

Ministerul Educației Naționale

Universitatea Națională de Muzică din BUCUREȘTI

**VIRTUOZITATEA VOCALĂ A ROLURILOR DE
TENOR ÎN OPERELE LUI GAETANO DONIZETTI.
SEMANTICĂ, STIL ȘI PRAGMATICĂ**

Rezumatul tezei de doctorat

Autor: drd. Liviu-Valentin Iftene

Conducător științific: prof.univ.dr.dr.h.c. Dan Dediu-Sandu

2019

Virtuozitatea vocală a rolurilor de tenor în operele lui Gaetano Donizetti.

Semantică, stil și pragmatică

(Rezumat)

Virtuozitatea, etalată în forme diverse, a însoțit permanent genul muzical de operă pe parcursul existenței sale. La rândul ei, virtuozitatea vocală a vocii de tenor a cunoscut mai multe faze evolutive, de la ornamentarea excesivă a discursului melodic la atingerea celor mai înalte note, unele inexplicabile fără o abordare comprehensivă a traseului vocii de tenor. Pe lângă provocarea uriașă de a rezolva pasajele dificile din punct de vedere tehnic, m-a preocupat mereu latura interpretativă a elementelor de virtuozitate, pentru ca acestea să devină transmițătoare de emoție artistică și nu doar simple elemente de acrobație vocală. În cei aproximativ zece ani de activitate artistică am abordat cinci roluri donizettiene, inclusiv rolul Tonio, ocolit de majoritatea tenorilor datorită exigențelor vocale de mare virtuozitate din celebra arie „cu nouă do-uri”.

În acest sens am elaborat prezenta teză de doctorat, pe care am structurat-o în patru părți. Stilistica vocală a tenorului de operă modern este un produs evolutiv dezvoltat de școala italiană de canto pe parcursul a trei secole de metamorfoze. Pentru o înțelegere justă a acestui traseu, teza își propune să ofere metode și modele noi de a înțelege tehnica de canto utilizată de cei mai buni tenori virtuozii ai erei belcanto, în încercarea de a recrea vocalitatea acestora, pierdută în negura timpului. Orice cântăreț de operă intuiește că pentru abordarea unei opere de tip belcanto sonoritatea ideală a instrumentului vocal este diferită de cea încurajată de compozitorii romantici și postromantici.

În concordanță cu subiectul tezei, capitolul introductiv (*Considerații introductive*) propune o abordare comprehensivă a termenilor *virtuozitate vocală* și *belcanto*, concepte asociate frecvent muzicii lui Gaetano Donizetti. Conform *Dicționarului explicativ al limbii române*, termenul de virtuos, își are originea etimologică în italianescul *virtuoso* și/sau în francezul *virtuose*, ambele forme împrumutate din latinescul *virtus*, și desemnează acea „persoană care stăpânește în mod desăvârșit tehnica unui instrument muzical”. Virtuozitatea în muzică se naște cel mai probabil din caracterul competitiv al muzicienilor, devenind astfel o

însușire proprie actului muzical, și asta cu mult timp înainte de fuziunea dintre muzică și poezie. Metamorfoza madrigalului polifonic în cântecul monodic acompaniat a transmis gena virtuozității de la cântăreții catedralelor la soliștii vocali de profesie, inițiind prima eră de aur a solistului virtuoz. Având în vedere că opera este una din creațiile barocului, virtuozitatea se explică ca o însușire organică a acesteia, toate palierele spectacolului de operă fiind clădite pentru a impresiona auditiv și vizual prin măiestrie.

Cuvântul *belcanto*, adoptat și de limbajul muzical românesc, este format prin alipirea cuvintelor de origine italiană *bel* (frumos) și *canto* (a cânta), traducându-se literal „a cânta frumos”. Celebrul dicționar francez *Larousse* definește termenul de *bel canto* ca „artă a cântului bazată pe frumusețea sunetului și virtuozitate”. Asociat cu un tip ideal de artă vocală practicat de vechea școală italiană de canto, termenul de *belcanto* capătă valențe multiple pentru muzicologia secolului XXI. Acesta poate desemna o tehnică de canto, dar și o perioadă a genului muzical de operă reprezentată de un repertoriu asemănător din punct de vedere stilistic. Legenda istoriografică conform căreia apogeul acestei arte a fost atins la începutul secolului al XIX-lea de către compozitorii „epocii *belcanto*”, italienii Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini și Gaetano Donizetti este adeseori criticată de voci importante ale muzicologiei. Acestea susțin că în realitate lucrările celor trei compozitori nu răspund decât în mică parte trăsăturilor stilistice *belcanto*. În orice caz, asocierea exclusivă a expresiei *belcanto* cu triada compozitorilor indicați ne îndreaptă spre o supoziție falsă, așa cum vom putea observa. Conform dicționarului *Grove Music Online*, „în termeni generali, termenul *belcanto* se referă la un stil vocal italian practicat în secolul al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea. Calitățile sale includ producerea legatoului perfect în tot registrul vocal, folosirea sunetelor luminoase în registrul înalt, agile și flexibile”¹.

A existat în decursul istoriei de a înțelege muzica o tendință de a obscuriza termenul de *belcanto*, asociindu-l cu o perioadă în care dramatismul slab și suprasaturarea ornamentelor muzicale au devenit etichete ale stilului. Termenul de *belcanto* este folosit prima dată de scriitorul francez Stendhal în cartea sa *Viața lui Rossini* (1823), un roman biografic ce reflectă într-o manieră realist-subiectivă viața culturală a epocii. Rodolfo Celletti accentuează că „termenii *bel canto* și *belcantismo* erau necunoscuți în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Ei s-au răspândit în Italia și în afara ei, între anii 1820 și 1830, tocmai într-un timp când opera

¹ Owen Jander; Ellen T. Harris, „*Bel canto*”, în *Grove Music Online*, accesat pe internet la adresa <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02551> în data de 05.01.2019

belcanto era în declin. [...] Termenul belcanto a fost folosit prin urmare într-un sens polemic și nostalgic”². Dispariția castraților și a abilităților lor de virtuozitate vor clădi în timp mitul belcanto-ului, a cărui definire nu a fost considerată oportună pentru niciun dicționar general sau de muzică înainte de anii 1900. Deși unele din teoriile sale nu sunt pe deplin împărtășite de muzicologia contemporană, Rodolfo Celletti rămâne unul dintre primii și pușinii muzicologi care au tratat cu seriozitate importanța istorică a fenomenului. Acesta marchează perioada de aur a belcantoului între secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, indicându-l pe Claudio Monteverdi ca inițiator, pe Georg Friedrich Händel ca vârf al belcantoului pur și pe Gioachino Rossini ca ultim mare exponent al stilului, deși conceptele estetice ale acestora despre operă sunt destul de diferite. În favoarea teoriei sale, Rodolfo Celletti asociază unele pagini rossiniene cu un „*grand finale*” al artei belcanto, afirmând cu tărie că „a aplica termenul de belcanto viitorilor compozitori este derutant, dacă nu chiar eronat”³. Deși grația cântului ornamentat nu se regăsește decât sporadic în creația celor doi compozitori, lirismul cantilenelor rămâne o dovadă a conexiunii muzicii lor cu perioada de aur a belcantoului.

Ultima parte a primului capitol propune o incursiune în vocalitatea primelor forme de tenori. Traseul evolutiv al acestei timbralități, înțelegerea mecanismelor ce stau la baza tehnicii de cânt belcanto cu ajutorul mai multor clarificări terminologice sunt doar câteva dintre direcțiile abordate în scopul de a reconstitui și înțelege sonoritatea vocală cultivată de tenorii contemporani lui Donizetti. „Vocea tenorului modern este produsul mai multor secole de evoluție, un proces început lent în evul mediu timpuriu [...] și accelerat începând cu secolul al XVIII-lea, pentru a deveni vocea complexă a sălilor de operă și concerte contemporane”⁴. Reconstituirea sonoră a primei forme de tenor de operă ne conturează o voce cu trăsături hibride. Combinația vocii masculine mature de bariton cu cea de tenor dă naștere conceptului de *baritenor*. Muzicologul Rodolfo Celletti identifică timbrul „vulgar” și „comun” al acestei voci, așa cum era percepută în baroc, mai mult cu vocea de bariton decât cu modelul tenorului modern. Ceea ce este esențial de reținut este că tehnica de canto a formei incipiente de tenor nu forța vocea să treacă de limitele ei naturale, în alte cuvinte primii soliști masculini de operă foloseau doar registrul natural de emisie al vocii. Muzicologul englez John Potter folosește sintagma „*open speech-like sound*”⁵ pentru a descrie culoarea sunetului produs de primii tenori,

² Rodolfo Celletti, *Storia del belcanto*, p. 13

³ *Ibidem*, p. 9

⁴ John Potter, *Tenor, history of a voice*, p. 1

⁵ *Ibidem*, p. 17

al căror scop era să faciliteze atât mobilitatea sunetului cât și claritatea textului, frumusețea intrinsecă a sunetului având mai puțină importanță. După un început promițător pentru vocea de tenor atenția compozitorilor se va orienta spre vocalitatea excentrică a cântăreților castrați. Eclipsați de aceștia, tenorilor li se vor desemna interpretarea unor personaje de tip *mezzo-carattere* sau bufi, mai puțin spectaculoase. Nevoiți să-și recâștige poziția, tenorii se vor reinventa din punct de vedere vocal după modelul castraților, tratând corzile vocale asemeni unui instrument cu două registre, registrul vocii pline (*voce naturale, voce piena*) și registrul *falsetto*. Deși nu putem considera cântăreții castrați strămoșii direcți ai tenorilor, trebuie să conștientizăm influența puternică a acestora în procesul evolutiv al vocii tenorale.

Gustul publicului pentru vocile albe a antrenat dezvoltarea vocii de tenor spre sonorități diferite față de timbrul puternic și robust practicat în zilele noastre. Pentru a înțelege mai bine sonoritatea tenorilor belcanto vom avea nevoie de o interpretare corectă a literaturii de specialitate și de o înțelegere comprehensivă a terminologiei registrelor vocale. Registrul vocal este adeseori înțeles greșit pentru că tindem să-i atribuim acestuia în mod eronat valențe univoce. Dintre toate modelele registrelor vocale, registrul fonator și registrul rezonator creează cele mai mari confuzii. În cadrul tezei de doctorat am propus un model original de a înțelege diferențele dintre cele două registre vocale. Registrul vocal de emisie va diferenția sunetele produse în funcție de modelul vibrator al corzilor vocale (*voce plină sau falsetto*). La rândul său, registrul vocal rezonator va diferenția sunetele în funcție de locul în care acestea sunt amplificate, rezultând vocea de piept (*voce di petto*) sau vocea de cap (*voce di testa*).

Deși Rodolfo Celletti trăgea un semnal de alarmă încă de acum mai bine de un secol că interpretarea termenului de *falsetto* poate naște confuzii în interpretare, termenul rămâne și în prezent vag înțeles. „Castrații foloseau pentru obținerea notelor înalte un fel de falset întărit (*reinforced falsetto*) zis și *falsettone*, suficient de rotund și luminos [...] ei ajustau intensitatea și puterea notelor din registrul vocii de piept astfel încât să creeze un fel de îmbinare cu registrul *falsettone*”⁶. Prin urmare, emisia *falsettone*, preluată de primele generații de tenori belcanto, presupune amplificarea sunetelor emise în *falsetto* utilizând aceleași mecanisme folosite în registrul normal de emisie, prin exercitarea unei forțe suplimentare în unirea porțiunilor intermembranoase ale corzilor vocale.

Termenul de *contraltini*, asociat cu perioada belcantoului italian, desemnează cea mai înaltă formă de tenor existentă în această perioadă în Peninsula Apenină. În Italia, aceștia mai

⁶ Rodolfo Celletti, *Storia del belcanto*, p. 113

purtau titlul de *tenorini*, denumire ce desemna o categorie de tenori capabili să cânte extrem de sus. Conform lui Rodolfo Celletti tenorii *contraltino* foloseau registrul *falsettone* de la notele *la*¹ sau *si*¹ bemol în sus, spre deosebire de baritenori, care schimbau registrul de emisie începând cu notele *sol*¹ sau *la*¹ bemol. Trecerea insesizabilă de la registrul vocii pline în *falsetto* era una dintre tehnicile de top studiate de tenorii *contraltino* sub îndrumarea cântăreților castrați. Centrul cultural francez reprezentat de Jean-Philippe Rameau, ce a adoptat cu scepticism cultul cântărețului castrat, a promovat o versiune proprie a tipului de tenor înalt pe care a denumit-o *haute-contre* sau *tenors-aigu*, tip de voce masculină capabilă să atingă note acute extreme, folosind o tehnică diferită de cea italiană.

Capitolul secund (*Gaetano Donizetti, stil și context*) include date contextuale și biografice esențiale în cercetarea științifică a stilului componistic donizettian în general și a vocalității de tenor în particular. Analiza tehnicii de canto a celor mai mari virtuozii ai începutului de secol al XIX-lea și conștientizarea rolului jucat de Donizetti în evoluția lor vocală ne va servi în demersul nostru de a schița profilul ideal al tenorului donizettian și de a desluși tainele apariției tenorului de operă modern.

Răsfoind cataloagele de cărți din visteria Bibliotecii Universității Naționale de Muzică din București, am făcut o descoperire interesantă și anume lucrarea poetului, scriitorului și jurnalistului italian Giuliano Donati-Petténi cu titlul *L'Istituto Musicale Gaetano Donizetti. La Capella Musicale di Santa Maria Maggiore – Il Museo Donizettiano* (1928). Lucrarea este de fapt un catalog de rapoarte și scrisori ale profesorilor și directorilor institutului unde tânărul Gaetano Donizetti a primit primele lecții de muzică. Documentele colectate de acest catastif sunt adevărate izvoare istorice ce cuprind relatări picante și incitante despre inițierea tânărului bergamez în tainele compoziției, multe dintre informații aflându-le pentru prima dată.

Capitolul continuă prin încercarea de a surprinde în detaliu particularitățile muzicii donizettiene. Cursivitatea partiturilor donizettiene ne aduce uneori aminte de maniera scriiturii lui Mozart, Gaetano alegând conștient traseul muzicii sale, mizând pe simplitatea ritmico-melodică. La bază, stilul său componistic își are originea în Simone Mayr și Gioachino Rossini. Începând cu anul 1828 Gaetano Donizetti, aflat încă în Italia, dă primele semne de estompare a influenței rossiniene, în favoarea propriului stil dramatic și muzical, inspirat fiind de mai tânărul său compatriot și rival Vincenzo Bellini. Donizetti simte nevoia de ieși din rutina stilului și începe să caute metode și modele noi de a susține printr-un acompaniament mai complex acțiunea dramatică.

Viteza în care Donizetti scrie partiturile operelor sale este de notorietate. Încercând să respecte termenele contractuale impuse de teatrele averse de repertoriu, Donizetti va valorifica insuficient posibilitățile de expresie ale muzicii sale. Muzicologul Winton Dean descrie stilul compozitorului bergamez de a compune ca fiind lipsit de exercițiul auto-criticii. În cadrul procesului componistic, Donizetti nu se sfiște în a-și refolosi propriile materiale muzicale, mai ales acolo unde este nemulțumit de efectul noilor compoziții. Creația donizettiană de maturitate deschide noi orizonturi pentru orchestrație, privită până atunci ca un simplu acompaniator armonic al liniei melodice, la rândul ei tributară scriiturii de virtuositate. Ansamblurile vocale devin o particularitate preferată în creația de operă donizettiană. Deși constrâns de convențiile teatrale rigide ale operei, Donizetti, un dramaturg versatil prin excelență, se remarcă prin încercările sale de a înnoi anumite forme muzicale specifice operei, contribuind la romantizarea belcantoului italian. Gaetano Donizetti a respectat tradiția belcanto în scopul poetizării expresiei vocale, așa cum au făcut-o contemporanii săi Gioachino Rossini și Vincenzo Bellini, dar a știut să și acorde atenție construcției dramatico-psiho-logice a personajelor, intuind direcția genului muzical de operă și anticipând dramele psihologice verdiene. Verdi și Donizetti, au răspuns în mod asemănător aceluiași imbold dramatic, Winton Dean fiind doar un nume dintr-o listă lungă de muzicologi care evidențiază vastele asemănări stilistice.

În compunerea ariilor Donizetti dă dovadă de un bun gust în privința modelării vocii belcantistice masculine prin reducerea scrisului ornamentat, înlesnind declamația expresivă de ordin liric sau dramatic. Coloratura donizettiană este mai subtilă ca scriitura de virtuositate rossiniană, iar țesătura vocală temperată devine mult mai accesibilă cântăreților, cu toate că zona de pasaj dintre registrul mediu și cel acut rămâne intens folosită. Tenorii de vârf ai începutului de secol al XIX-lea vor avea un rol determinant în procesul gradual de suprimare a cântului melismatic la vocile masculine. Acești interpreți virtuozii care schimbă direcția tendinței sunt artiști interpreți, desăvârșiți din punct de vedere tehnic-vocal, stăpânind cele mai dificile roluri de operă existente. Virtuozitatea vocală exagerată, utilizată în stilul componistic de la finele erei belcanto, se datorează în mare parte posibilităților vocale fabuloase demonstrate de aceștia, dobândite prin studiul tehnicii belcanto. Unul dintre exemple este tenorul *contraltino* Giovanni Battista Rubini, supranumit și „Regele tenorilor”⁷. Folosind tehnica de cânt *falsettone*, Rubini putea impresiona publicul prin exploziile vocale în registrul supraacut, fapt ce a determinat compozitorii vremii, în special pe Bellini căruia îi datorează celebritatea,

⁷ Dan H. Marek, *op.cit.*, pp. 123, 146

să compună roluri de operă anume create pentru țesătura sa vocală. Uimiți de capabilitățile sale tehnice și de interpretare, compozitorii îl aleg drept prototipul eroului romantic cu destin tragic în manieră belcanto. Rubini a creionat în premieră absolută șapte roluri masculine donizettiene create special pentru vocea și capabilitățile sale tehnice extraordinare. Baritenorul Domenico Donzelli este o altă voce importantă a începutului de secol al XIX-lea. Muzicologul Dan H. Marek are convingerea că acesta a exercitat o influență notabilă asupra gustului lui Donizetti pentru vocile masculine, amândoi având o relație de colaborare mai veche. Donzelli va promova stilul de cânt *di petto* în registrul înalt al vocii pline, model pe care Donizetti îl va încuraja. Cuceririle tehnice dobândite de tenorul francez Gilbert Louis Duprez, sub atenta supraveghere a lui Gaetano Donizetti, vor marca nașterea tenorului romantic modern. Îndrăgind cântul pasional al lui Duprez și bucurându-se de dorința arzătoare a tenorilor francezi de a experimenta tehnicile de canto italiene, Donizetti pune bazele unei noi vocalități pentru vocea de tenor. Renunțând la pasajele de coloratură, Gaetano netezește drumul către „țesătura tenorului romantic, înaltă desigur, dar nu excesiv, preluată mai târziu de Verdi”⁸. Noul stil de a cânta al lui Duprez, îl inspiră pe Donizetti în compunerea rolurilor Edgardo (*Lucia di Lammermoor*), Fernando (*La favorita*), Poliuto (*Les martyrs*), Don Sebastiano (*Don Sebastiano*).

Istoria muzicii îl consemnează pe tenorul francez Gilbert Duprez drept primul tenor care a atins în 1831, într-un spectacol de operă susținut în orașul Lucca din Italia, nota *do*² descrisă atunci ca „venind din piept” („*do di petto*”, „*ut de poitrine*”), fără a utiliza registrul *falsettone*, metodă de cânt impusă cu succes șase ani mai târziu în mediul liric parizian. Teza de doctorat cuprinde informații incitante cu referire la emisia *voix sombre*, pe care Duprez o mai numea *voix couverte* (voce acoperită), dar prezintă și două teze care tind să contrazică, chiar să desființeze mitul „sacru” al *do*-ului *di petto*. Reforma vocală a vocii de tenor inițiată de Duprez nu a fost adoptată imediat, ci doar a lansat o tendință a tranziției de la tehnica vocală belcanto la vocalitatea *di forza*. Vocalitatea bazată pe rezonanța toracică în acut, se va dovedi fatală pentru unii tenori. Americi Sbigoli, încercând să imite stilul de cânt *di forza* al lui Domenico Donzelli, moare pe scenă în urma spargerii unui vas de sânge, iar tenorul francez Adolphe Nourrit se va sinucide în urma încercărilor nereușite de a deprinde tehnica vocală încurajată de compozitorul bergamez. Donizetti, înaintea lui Verdi, ocupă un rol crucial în definitivarea vocii de tenor așa cum o percepem în prezent, prin gustul pe care l-a încurajat pentru coloristica vocală închisă și robustă, contrară tuturor perceptelor insuflate de arta belcanto. Influența

⁸ Rodolfo Celletti, *Storia del belcanto*, p. 194

donizettiană este atestată de scrisorile soției lui Adolphe Nourrit, Adèle, care privește cu temere transformările vocale radicale ale soțului ei: „vocea de cap a dispărut, *mezza voce* [falsetto] a dispărut... Își întunecă vocea așa cum Donizetti o cere... nu e nici o noutate că dezvoltarea vocii de piept reduce vocea de cap și falsetul. Rubini nu folosește aproape niciodată vocea de piept”⁹.

Secțiunea dedicată analizei muzicale (Capitolul III) aprofundează dramaturgic și muzical două roluri donizettiene de factură diferită din propriul repertoriu: rolul Tonio din opera comică *La Fille du Régiment* și rolul Edgardo din opera dramatico-tragică *Lucia di Lammermoor*. Lucrarea de doctorat este însoțită de înregistrarea video live a spectacolului de operă *Lucia di Lammermoor* susținut în data de 22 septembrie 2018 pe scena Operei Brașov. DVD-ul anexat cuprinde, de asemenea, înregistrarea video a „ariei cu nouă *do-uri*” *Ah! mes amis... Pour mon âme* din opera *La Fille du Régiment* înregistrată în data de 22 februarie 2018 cu ocazia susținerii unui recital extraordinar dedicat compozitorului bergamez.

Gaetano Donizetti este un compozitor care alternează cu rapiditate formulele teatrale ale operelor sale. Acesta se înscrie în linia compozitorilor care și-au îndreptat atenția spre comedie în tinerețe, și spre dramă în anii de maturitate componistică. Având în vedere evoluția genului muzical de operă către realismului romantic, opusurile sale comice, caracterizate de simplitate, claritate și culoare, îl încadrează pe Donizetti în reduta ultimilor mari compozitori bufi. Aprofundarea științifică a celor două roluri propuse analizei se bazează pe informații legate de sursele de inspirație și date despre artiștii care au realizat premierele absolute, pe examinarea acțiunii și a structurii operei, pe studiul evoluției personajelor din punct de vedere al dificultății vocal-tehnice, și pe analiza muzicală detaliată a ariilor principale.

Capitolul final, *Abordarea pragmatică a creației de virtuozitate*, scoate în evidență utilitatea practică a cunoașterii originale dobândite în urma cercetării și elaborării tezei de doctorat. Mișcarea de renaștere a belcantoului italian, pragmatismul tehnicii de canto practicate de tenorii începutului de secol al XIX-lea în diferite experimente muzicale, descoperirea repertoriului donizettian mai puțin cunoscut pentru vocea de tenor, sunt câteva dintre perspectivele aplicabile ale cercetării științifice.

Muzicologul Rodolfo Celletti atribuie mișcarea de renaștere a belcantoului italian renumitei soprane Maria Callas, trendul inițiat de aceasta deschizând era intitulată de specialiști *Donizetti Renaissance*. Reintroducerea adevăratei virtuozități, care consta în a da expresie pasajelor de coloratură a fost adevărata realizare a renașterii belcantoului. Linia masculină a

⁹ John Potter, *Tenor, history of a voice*, p. 49

soliştilor de operă cunoaște o evoluție distinctă în raport cu modul de a înțelege muzica de operă propus de partenerile lor de scenă. Remarcăm o tendință negativă a vocilor masculine în raport cu redescoperirea belcantoului începând cu anul 1950, aceștia îndreptându-se în mod paradoxal spre o reabordare a verismului. Spre sfârșitul secolului XX, din dorința renașterii belcantoului italian, Rodolfo Celletti va încerca să reconstruiască vocalitatea tenorilor *contraltino*, încurajându-și discipolii să cânte în registrul *falsettone*. Chris Merritt, Gregory Kunde, William Matteuzzi, Michael Spyres sunt tenori care au încercat reproducerea pasajelor de o virtuozitate extremă prin folosirea tehnicii falsetului întărit. Atras de frumusețea și noblețea muzicii belcanto, dar și de tehnica folosită de tenorii începutului de secol al XIX-lea, am propus abordarea în stil a ariei belliniene *A tanto duol... Ascolta o padre...* în cadrul recitalului susținut de Opera Brașov în data de 14.06.2017. Croită pentru vocalitatea extremă a lui Rubini, aria face parte din opera *Bianca e Fernando*. Înregistrarea video ce se regăsește în DVD-ul atașat tezei de doctorat dovedește aplicabilitatea metodei de canto analizate.

Ultima temă dezbătută, latura interpretativă a elementelor de virtuozitate, descrie traiectul de la virtuozitatea demonstrativă la expresivitatea artistică. Evoluția operei ca gen muzical, dar și a publicului său, determină modul în care cântărețul se raportează față de virtuozitate. Scopul, efectele și implicațiile utilizării virtuozității vocale în muzica de operă, au avut și continuă să definească modul în care noi interpreții percepem din punct de vedere semantic-muzical creația de operă în general, și pe cea donizettiană în particular. Virtuozitatea tehnică desăvârșită trebuie să fie doar unul dintre mijloacele prin care ajungem la interpretarea perfectă, acolo unde producerea sunetului este subordonată expresiei dramatice. Interpretul are datoria de a căuta și a găsi în momentele de virtuozitate vocală, sensul motor și afectiv al acestora, având la bază elementele dramatice, inclusiv în momentele de improvizație.

Apariția tenorului modern, prin eliminarea emisiei *falsetto* (*falsettone*) în favoarea utilizării vocii pline și prin lărgirea registrului de rezonanță toracică în defavoarea vocii *di testa*, a marcat sfârșitul erei belcanto pentru vocea de tenor. Conform dovezilor expuse, tenorul Domenico Donzelli a fost primul tenor care a experimentat efectele timbrului robust, Gilbert Duprez primul tenor care a reușit să impună trendul noului stil de canto la nivel internațional, iar Gaetano Donizetti primul compozitor care a încurajat tranziția vocal-stilistică a vocii de tenor.

Abordarea științifică și practică a tehnici de cânt *falsettone*, precum și modelul de înțelegere al registrelor vocale masculine, reprezintă elementele de originalitate ale tezei de

doctorat. Conceptul emisiei *falsettone* nu a fost analizat științific până în prezent în mediul academic românesc de profil. Îmi doresc ca rezultatele cercetării să depășească bariera științifică și să propună actualei generații de interpreți masculini soluții reale și aplicabile problemelor legate de tehnica vocală belcanto și de rezolvarea pasajelor de virtuozitate pretențioase.

În procesul de cercetare științifică am parcurs o bibliografie diversă și extinsă (constând din aproximativ 70 materiale bibliografice dintre care 36 cărți - titluri standard în materie, ediții critice -, 18 articole din reviste de prestigiu în domeniu, 5 lucrări științifice, 7 dicționare de muzică și mai multe partituri muzicale). Dintre toate acestea, studiile de anvergură realizate de muzicologii Rodolfo Celletti (*Storia del belcanto*), William Ashbrook (*Donizetti and his Operas*), John Potter (*Tenor: history of a voice*) și Dan H. Marek (*Giovanni Battista Rubini and the Bel Canto Tenors – History and Technique*) mi s-au părut cele mai captivante și impresionante.