

Universitatea Națională de Muzică din BUCUREȘTI

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

**Ornamentica vocală în evoluție: de la Händel la Mozart și
Rossini**

Conducător de doctorat

Prof. univ. dr. Antígona Rădulescu

Doctorand

Emanuela Sălăjan

București

2024

Teza cu titlul *Ornamentica vocală în evoluție: de la Händel la Mozart și Rossini* face parte din preocupările mele de cercetare științifică în domeniul artei vocale, preocupări impulsionate de pasiunea pentru muzica barocului și de noul repertoriu potrivit pentru vocea mea de mezzosoprană lirică pe care l-am abordat în ultima perioadă.

Orientarea către acest repertoriu s-a realizat în mod firesc prin asimilarea unui bagaj însemnat alcătuit din paginile vocale studiate la clasa de canto pe parcursul anilor de licență și master, la care se adaugă experiența acumulată în concertele și recitalurile desfășurate în perioada studiilor.

Ornamentica vocală nu este un subiect prea frecvent abordat din punct de vedere tehnic în procesul complex al predării, în ciuda faptului că această tehnică este foarte importantă pentru un viitor artist care își dorește să se axeze într-o zi pe repertoriul mozartian sau rossinian.

Odată ales acest subiect, am făcut efortul de a mă apropia de el din mai multe perspective: context istoric, analize, specificități stilistice, dificultăți de tehnică, strategii interpretative, iar cei trei compozitori asupra cărora m-am aplecat în teză, Georg Friedrich Händel, Wolfgang Amadeus Mozart și Gioachino Rossini ilustrează cu prisosință felul în care fenomenul ornamenticii s-a legat în cazul lor de calitatea muzicii pe care au compus-o.

În cele din urmă, perspectiva teoretică m-a ajutat să înțeleg mai profund fenomenul și să îmi perfecționez interpretarea.

„Ornamentare” înseamnă a decora melodia, fie ea instrumentală sau vocală. Terminologia pentru această particulară procedură muzicală include mai mulți termeni precum „coloratură”, „grații” sau *agréments*, „figuri decorative”. Ele pot fi mai mult sau mai puțin extinse, în formule fixe, precum cele agreate de opera seria¹, sau foarte libere în consonanță cu spiritul improvizatoric cultivat și încurajat în trecut atât de compozitori, cât și de interpreți

Majoritatea opiniilor privind ornamentica utilizată de cântăreții primului sfert de secol al XVIII-lea se regăsesc în lucrarea lui Pier Francesco Tosi (1653 – 1732) *Opinioni de'cantori antichi, e moderni* (1723), tradusă de John Ernest Galliard (1687–1749) ca *Observations on the Florid Sound* (1743). Chiar dacă acest tratat trebuie privit cu rezervă din cauza gustului oarecum conservator al autorului, el reprezintă un ghid extrem de util pentru cântăreți în ceea ce privește

¹ David Lasocki, Late Baroque Ornamentation: Philosophy and Guidelines", *American Recorder* 29, no. 1 (february 1988), p. 6.

abordarea stilistică și ornamentală. Tosi descrie de pildă *appoggiatura*, una din formulele cele mai importante din familia ornamentelor, drept „o notă adăugată de cântăreț, pentru a ajunge mai grațios la următoarea notă, fie ascendent, fie descendent”.² Interpretul se poate sprijini pe apogiatură, insistând mai mult pe ornament decât pe nota inițială, potrivit lui Tosi, și același lucru poate fi făcut la începutul unui *tril* sau al unui *mordent*. În acest exemplu, se poate vedea că inițiativa îi aparține interpretului, tușa lui personală adăugând eleganță substanței muzicale propriu-zise.

O privire mai atentă asupra acestei problematice ne arată că fenomenul ornamentării joacă un rol semnificativ în creația muzicală în diferite genuri și perioade istorice. Elementele ornamentale sunt împodobiri, înflorituri sau variații care sunt adăugate unei melodii, armonii, ritmuri sau unei mai complexe structuri muzicale. Aceste elemente pot spori expresivitatea și pot oglindi abilitățile unui interpret care știe să le manevreze nu doar pentru propriul beneficiu – succesul la public –, ci și pentru farmecul muzicii.

Expresivitate și emoție

Ornamentele apar în anumite momente, punctual – la prima vedere ele reprezintă un nivel de suprafață în ceea ce privește modificarea structurii muzicale pe lângă care o însoțește. Dar ornamentele pot adăuga muzicii profunzime și îi pot evidenția caracterul emoțional. Notele de grație, trilurile și apogiaturile, de exemplu, pot sublinia sonorități specifice, în aceeași măsură pot sublinia sau elibera de pildă o tensiune, sporind la audiție impactul emoțional legat de un anumit pasaj muzical asupra auditoriului.

Într-un alt sens, ornamentația permite artiștilor interpreți să adauge în muzica pe care o cântă amprenta lor personală: gust, talent, inteligență muzicală. Ei pot lua decizii creative cu privire la locul în care să insereze ornamentele, felul cum să le execute și ce tip de ornamente să folosească, iar această realitate supraadăugată textului muzical, privitor nu doar la ce se cântă, ci și la felul cum se cântă, să se constituie, dincolo de stilul compozitorului, în stilul personal al interpretului.

² Pier Francesco Tosi, *Opinioni de'cantori antichi, e moderni* (1723), tradusă de Galliard ca *Observations on the Florid Song* (1743), p. 31. „A note added by the singer, to arrive more gracefully at the next note, either ascending or descending”.

M-a preocupat în cercetarea mea să găsesc câteva jaloane prin prisma cărora să clarific anumite aspecte ale ornamenticii. Ele pot fi rezumate astfel:

- *Autenticitate istorică*

În anumite cazuri, ornamentația este esențială pentru obținerea autenticității așa cum o înțelege astăzi interpretarea informată istoric. Muzica mai veche, cum ar fi muzica barocă și renescentistă, includea adesea tipologii de ornamente care trebuiau folosite cu discernământ pentru a nu impieta asupra compoziției originale.

- *Identitatea culturală și regională*

Diferite tradiții și culturi muzicale au propriile lor practici de ornamentare care contribuie la unicitatea stilurilor lor muzicale. Ornamentarea poate fi o trăsătură distinctivă a unei anumite identități culturale.

- *Improvizație și spontaneitate*

Ornamentarea implică improvizație. În practica muzicală, muzicienii înfrumusețau melodiile pe loc, adăugând un element de spontaneitate și unicitate.

- *Virtuozitate și aptitudini tehnice*

Ornamentarea poate oglindi priceperea tehnică a unui interpret. Ornamentele complexe, precum trilurile rapide, în general podoabele provocatoare demonstrează priceperea și măiestria unui muzician, experiența și abilitățile sale tehnice înnăscute și dobândite.

- *Consecințele ornamentării*

Ornamentele bine plasate pot evidenția momente specifice dintr-o frază muzicală, ghidând atenția ascultătorului și adăugând formă structurii generale. Acest aspect se leagă de însuși discursul muzical, de o realitate scrisă de un compozitor, dar care permite interpretului libertatea de a-l modifica în limite stiliste. Atinge, așadar, substanța muzicală.

- *Evoluție artistică*

Pe măsură ce stilurile muzicale evoluează în timp, practicile de ornamentare se schimbă și ele. Compozitorii și interpreții contribuie la dezvoltarea de noi tehnici de ornamentare care reflectă dinamica schimbărilor de stil, de estetică de-a lungul epocilor creatoare.

Provocări în interpretare

Ornamentația îmbogățește discursul muzical. Ea construiește o punte între partitura scrisă și arta interpretului. Dozajul este foarte important. Supraaglomerarea prin ornamentarea exagerată poate aduce deservicii textului propriu-zis, care trebuie respectat, după cum și lipsa acestor mijloace poate oglindi ieșirea din stil sau stângăcia cântărețului.

În muzica de astăzi, relația dintre interpret și compozitor este bine definită. Putem spune că într-o privință compozitorul scrie ceea ce el așteaptă ca interpretul să cânte, iar interpretul, la rândul său, trebuie să echilibreze propriile intenții cu specificul muzicii pe care o cântă. În baroc, de pildă, interpretul și compozitorul împărțeau un rol egal în procesul componistic. În acest fel, două interpretări ale aceleiași lucrări puteau varia considerabil, fără ca acest lucru să fie considerat o greșală nici din partea autorului, nici din partea publicului.

În trecut, existau numeroase și diverse moduri în care compozitorul și interpretul își împărțeau munca. În final însă ele se constituiau de cele mai multe ori într-un tot omogen. Detalii pe care un interpret al zilelor noastre le-ar considera esențiale puteau să lipsească cu desăvârșire din partitura acestuia. (Dacă astăzi o lucrare supraviețuiește doar în forma sa inițială, de manuscris, ideile compozitorului în ceea ce privește ornamentarea ar fi foarte greu, dacă nu imposibil de descoperit în lipsa unor informații suplimentare). Anticipând specificitățile mecanismului împodobirii, putem da un exemplu: în muzica italiană ornamentele depindeau de cunoașterea și creativitatea interpretului, nefiind aproape deloc indicate în partitură. Pentru propriile inițiative, interpretul avea datoria să le planifice și să le păstreze prospețimea, ca și cum ar fi fost improvizate pe loc.

Am putut, în experiența mea de interpret vocal să-mi formez câteva idei despre ornamentele din muzicile pe care le-am studiat și interpretat. Fie că a fost vorba despre creații de Händel sau Mozart, fie de Rossini, întrebările mele au fost mereu aceleași, „oare cânt corect aceste ornamente?“, „sunt în stil?“. Răspunsurile nu au venit ușor. Am încercat mereu să urmez specificul

melodiei, armoniei, ritmului care definesc un limbaj și un stil. Astfel, în baroc am apreciat că ornamentica este una foarte complexă, în același timp precisă la nivel melodic și ritmic. La ariile baroce, cea mai mare provocare a fost să reușesc să redau acelor ornamente strălucirea și virtuozitatea de care era nevoie, să le transform în „perle rare“. Susținerea respirației pentru ornamente a fost iarăși o provocare mare. Cu cât aria are mai multe ornamente cu atât este mai evident că sunt greu de controlat. E nevoie de o respirație antrenată, bine dozată și mereu în conștientă cu linia melodică pentru a nu se pierde firul muzical al ariei.

Ornamentele din ariile baroce le gândesc foarte ritmic și *staccato*, *tempo* fiind și el un reper extrem de important. Dacă aria are un *tempo* mai mișcat, ornamentele trebuie să fie executate din punct de vedere ritmic foarte precis și cât mai bine susținute vocal. Dacă aria are un *tempo* mai lent, ornamentele pot fi nuanțate cu mult mai mare finețe în funcție de caracteristicile scriiturii. Un *tempo* mai lent îți dă ocazia de a susține cu mai multă lejeritate ornamentele.

În ceea ce privește compozitorii spre care atenția mea s-a îndreptat în teză, argumentele alegerii mele s-au concentrat în jurul câtorva idei. Așadar, de ce Georg Friedrich Händel? Pentru că am considerat că în opera acestuia se află toate trăsăturile definitorii ale curentului baroc și, de aici, pentru epocile ulterioare. Mai mult, nimeni nu a transmis pe cale sonoră mai bine decât Händel psihologia și emoțiile personajelor sale (poate doar Mozart în clasicism). El nu este neapărat un inovator, în genul lui Claudio Monteverdi (1567-1643), spre exemplu, sau al lui Jacopo Peri (1561-1633), ci un observator fin și „creator“ de tipologii. Talentul său componistic nu impresionează în sine (după cum mi-am propus să demonstrez în această lucrare, Händel se joacă cu „rețete“, cu anumite „tipare sonore“ la care face apel ori de câte ori libretul o impune), dar modul în care compozitorul reușește să surprindă și să redea cele mai importante trăiri, emoții ale personajelor sale, este cu adevărat unic. Muzica lui Händel consolidează caracteristicile principalelor stiluri europene din zilele sale. O bază solidă în armonie și contrapunct, derivată din pregătirea sa timpurie în muzica bisericească luterană, susține invenția melodică îndrăzneată, strălucitoare, asemănătoare stilului italian, în timp ce influența franceză este evidentă în uverturi și dansuri. Originalitatea muzicii constă în siguranța cu care Händel unește aceste stiluri într-o sinteză originală.

Talentul lui Händel pentru melodie iese în evidență pregnant în ariile din perioada sa italiană: „Ho un non so che nel cor“ (din *La resurrezione* și *Agrippina*) și „Bel piacere“ (din

Agrippina și *Rinaldo*)³ sunt exemple de acest fel, cel de-al doilea exemplu oferind un plus de fascinație. Predilecția pentru instrumentele de suflat în orchestrație reflectă practica germană.

Vocalitatea din lucrările lui Händel aduce elemente despre care nu am vorbit până acum: o căldură a sunetului, o delicatețe și lipsa tensiunii laringiene un sunet cald, moale, liber, sprijinit pe o coloană de aer naturală, fără prea multă presiune. Poate fi uneori un sunet mai plin, alteori, dimpotrivă, delicat, dar tensiunea aproape manieristică (întâlnită deseori în vocalitatea barocului) dispare.

La Mozart, procesul de ornamentare se schimbă. Sunt mai puține ornamente față de ariile lui Händel (cel puțin în repertoriul pe care l-am abordat eu). La Mozart, ritmul este esențial, fundamental. Lejeritatea vocii trebuie să fie una potrivită pentru a putea cânta tot ce este scris în partitură cu o transparență extraordinară, cu o culoare vocală cât mai clară pentru a reda acelor ornamente briliantul de care au nevoie pentru a fi într-adevăr egale cu înățimea capodoperei. Muzica lui Mozart are nevoie de prospețime, lejeritate, dar și de exactitate. Față de Händel, în ale cărui arii ornamentele pot fi mai flexibile și ușor modificate, la Mozart în unele partituri, cum ar fi pasajul final din aria lui Sesto *Parto, parto...* din opera *La Clemenza di Tito*, întâlnim un șir aproape interminabil de trioleturi care nu îți lasă loc de vreun respiro pentru că sunt ca un lanț neîntrerupt care încununează finalul ariei. Pentru a duce la capăt pasajul, fără sincope în respirație, este nevoie de o coloană de aer solidă pentru a susține fiecare sunet în parte și a da senzația de lejeritate totală în interpretare. Toate sunetele trebuie să fie egale și redade cât mai transparent posibil din punct de vedere muzical. E nevoie de un studiu separat al fiecărui triolet în parte, apoi pe grupuri de 2 și mai multe astfel de formule ritmice până se reușește a se cânta într-o continuitate perfectă întreaga fraza muzicală. Mozart însuși a exprimat păreri puternice, atât bune, cât și rele, despre adăugarea ornamentelor în partitură. În scrisorile sale îi lauda pe interpreții care adăugau cu gust muzicii sale diferite ornamente și îi condamna pe cei care greșeau din ignoranță. Pare că el nu și-a considerat propriile compoziții prea complicate și era mulțumit atunci când cântăreții făceau completări pe care ei le simțeau necesare, pentru a spori potențialul pieselor cântate. Era și o recunoaștere a faptului că notația muzicală era limitată în a cuprinde totalitatea intențiilor unui compozitor, libertățile interpretative potrivite compensând această constrângere inevitabilă.⁴

³ https://www.youtube.com/watch?v=-IBw0ZSVYZg&ab_channel=WarnerClassics,
https://www.youtube.com/watch?v=xRnfc_mCoGQ&ab_channel=leoperarm

⁴ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p. 702.

Când un cântăreț se ocupă de pregătirea unei arii de Mozart trebuie să ia mai multe decizii interpretative, inclusiv cu privire la ornamentarea improvizată. Aceasta din urmă nu trebuie să modifice niciodată caracterul ariei, ci să-l potențeze. Ornamentele tipice cadențelor, de exemplu, sunt așteptate atât la mijlocul ariei, cât și la sfârșit, ori de câte ori apar fermate sau cezuri. Deși cadențele sunt de regulă scurte, ele exploatează pe deplin gama și flexibilitatea vocii, iar Mozart era un bun cunoscător al glasului uman. El aprecia ornamentele plasate la momentul oportun și bine executate. Urmând propriile sale exemple, putem să fim în mod rezonabil siguri că ceea ce facem astăzi poate fi în concordanță cu dorințele și așteptările sale.⁵

Repertoriul rossinian, cu tot cu aspectele legate de ornamentație, a fost o bucurie pentru că s-a potrivit cu tipul vocii mele de mezzosoprană lejeră și probabil cu temperamentul meu. Ornamentele rossiniene mi-au dat libertatea de „a mă juca“ și de a atinge limitele vocii mele și potențialul pe care aceasta îl poate avea din punct de vedere al ambitusului vocal. Îmi dau seama că repertoriul rossinian îmi dă libertate interpretului să adauge la ornamentele notate de Rossini în partitură propriile alegeri, acelea care sunt mai potrivite pentru propria voce.

Este necesar să se dezvolte o tehnică vocală solidă care să includă susținerea respirației, rezonanță și control asupra liniei melodice. Ariile lui Rossini cer adesea o gamă vocală largă, așa că este esențial să ai o bază puternică în tehnica vocală.

Rossini este cunoscut pentru utilizarea coloraturii, care implică pasaje complicate, triluri și ornamente. Pot fi enumerate în acest moment câteva cerințe ale studiului care fac posibilă însușirea unei tehnici vocale apte să susțină provocările stilului rossinian atât de îndatorat ornamentării. Un prim pas ar fi includerea în vocalize a exercițiilor precum game, arpegii și exerciții special concepute pentru a îmbunătăți agilitatea și flexibilitatea vocii. În ceea ce mă privește, eu am ales vocalizele scrise de Rossini care m-au ajutat foarte mult la consolidarea tehnicii vocale necesare acestui repertoriu.

Ariile lui Rossini nu sunt doar despre acrobații vocale; transmit de asemenea emoție și caracter de aceea, este esențială înțelegerea aprofundată, până la detaliul fiecărui cuvânt al textului.

Muzica lui Rossini presupune adesea contraste dinamice. Pasajele vor fi exersate cântând cu dinamică variată, dar bine coordonată: ierarhizarea momentelor de acumulare și mai ales ierarhizarea amplitudinii emoționale a acestora va reflecta o curbă nuanțată de puncte de maxim și

⁵ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p. 703.

minim tensional, capacitatea de a susține o gamă largă de nuanțe fiind absolut necesară în această strategie.

Ariile rossiniene pot fi solicitante în ceea ce privește controlul respirației, mai ales în cazul pasajelor rapide. Se va lucra la tehnici eficiente de respirație pentru a susține frazele lungi și a naviga fără probleme prin pasajele de coloratură. Pasajele de coloratură, trilurile și alte ornamente vor fi descompuse în segmente mai mici și se va crește treptat viteza și acuratețea sunetelor individual. Cântatul legato este un bun exercitiu pentru a vă asigura că, chiar și în timpul secțiunilor de colorare, frazele curg perfect. O altă metodă eficientă de autoevaluare este aceea de a te înregistra în timpul studiului și de a te asculta ulterior critic. Se acordă atenție zonelor în care se poate îmbunătăți tehnica, interpretarea și exprimarea.

În concluzie, am descoperit că fără a-l cunoaște pe Händel și pe cei de dinaintea lui, nu poți ajunge la Mozart decât cu pași inegali, iar mai departe, până la Rossini, poate fi din ce în ce mai greu dacă informația nu este clară și bine pusă la punct. Trebuie să cunoaștem opera ca nucleu principal al creației acestor compozitori, dar și tehnica de cânt abordată de fiecare compozitor în parte. Originea operei, ornamentica în arta lirică și așteptările pe care le-au avut compozitorii pentru creația lor sunt subiecte care merită, care trebuie cercetate și dezbătute pentru a aduce la lumină un lucru esențial în arta lirică și în cea pedagogică, anume cunoașterea trecutului pentru a crea un prezent și un viitor cât mai clar și sincer din punct de vedere artistic.

Sunt pe deplin convinsă că rezultatele cercetării propuse vor fi extrem de valoroase atât pentru lucrul cu aparatul vocal, cât și pentru înțelegerea relevanței acestui subiect în contemporaneitate. Nu în ultimul rând, simt că ele m-au ajutat să progrez muzical și intelectual prin provocările pe care a trebuit să le depășesc.