fel ca mai multe arii de concert sau roluri din operele sale. Această arie de concert a fost finalizată la Viena, la data de 8 ianuarie 1783, fiind interpretată

în premieră trei zile mai târziu, la Mehlgrube Casino, ce va găzdui ulterior majoritatea premierelor concertelor pentru pian și orchestră ale compozitorului.

### **III.6. *Vorrei spiegarvi, o Dio*, KV 418**

Aria a fost compusă, la data de 20 iunie 1783, ca inserție în opera *Il curioso indiscreto* a lui Pasquale Anfossi și este creată pentru cumnata compozitorului, Aloysia Weber. Premiera ariei (ca parte a operei) a fost realizată la data de 30 iunie 1783, la Burgtheater, în Viena. Orchestra acompaniatoare a acestei arii are în alcătuire, pe lângă departamentul complet al coardelor (partidele de vioara I, vioara a II-a, violă, violoncel și contrabas) două oboaie, două fagoturi și doi corni.

### **III.7. *No, no che non sei capace*, KV 419**

Și această arie, ca și precedenta (KV 418) a fost compusă pentru a fi inserată în opera *Il curioso indiscreto* a lui Pasquale Anfossi și este creată pentru cumnata compozitorului, Aloysia Weber. Premiera ariei (ca parte a operei) a fost realizată la data de 30 iunie 1783, la Burgtheater, în Viena. Orchestra acompaniatoare a acestei arii are în alcătuire, pe lângă departamentul complet al coardelor (partidele de vioara I, vioara a II-a, violă, violoncel și contrabas) două oboaie, doi corni, două trompete și timpani. Orchestrația, bogată în instrumente de alamă și percuție, comparativ cu instrumentele de suflat (doar două oboaie) configurează încă de la început tipologia eroică, necesar a fi realizată de către solista vocală.

*Ariile de concert* de Mozart sunt, până în prezent, cele mai solicitante partituri pe care le-am interpretat. Ele necesită studiu minuțios și timp pentru a se „așeza” în voce. Primul pas în studiul ariilor este fixarea notelor din punct de vedere intonațional, prin studiul rar al pasajelor de virtuozitate, schimbarea de ritm a formulelor de șaisprezecimi, prin optime cu punct urmată de șaisprezecime și invers, pentru a egaliza ulterior formula inițială, prin dobândirea libertății ritmice. Pasajele de agilitate din registrul acut pot fi transpuse, în studiu, la octava inferioară, până când sunt clare salturile intervalice, astfel evitând producerea tensiunilor musculare incorecte și greu de corectat în încercarea de a atinge cu aproximație notele, în registrul în care acestea sunt scrise. Următorul pas, după ce partea muzicală este fixată intonațional și ritmic (proces ce are durată diferită, în funcție de fiecare interpret în parte și de calitățile acestuia de asimilare) este acela de a cerceta proveniența textului, precum și recitarea liberă și ritmică a acestuia. Textul și muzica vor căpăta, astfel, coerență și sens, în

ductul expresiv comun. Ultimul pas este reprezentat de cunoașterea suportului muzical (orchestră sau pian), care conduce ideea generală a ariei. Studiul acestor arii de concert îmi creează senzația că Mozart a vrut să le ofere cântăreților ocazia de a se apropia cât mai mult de tehnica perfectă de interpretare instrumentală, de înțelegerea tratării oricărei partituri vocale, precum și că baza studiului ar trebui să fie comună pentru întreg repertoriul sopranelor de coloratură.

#### **IV. Romantism – soprana pasională. Reinhold Glière, *Concert pentru soprană de coloratură și orchestră*, op. 82**

##### **IV.1. Aspecte introductive**

Romantismul configurează tiparul sopranei *pasionale*. Pe parcursul evolutiv al stilisticii muzicale pe întreg secolul al XIX-lea funcția estetică și-a configurat traiecte de dezvoltare diferite. Astfel, caracteristicile de expresie ale vocilor cunosc transformări, iar subcategoria vocală a sopranei de coloratură își continuă difuzia într-o paletă mai largă de determinări. Am ales pentru analiză o partitură care nu aparține secolului al XIX-lea, dar care, prin elementele de construct muzical se încadrează în tipologia sopranei pasionale: Reinhold Glière – *Concert pentru soprană de coloratură și orchestră*, op. 82. Această lucrare este mai puțin interpretată, iar faptul că nu are text o face să fie, în același timp, mai „ușoară” (întregu discurs melodic se desfășoară pe vocala *a*, în emimsii diferite) și mai „dificilă” decât alte lucrări. Alegerea tipurilor de emisie, impostajia și timbralitatea care trebuie oferită vocalei *a* reprezintă un element de interes în momentul conceperii strategiei interpretative. Muzica acestui concert este romantică prin însăși esența construcției sale, astfel încât sonoritatea și dozajele de respirație trebuie să fie realizate în conformitate cu caracteristicile acestei perioade. Discursul muzical este cald, expresiv, în prima parte și tehnic, de virtuozitate, în partea a doua. Ambele mișcări reliefează caracterul pasional al scriiturii, în două forme diferite: pasiunea latentă, mocnită și pasiunea expansivă, strălucitoare. Acest concert vocal sumarizează chintesența caracterului estetic-afectiv al muzicii romantice, reprezentând o strălucită întoarcere către trecut, în pofida faptului că este compus în anul 1943.

## IV.2. Analiza structurală și interpretativă

Utilizarea vocii de coloratură se pretează ideal la scriitura necesară în desfășurarea tematică a unui concert. Mobilitatea vocii, pe de o parte, este folosită în pasajele de virtuozitate în mod mai apropiat de caracterul instrumental decât prin explorarea universului timbral al unei voci lirice sau dramatice. Pe de altă parte, cantilenele explorează caracterul liric, valențele artistice și căldura unei voci flexibile. Întregul compendiu sonor desfășoară un univers afectiv bogat în expresivitate, în care vocea de coloratură aduce o tușă extrem de personală. Vocaliza melodică a fost o alegere inspirată. Prin vocalizarea discursului atenția se păstrează în zona „instrumentală” a tratării vocii. Un alt aspect interesant îl reprezintă alegerea vocii de *soprană* de coloratură, nu *mezzosoprană* sau *alto*. La alegerea acesteia a contribuit, probabil, nu doar timbralitatea ci și flexibilitatea de registru. Nevoia de forță și de mobilitate în registrul acut, utilizarea lirică și cu tensionare a diafragmei în registrul grav-mediu sunt principalele caracteristici ale discursului muzical.

Lucrarea necesită studiu intens, atât prin prisma dificultăților de ordin tehnic, ce țin de acuratețea intonației și frazarea bogată în expresie, cât și prin raportarea la dialogul cu orchestra. Spre deosebire de ariile „clasice”, în care vocea realizează un discurs solistic fiind susținută de către orchestră, în această lucrare cele două elemente timbrale se întrepătrund și, deși vocea are scriitură solistică, aceasta este tratată ca un partener al orchestrei, dialogul celor două entități timbrale fiind mai puternic încheșat decât într-un moment operistic. Totodată, trebuie remarcat și faptul că expunerea tematică solistică se realizează prin vocalizarea discursului muzical, lipsa textului fiind, parțial, un dezavantaj. Expunerile în acut se fac direct prin abordarea vocalelor, lipsa unei consoane care proiecteze vocala la locul de registru destinat fiind o dificultate care trebuie depășită încă din primele ore de studiu al partiturii.

Abordarea acestei partituri reprezintă o adevărată piatră de încercare pentru soprana de coloratură, datorită combinației neobișnuite de articulare a discursului muzical, în ciuda lipsei textului, printr-o permanentă vocalizare, printr-o „instrumentalizarea” a glasului, precum și datorită perioadei relativ lungi de desfășurare a lucrării, care impune o atenție exacerbată și un foarte elaborat discernământ muzical. Studiul acestei partituri necesită fluentă în exprimarea traseelor melodice, utilizarea unei bune articulații în pasajele de tehnică și virtuozitate, dublată de un plus de energie în emisia vocală, datorită lipsei textului și a vocalizării permanente, precum și asimilarea compendiului sonor acompaniator, pe care soprana de

coloratură trebuie să îl perceapă ca un element adjuvant în expresia sonoră în care se integrează, acordând, în același timp, un pronunțat relief discursului său muzical.

## **V. Post-romantism – soprana burlescă. Richard Strauss, *Ariadne auf Naxos*, op. 60, rolul Zerbinetta**

### **V.1. Aspecte introductive**

Post-romantismul (începutul secolului al XX-lea) se caracterizează printr-o difuzie stilistică extrem de diversă. Am ales, din multitudinea de stiluri care au început să emane la început de secol XX, un palier reprezentativ pentru această perioadă: soprana **burlescă**. Expansiunea de registru, ambitusul generos, diferența de stări afective (câteodată redată prin disocieri abrupte), expresivitatea exacerbată, antagonismul dual (râsul aparent, exterior; angoasele interioare) sunt elemente care definesc această categorie estetică a sopranei de coloratură post-romantice. În afara creațiilor de gen ale lui Richard Strauss mai merită amintite (chiar dacă estetic muzical nu se încadrează exact în noțiunea de „muzică post-romantică”) roluri precum Bystrouška (Leoš Janáček: *The Cunning Little Vixen*), Cunegonde (Leonard Bernstein: *Candide*), Privighetoarea (Walter Braunfels: *Die Vögel*), Privighetoarea (Igor Stravinski: *Privighetoarea*), Tytania (Benjamin Britten: *A Midsummer Night's Dream*), Lucy England (Gian Carlo Menotti: *The Telephone*).

*Ariadne auf Naxos*, operă compusă de Richard Strauss pe un libret de Hugo von Hofmannsthal, care combină elemente din *commedia dell'arte* și *opera seria*, are două versiuni (1912 și 1916) datorate diferențelor dintre scopul inițial și parcursul ulterior. Prima versiune a operei (1912) a fost concepută ca un divertisment de 30 de minute, care să fie prezentat în finalul adaptării piesei de teatru *Le Bourgeois gentilhomme* (*Burghezul gentilom*) de Molière, realizată de către Hofmannsthal, piesă la care Strauss a compus și muzica ambientală. Cea de-a doua versiune (1916) prezintă modificări substanțiale: piesa de teatru este înlocuită cu un Prolog, în care este oferită explicația combinației dintre *opera seria* și elementele de *commedia dell'arte*. Astfel, „opera” din operă devine Actul al II-lea, iar Prologul, Actul I.

## V.2. Analiza structurală și interpretativă a rolului întruchipat de Zerbinetta

Zerbinetta este un personaj puternic, independent, cu o filosofie de viață simplă: trăiește clipa! Este libertină, își găsește resursele pentru a trece peste obstacole, iar activitatea sa de actriță într-o trupă burlescă îi favorizează deschiderea către multiple oportunități, dezvoltându-și măiestria improvizației astfel încât să se poată adapta imediat situației celor două reprezentații simultane, după cum o prezintă Coregraful Profesorului de muzică, în momentul în care ambele trupe de cântăreți află că reprezentațiile vor fi condensate. Din punct de vedere tehnic rolul este mai puțin solicitant decât alte roluri de coloratură, datorită prezenței scenice mai reduse. Există, însă, dificultăți tehnice în elaborarea discursului muzical. În ansamblu, Zerbinettei îi sunt asociate trei stări afective generale: optimismul debordant pe care încearcă să îl insufle Ariadnei, temerile interioare coroborate cu angoasele psihice și caracterul de învingător, care îi conferă puterea de a depăși orice obstacol. Aceste trei dimensiuni estetic-afective se dezvoltă separat sau concomitent, în plaje de sentiment care trebuie susținute atât vocal, cât și prin mijloace actoricești.

V.2.1. *Ein Augenblick ist wenig – O clipă-i prea puțin* (duet Zerbinetta-Compozitorul, Actul I, Prolog)

Duetul este poziționat spre finalul primului act (Prologul) și reliefează un dialog în care Zerbinetta se deschide sufletește Compozitorului, oferindu-i acestuia explicații asupra psihologiei personajelor, prin prisma propriilor experiențe de viață, a propriei personalități. Duetul este dominat de candoare, este expresiv, pasional și se încarcă, pe parcurs, de energie sexuală, conducând la înfiriparea unei relații amoroase, stopate intempestiv de apariția Profesorului de muzică, ce anunță că toate pregătirile pentru reprezentație sunt efectuate, astfel încât fiecare este invitat să își ocupe locul (*An ihre Plätze*).

V.2.2. *Großmächtige Prinzessin – Preamărită prințesă* (Recitativ și arie Zerbinetta, Actul II: Operă)

Aria o dezvăluie pe Ariadne deja părăsită de iubitul său, Theseus, în culmea disperării, așteptându-și moartea înconjurată de nimfele Najade, Dryade și Echo. Zerbinetta încearcă, în acest moment solistic, să o convingă pe Ariadne să îl uite pe Theseus și să își găsească alinarea în brațele altui bărbat, așa cum procedează ea, în viața sa libertină, eliberată fiind de orice constrângeri. În această scenă Zerbinetta se identifică cu personajul din „viața reală”, cel pe care, de fapt, îl observă doar publicul, elementele psihologice determinante pentru acest moment fiind comune spasmelor sufletești mărturisite Compozitorului, în Prolog.

Există mai multe paliere pe care trebuie concentrată atenția sopranei în momentul abordării rolului Zerbinetta. Acestea trebuie împărțite pe etape de studiu și defalcate în cele trei categorii principale: studiu mental, studiu tehnic, studiu interpretativ. *Studiul mental* este reprezentat de perioada de acomodare cu rolul: citirea libretului (integral) pentru înțelegerea poveștii; orientarea către rolul Zerbinetta și pătrunderea caracterului personajului, prin prisma textului; integrarea veridică a personajului în poveste (găsirea unor soluții de joc actoricesc potrivite pentru această integrare, în paralel cu înțelegerea factorilor muzicali determinanți, pe care i-a configurat deja compozitorul în momentul creației operei); rezonanța cu psihologia personajului (găsirea unor resorturi interne, a unor ancore ce fac legătura între personaj și personalitatea proprie a sopranei de coloratură); înțelegerea frustrărilor personajului și a modalității prin care acesta reușește să le depășească (să se „împace” cu proprii demoni). *Studiul tehnic* este perioada de acomodare cu dificultățile de ordin intonațional, ritmic, cu elementele de virtuositate și cu timpul efectiv de cântat. În cadrul acestei etape se fixează impostajia necesară, se stabilesc criteriile pentru efectuarea dozajului respirației, se caută resorturi interne pentru depășirea dificultăților de ordin fizic (oboseala, nivelul de concentrare, consolidarea rezistenței). *Studiul interpretativ* este ultima fază de pregătire a rolului, în care toate cunoștințele acumulate în primele faze trebuie reunite într-un tot unitar și expresiv. Fundamentată pe studiul tehnic, în care problemele care ridicau dificultăți (elemente de virtuositate, de intonație, ritm și sonoritate) vor fi fost deja rezolvate și pe fundalul întregului arsenal de structuri de ordin psihologic care au configurat pregătirea studiului mental, etapa studiului interpretativ nu trebuie decât să le organizeze pe toate și să se acordeze cu viziunea regizorală și cu cea a dirijorului.

## **VI. Contemporaneitate – soprana cameleonică. György Ligeti, *Mysteries of the Macabre***

### **VI.1. Aspecte introductive – opera *Le Grand Macabre***

Modernismul (și, prin extensie, contemporaneitatea) continuă linia deschisă de Richard Strauss și duce discursul tematic și de caracter într-un spațiu extrem. Prin prisma rolurilor alocate, dar și a scriiturii aparent dezordonate, frânte, cu intervalică dificilă intonațional și cu



ritmică în permanentă schimbare, caracteristica principală a sopranei de coloratură a acestui stil este *cameleonismul*. Spațializarea extremă, dinamica largă, intervalica abruptă, ritmica complexă, diferențele uriașe de stare, nervozitatea scriiturii sunt elementele caracteristice principale ale rolurilor de soprană de coloratură în Modernism/Contemporaneitate.

Opera a fost compusă între anii 1974 - 1977 (revizuită în 1996) și se bazează pe piesa de teatru *La balade du grand macabre*, scrisă în 1934 de dramaturgul belgian avangardist Michel de Ghelderode. Libretul este scris chiar de către compozitor, în colaborare cu Michael Meschke, directorul Teatrului de Păpuși din Stockholm. Opera este arcuită în două acte, fiecare cu câte două scene, când aluzivă, când pragmatică, compozitorul speculând imersiunea fantasticului în viața reală. Viziunea generală asupra spectacolului este aceea a explorării subconștientului, în paralel cu evidențierea laturii profund umane, realiste.

### **VI.2. *Mysteries of the Macabre* – prezentare generală**

În 1992 Ligeti a extras trei arii din operă și le-a reunit într-o lucrare concertantă de aproximativ 9 minute, în care știma solistică poate fi interpretată de o soprană de coloratură sau de o trompetă în *Do* iar acompaniamentul se constituie într-un ansamblu cameral. Acest aranjament a fost gândit pentru dirijorul Elgar Howarth și trompetistul Håkan Hardenberger, cei care au realizat premiera, la data de 16 martie 1992, în compania Århus Sinfonietta. Versiunea pentru soprană de coloratură (în care Ligeti a ales varianta engleză a textului) are la bază rolul Gepopo (șeful Poliției Secrete Politice) și prezintă o versiune grotescă, inundată de țipete controlate, icnituri și alte onomatopee, cărora membrii orchestrei le răspund atât printr-o muzică în notație (și redare acustică) tradițională, cât și printr-o multitudine de efecte ce aparțin notației moderne (tehnicii extinse). De asemenea, membrii orchestrei, chiar și dirijorul, trebuie să producă onomatopee, la momentele notate în partitură. Un element important ce ține de teatrul absurdului îl reprezintă alegerea vocii de soprană de coloratură pentru a îl întruhipa pe șeful Poliției Secrete Politice.

### **VI.3. Analiza structurală și interpretativă**

Lucrarea evoluează într-un ritm alert, iar elementele principale de structură muzicală sunt utilizate pe palierul timbralității, al redării expresive în susținerea demersului teatral. Muzica și textul sunt subordonate efectului plastic general, momentul muzical trebuind realizat sincretic, prin îmbinarea virtuozității vocale cu o pronunție impecabilă și cu un joc

actoricesc desăvârșit și prin racordarea acțiunii sopranei de coloratură cu membrii ansamblului acompaniator și cu dirijorul, implicați în mod direct, activ, în dialogul expresiv cu solista. Cadrul estetic general se realizează fantasticului, în sensul incursiunii artistice realizate în mintea șefului Gepopo. Textul este fragmentat, abrupt, agitat, cu multe întreruperi onomatopice, cu frânturi de propoziție, cuvinte singulare, expresii corporale și oferă posibilități multiple de interpretare, de alegere a unui impuls scenic personal, neavând o structură a acțiunii care să se desfășoare pe o linie clară, obiectivă.

Desprins de contextul general al operei, momentul concertant poate fi redat convingător în multiple variante artistice. Estetica generală a lucrării este aluzivă, iar faptul că șeful Gepopo nu se poate exprima coerent reprezintă un atu important în creionarea strategiei interpretative, atât din punct de vedere muzical, cât, mai ales, din punct de vedere al jocului actoricesc. Aspectul teatral cel mai important îl reprezintă unitatea conceptuală a *ideii*, a traseului ales.

Explorarea unui bogat univers de afecte asociate stării de inconsistență, de bipolaritate, de agitație reprezintă cheia înțelegerii acestui „rol” al sopranei de coloratură. Deși *Mysteries of the Macabre* este o piesă dedicată (inițial) trompetei, poate fi mai bine redată de către soprana de coloratură, ținând cont de expresivitatea textului și de extracția materialului sonor din opera *Le Grand Macabre*. Astfel, cunoașterea elementelor definitorii ale tipologiei personajului operei, vizionarea spectacolului și adaptarea discursului muzical-teatral al lucrării concertante la caracteristicile estetice și filosofice ale operei reprezintă cheia obținerii unui succes răsunător în varianta de concert. Elementele de virtuozitate o fac să fie o lucrare extrem de dificilă din punct de vedere al tehnicii vocale, bogată și diversă în emisie, dar și din punct de vedere al jocului scenic, cu mișcări corporale și multiple expresii faciale. Deși ritmica și sunetele sunt notate exact în partitură, compozitorul nelăsând nici un element la voia întâmplării (aleatorism, controlat sau nu), scriind o muzică exactă, precisă, inclusiv în ceea ce privește indicațiile de caracter sau de mișcare, lucrarea lasă totuși sopranei un spațiu generos în ceea ce privește construcția de ansamblu a „personajului”. Astfel, ideea generală de redare a caracterului și a minimei scenografii poate fi plasată în multiple direcții de regie, singura limită fiind imaginația interpretei soliste. Elemente precum costumul (costumele), mișcarea scenică în spațiul „concertant” din fața orchestrei (sau, în limita locului disponibil, pătrunderea în spațiul dintre instrumentiști), interacțiunea cu membrii ansamblului și cu dirijorul, chiar și cu publicul, rămân la latitudinea sopranei, însă, pentru o exprimare coerentă,

toate aceste elemente nu trebuie improvizate, ci studiate temeinic în timpul alocat repetițiilor. De asemenea, nu trebuie omis faptul că partitura este extrem de dificilă din punct de vedere intonațional, iar mișcarea scenică nu trebuie să se repercuteze negativ asupra muzicii. Astfel, un concept solid și unitar de regie poate favoriza la maximum vocea sopranei de coloratură, potențându-i discursul strălucitor și capacitatea deosebită a maleabilității timbrale și expresive a vocii. Prin alegerea acestei tipologii de voce, care întrunește toate calitățile necesare redării stărilor extreme și agitației permanente a personajului, Ligeti a creat un opus de mare impact la public și a dăruit, totodată, sopranei de coloratură, un moment memorabil, de referință pentru repertoriul genului concertant.

## VII. Concluzii

Vocea de soprană de coloratură a avut o dezvoltare spectaculoasă, de-a lungul timpului, cristalizându-și relativ rapid forma de exprimare artistică, fapt ce a oferit compozitorilor ocazia de a experimenta o largă paletă de determinări afective, jocuri timbrale și scriituri de virtuozitate. Fiecare epocă are caracteristici generale de stil, acestea dispându-se, la o privire mai în amănunt, în elemente particulare proprii fiecărui compozitor. Timbralitatea și lejeritatea în exprimare a sopranei de coloratură au fost exploatate diferit, în fiecare epocă, explorarea posibilităților tehnice fiind realizată sub „patronajul” unui afect general al perioadei. Acesta este motivul pentru care am identificat fiecare epocă muzicală printr-o caracteristică generală de ordin estetic, un adjectiv comprehensiv, care subîntinde plaja caracterologică generală a perioadei. Este evident, spre exemplu, că sopranele baroce nu sunt „angelice” pe tot parcursul evolutiv muzical, însă tiparul estetic general, în scriitura vocală, așa cum l-am identificat studiind lucrări diverse ale perioadei, denotă o majoritate a opusurilor dedicate care se încadrează în acest tipar. Rațiunea pentru care am ales aceste adjective are, la bază, două motive:

- dorința de a găsi o caracteristică generală a perioadei, exprimată în ștима solistică a sopranei de coloratură;
- studiul (tehnic, interpretativ sau doar în interes de cercetare) a multiple partituri din fiecare epocă muzicală, pentru a confirma (și a-mi confirma) existența unui palier estetic

general în care se încadrează această categorie vocală, fapt ce m-a ajutat, de-a lungul timpului, să îmi îmbunătățesc exprimarea solistică în actul artistic.

Astfel, concluziile la care am ajuns, prin studiu și cercetare, relevă *preponderența*, nu *exhaustivitatea* utilizării sopranei de coloratură în palierul estetic-afectiv general, specific fiecărei epoci muzicale, dar, totodată, arată că muzica dedicată acestei voci prezintă, fundamental, suma de caracteristici care subîntinde arealul expresiv al fiecărui adjectiv descriptiv al perioadelor muzicale.

Teza mai cuprinde trei secțiuni de organizare administrativă:

- **Anexe:** organizarea materialului audio-video însoțitor al tezei de doctorat (înregistrări ale lucrărilor prezentate în analizele structurale și interpretative); afișe care prezintă activitatea mea artistică de până acum;

- **Summary:** traducerea Rezumatului tezei în limba engleză;

- **Bibliografie:** enumerarea, în ordine alfabetică (după numele autorilor), a cărților, articolelor, publicațiilor, dicționarelor, paginilor web și partiturilor pe care le-am folosit în cadrul cercetării științifice.