

Ministerul Educației Naționale

Universitatea Națională de Muzică din București

TEZĂ DE DOCTORAT

**Vocea de soprană în repertoriul baroc
Aspecte stilistice și tehnice specifice școlilor de cânt italiene,
franceze, engleze și din spațiul german.**

REZUMAT

Doctorand:

ANUȘCA VERONICA

Coordonator științific:

Prof. Univ. Dr. VALENTINA SANDU-DEDIU

2019

Rezumatul Tezei de Doctorat

Vocea de soprană în repertoriul baroc

Aspecte stilistice și tehnice specifice școlilor de cânt italiene, franceze, engleze și din spațiul german.

Emisia vocală în repertoriul Baroc a fost intens discutată odată cu redescoperirea gustului pentru muzica acestei perioade stilistice, mai ales în primii ani ai secolului XXI. Diferitele perspective care s-au folosit pentru a aborda acest univers componistic ne-au condus către o cercetare amănunțită până la refacerea traseului pe care vocea ca instrument muzical l-a parcurs până la conturarea sa în primele partituri solistice, ajungând astfel la idei inovative pe care le exprimăm și le argumentăm în această lucrare de cercetare.

Teza noastră este structurată în două părți: **prima parte** este alcătuită din două capitole, primul dedicat cercetării contextului care a dus la emanciparea vocii solistice, trecând prin muzica religioasă a Evului Mediu bazată pe cântul gregorian și prin polifonia renescentistă, a contextului socio-cultural și influența pe care Biserica Catolică a exercitat-o asupra direcției de dezvoltare a artelor, iar al doilea capitol expune problema afirmării individualității vocale, influența vocii de castrat asupra întregii arte vocale, aspecte ale interpretării informatice și aspectele stilistice și tehnice aplicabile vocii de soprană în repertoriul baroc. **Partea a doua** este structurată în patru capitole și se ocupă cu studiile de caz, alegerea unui repertoriu reprezentativ din toate spațiile geografice în care s-a manifestat stilul baroc, analiza funcțională a lucrărilor și modul de aplicare al aspectelor stilistice și tehnice expuse în prima parte a tezei.

Explorarea perioadei Evului Mediu și a cântului gregorian, un cânt vocal echilibrat, bazat pe o emisie vocală simplă și curată, ne-a atras atenția asupra instinctului uman de a folosi aparatul vocal corect, făcând paralela cu tehnicile de recuperare vocală care sunt folosite astăzi pentru refacerea unui laringe lezat, datorită unei uzuri prea mari sau a unei emisii vocale defectuoase.

Ars Nova duce la laicizarea muzicii, polifonia madrigalelor scade atenția pe care cântăreții o acordau vocilor, iar Renașterea, deși aduce o muzică înfloritoare, conduce tot mai mult la degradarea emisiei vocale, care nu scapă de criticile aspre ale urechilor fine. Din dorința de a

salva arta vocală, spre sfârșitul Renașterii Camerata Florentină își propune și reușește să reînvie valorile antice grecești, să restabilească supremația cuvântului și să acorde din nou atenție emisiei vocale, găsind ca mijloc de expresie muzicală textura monodică.

Între Renaștere și Baroc, apare **Manierismul**, preponderent în artele vizuale, dar găsește reprezentanți și în muzică, fiind evident în creațiile lui Gesualdo da Venosa. Luând ca exemplu caracteristicile acestui stil, printre care deformarea, artificii, citatul sau torsiunea, regăsim elemente manieriste în arta vocală a secolului XX, ca elemente deformate ale stilului vocal belcantist, unde dorința de a brava prin cumulumul de fraze pe o singură expirație, modificarea emisiei naturale prin întunecarea sunetului – tubare, „dulcegăriile” vocale care aduc a mieunat, atacul sunetelor „pe dedesubt” – un glissando ce crea senzația de incertitudine intonațională, excesele de fiorituri, variațiile melodiei până la nerecunoașterea acesteia chiar de compozitor, coroanele spontane în mijlocul frazei pentru a sublinia un „sunet frumos”, schimbările bruște de tempo fără ca acestea să fie notate în partitură și abuzul de note acute sau supraacute devine o manieră de cânt care nu venea în favoarea muzicii, ci în defavoarea acesteia.

Stilul baroc, care se caracterizează prin utilizarea cu preponderență a mișcării și a clarității, a obsesiei pentru detaliu ce simbolizează lucruri care se pot interpreta cu ușurință și lipsă de ambiguitate în reprezentarea celor **șase afecte – pasiuni primitive: Iubirea, Ura, Mirarea, Dorința, Bucuria și Tristețea**, aduce în muzică ornamentația bogată, exuberantă, libertatea formelor, ideea de mișcare, instabilitatea, mobilitatea, sublinierea disonanțelor pentru un efect dramatic și contrastul între frazele care se repetă (*forte-piano*) ce amintește de tehnica clar-obscurului din pictură.

Camerata Florentină, cenaclu care întrunea erudiți preocupați de problemele estetice ale vremii la curtea contelui Bardi (Florența), receptivă la schimbările ce se întrevădeau și din dorința de a readuce muzica pe drumul cel bun, ia ca model trei imnuri ale lui Mesomedes (poet grec) care s-au păstrat cu tot cu notația muzicală a autorului și elaborează primele lucrări muzicale care au la bază monodia acompaniată. Astfel ia naștere **recitativul**, compromisul între cuvântul vorbit și cel cântat, superior vorbirii, mai liber decât cântecul, detașat de desenul melodic și eliberat de ornamentațiile inutile din polifonie. **Stilul rappresentativo** (așa cum îl numește Monteverdi în al șaptelea caiet de madrigale - 1619) a adus sonoritatea clară și melodioasă a cuvintelor poetului, iar membrii Cameratei erau încântați de acest nou mod de a învia drama antică greacă.

Interesul pentru sublinierea afectelor este încă unul dintre idealurile pe care Cameraata Florentină își propune să le realizeze în discursul muzical, pentru ca muzica să servească într-adevăr textul poetic. Pentru ca totul să fie mai clar se enunță câteva reguli cum ar fi: textul nu trebuie să se repete; intervalul schimbării acordurilor variază în funcție de text și afectele pe care acesta le înfățișează; basul continuu preponderent static are rolul de a lăsa textului libertatea declamatorie, totuși acesta va fi îmbrăcat de un ritm armonic lent și desfășurat; accentele poetice vor fi subliniate de schimbări armonice, iar pasajele încărcate afectiv, ca și cuvintele cheie din frază vor fi accentuate prin disonanțe.

Pe parcursul secolului al XVII lea recitativul s-a detașat treptat de frazele cantabile, care au luat forma ariilor care devin un mijloc de a etala virtuozitățile interpretului și au ocupat cea mai mare parte din opere. Intrigile și desfășurarea acțiunii au fost păstrate pentru recitativ, mult mai potrivit pentru a reda sensul poetic al textului, iar acesta capătă două forme: recitativo secco/semplice, recitativo accompagnato sau stromentato.

Genurile vocale din Baroc renunță treptat la polifonie, influențate de monodia acompaniată care își spune cuvântul în abordarea componistică. Se păstrează motetul, madrigalul, cantata, se dezvoltă missa și iau naștere genuri noi, cum sunt opera (care va primi această titulatură mult mai târziu) și oratoriul.

Odată cu **renașterea idealurilor antice grecești, vocea ca instrument solistic a trecut în prim plan** și a primit o atenție sporită în ceea ce privește controlul și modul de emisie. După criticile negative pe care le-au primit performanțele vocale în Renaștere, membrii Cameratei Florentine elaborează un set de reguli pentru cântul vocal, care pune bazele școlii de *bel canto*.

Vocea de castrat, care se remarcase deja în ansamblurile vocale din biserici prin calitățile sale deosebite, capătă întâietate în noua artă vocală și, respectând regulile decretate de Cameraată, ridică standardele vocale la un nivel nemaîntâlnit până atunci, obligând toate celelalte voci la un studiu riguros al tehnicii vocale. Preferința pentru vocile înalte și rafinate duce la distribuirea rolurilor în opere în funcție de înălțimea vocilor, și nu după criterii de gen, ceea ce face posibilă apariția rolurilor *en travesti*, femei în roluri de bărbați și bărbați în roluri de femei. Datorită vocii de castrat, care a reprezentat un ideal de perfecțiune în arta vocală și a întrunit cele mai frumoase calități sonore, vocea de soprană se dezvoltă rapid, pentru a face față concurenței acerbe.

Interpretarea informată istoric are ca scop căutarea celei mai potrivite forme de a interpreta muzica veche, motiv pentru care muzicieni pasionați de aceasta au recurs la utilizarea resurselor originale pentru care acest repertoriu a fost conceput, recondiționând instrumente vechi sau reconstituind aceste instrumente după modelul celor vechi. Prezentarea repertoriului vechi în săli de concert pentru care aceste lucrări au fost inițial destinate, din considerente acustice și reconsiderarea partiturilor în forma lor originală, fără a mai aplica „îmbunătățiri” în acompaniament sau chiar în linia melodică, a făcut o diferență majoră între muzica veche abordată în stil modern și cea interpretată conform informațiilor istorice.

Ultimul subcapitol din capitolul II – partea întâi a lucrării se ocupă de aspectele stilistice și tehnice ale vocii care abordează repertoriul baroc, în cazul de față, evident, a vocii de soprană.

Stilul vocal baroc implică, pe lângă elementele tehnice, un gust pentru improvizație, iar elementele stilistice care stau la baza improvizației din repertoriul baroc trebuie să fie în concordanță cu afectele fiecărei lucrări în parte. Barocul vocal este despre redarea plastică a sentimentelor, creionarea emoțiilor prin culori timbrale diverse și efecte vocale. Efectele vocale utilizate preponderent în repertoriul baroc sunt: trilurile glotale *ribattuta di gola* sau trilul caccinian, realizat prin întreruperea fină și reatacarea aceluiaș sunet; fioriturile care folosesc același efect vocal ca și trilul; pasajele de agilitate realizate prin separarea sunetelor cu o mică întrerupere a sunetului la nivelul glotei, *esclamazione languida*, care începe pe un sunet lung prin reducerea intensității până la o nuanță de piano, apoi o creștere bruscă spre o nuanță de forte urmată de glissando pe nota următoare, portamento-ul vocal cu voce plină, portamento-ul prin glissando. Pe lângă acestea mai întâlnim diferite culori timbrale realizate prin direcționarea sunetului în diferite spații de rezonanță, prin înăsprirea sunetului vocal obținută din presiunea mărită a coloanei de aer care acționează ca un arcuș pe corzile vocale tensionate mai mult decât ar fi necesar, apoi eliberarea presiunii aerului și relaxarea laringelui din care rezultă un sunet aerat (sunet pe care francezii îl numesc *aspiration*).

Tehnica vocală presupune o modalitate de a utiliza aparatul vocal, incluzând sistemul respirator, absolut indispensabil în emisia vocală și implică diferite instrucțiuni de educație fizică a acestora, în vederea corectării sau a dezvoltării sunetului vocal. Barocul, prin aducerea vocii solo în prim plan, a dat naștere primelor teorii cu privire la tehnica vocală, prin care se dorea realizarea unui *bel canto*. Ideea italienilor de *bel canto* care definea un cânt frumos, caracterizat de

conducerea îngrijită a vocii, o emisie plăcută, rotundă și curată și o atenție sporită acordată agilităților vocale, se transformă spre finalul Barocului într-o tehnică de canto, tehnica de Belcanto, cea a unui aparat vocal folosit la un potențial ridicat, cu o emisie nedefectuoasă, pentru care, mai târziu, Rossini afirmă că sunt necesare următoarele trei elemente: 1. *Instrumentul* (o voce frumoasă), 2. *Tehnica vocală* (respirația, fonația și exercițiile vocale) și 3. *Stilul*, ce rezultă din bunul gust și din sentimente, calitate nativă, dar care poate fi perfecționată.

Cea de-a doua parte a lucrării este împărțită în patru capitole care prezintă o analiză detaliată a unui repertoriu diversificat din perioada Barocului. Nu am dorit să ne limităm la o singură zonă geografică pentru că, deși aparțin aceleiași perioade stilistice, lucrările din diferite zone geografice au elemente de expresie vocală distincte, ceea ce face ca Barocul să fie mult mai bine definit prin exemplificări multiple. Pentru a cerceta vocea de soprană în repertoriul baroc, am abordat o gamă largă de lucrări vocale, atât din muzica religioasă cât și din muzica profană: arii de biserică, arii din cantate sacre sau profane, arii din misse, arii din oratorii, dar mai ales arii de operă, genul vocal-instrumental care domină perioada Barocului.

Primul capitol tratează vocea de soprană în Barocul italian, iar pentru aceasta am ales doi compozitori reprezentanți: Monteverdi, care a deschis drumul genului liric și a făcut trecerea de la polifonie la monodie și Vivaldi, unul din cei mai prodigioși compozitori din Baroc, care și-a dedicat întreaga viață muzicii și a lăsat cel mai mare număr de opere (94), un număr mare de lucrări vocale religioase, pe lângă impresionanta creație instrumentală.

Claudio Monteverdi a fost unul dintre primii mari dramaturgi muzicali și totodată unul dintre cei mai importanți compozitori de operă al tuturor timpurilor. El a definit standardele pentru acest gen muzical și a sintetizat în lucrările sale toate elementele stilistice ale barocului italian timpuriu. Conceptul de monodie acompaniată, introdus de florentini, trece prin diferite etape până la consolidare. Dacă în primele lucrări în care a fost abordat avea un caracter monoton și oarecum forțat, în opera lui Monteverdi se transformă într-un instrument de redare fidelă a sentimentelor. Lucrarea sa reprezentativă, Orfeo, deschide drumul genului de operă. Monteverdi folosește pentru această operă sistemul modal emancipat față de cel medieval prin dezvoltarea armoniei, introducerea cromatismelor și a modulațiilor. Sistemul vine în întâmpinarea libretului pe un subiect din antichitatea greacă, fiind în asertimentul acesteia. Aria Nimfei (*In un fiorito prato*) care anunță moartea Euridiceii are linia unui recitativ *concitato*, formă potrivită pentru

povestirea unei întâmplări. Ethos-ul general este tristețea, iar vocea sopranei trebuie să susțină sunetele drepte, cu variații în funcție de elanul pe care îl dă textul: frazele liniștite necesită o voce calmă, cu o culoare mai rece fiind vorba de o întâmplare nefericită, iar frazele în care ritmul e mai accelerat trebuie cântate cu o voce mai plină, dreaptă și curată.

Antonio Vivaldi a lăsat o creație vocală de o amploare impresionantă. Lucrările sale sunt de o diversitate uluitoare și găsim în ele fraze muzicale vocale de la cele mai simple la cele mai complexe, mijloacele de ornamentare a discursului muzical sunt foarte variate și combinațiile de instrumente ce alcătuiesc ansamblul orchestral variază de la o lucrare la alta. Vivaldi a adaptat linia vocală în funcție de interpreți, dar și de personajele creionate de libretele operelor, iar muzica sa vocală este scrisă cu foarte mare atenție, fără a duce la limitele posibilităților vocale, dar suficient de expresivă pentru a pune în valoare calitățile fiecăruia. Ariile lui Vivaldi ridică o gamă largă de probleme tehnice vocale legate de respirație, emiterea sunetelor, proiectarea vocii în rezonatori (impostatie), agilități și sunete lungi, cu diferite grade de dificultate, adresându-se tuturor cântăreților, de la cei începători până la cei mai experimentați.

Din creația de operă am ales Aria lui Manlio, *Sonno, se pur sei sonno* (o arie lipsită de agilități vocale și ornamente, dificultatea interpretării venind din menținerea sunetului vocal constant în nuanță de *piano*) din opera *Tito Manlio*, aria Angelică, *Un Raggio di speme* (care conține fraze elegante cu agilități complexe și formule ritmice foarte diverse, pe valori scurte, ce se realizează prin mișcări fine ale laringelui și reducerea în presiune și consistență a coloanei de aer) din opera *Orlando furioso* și aria lui Barzane, *Tornar voglio al primo ardore* (ornamentată prin ritmul punctat, triluri și fraze melodioase cu mers preponderent treptat pe care vocea poate fi condusă ușor, iar respirația e ușor de controlat) din opera *Arsilda, Regina di Ponto*.

Din muzica religioasă am ales motetele *Beatus Vir RV597* și *Laudate Pueri RV 601*, scrise pe textele psalmilor 111, respectiv 113, cu ariile *Jucundus homo* (o scurtă lecție de canto pentru practicarea pasajelor de virtuozitate cu acuratețe) și *Laudate Pueri* (o piesă cu un grad de dificultate ridicat din punct de vedere tehnic, care cere o tehnică a respirației foarte bine pusă la punct).

Capitolul al doilea tratează vocalitatea barocului francez în creația cea mai relevantă a lui Jean-Philippe Rameau, opera *Les Indes Galantes*, fără a ignora influența coplesitoare a lui Jean-Baptiste Lully asupra întregii Franțe. După cea mai cunoscută operă a sa, *Les Indes Galantes*,

Rameau a scris o variantă de cameră, cu unele modificări, pentru voci de soliști și acompaniament de clavecin, în care a păstrat ariile, arietele, recitativele măsurate, duete, terțete, cvartete și coruri, dar a renunțat la recitativele libere (scènes), pe care am ales să o analizăm în această lucrare deoarece este specifică barocului francez, nu mai întâlnim în alte zone și datorită acompaniamentului subtil al clavecinului am putut jongla cu sonorități delicate, sunete divers colorate și emisii diferite de cele pe care le putem folosi pe o scenă mare de operă.

Aria lui Héb  - *Vous qui d' H b  suivez les loix* (o arie de linie, o bijuterie – definiția stilului baroc după forma unei perle baroce, prin desenele melodiei și acompaniamentul ornamentat al clavecinului – în care vocea e sculptată de triluri și ornamente, cu un grad ridicat de dificultate) și Aria lui Amour, *Ranimez vos flambeaux* (o arie care cere multă energie, antrenează aparatul respirator și reprezintă un bun exercițiu pentru susținerea sunetului vocal) sunt două lucrări diferite care însușează toate caracteristicile vocale ale Barocului francez și necesită toate mijloacele de expresie pe care vocea le poate oferi în stilul baroc.

În capitolul al treilea se remarcă o nouă abordare a vocii de soprană, trecând prin repertoriul delicat al lui Henry Purcel și cel elegant al lui Georg Friedrich H ndel. Genul vocal abordat la ambii compozitori este opera, lucrarea cea mai reprezentativă a lui Purcel – *Dido and Aeneas* și una din operele cel mai des reprezentate pe marile scene ale lumii ale lui H ndel, *Alcina*.

Creația lui Purcell se încadrează în perioada de tranziție de la sistemul modal la cel tonal, melodia păstrează finețea renașentistă, dar abundă în disonanțe și salturi, ceea ce o fac inconfundabilă, iar ritmul este puternic evidențiat, prin formule punctate, dansante. După analiza unor diferite momente solistice din opera *Dido and Aeneas*, printre care două duete total diferite ca abordare componistică, ne oprim la momentul lui Dido, Lamento-ul final, recunoscut de mulți drept una din cele mai frumoase arii ale perioadei baroce. Aria testează punctul de echilibru vocal, între vocea vibrată și nevibrată, între sunet tensionat și sunet moale.

Vocalitatea din lucrările lui H ndel aduce elemente noi în tehnica vocală din Baroc, o căldură a sunetului, o delicatețe și lipsa tensiunii laringiene. Folosind deopotrivă același stil în opere și în oratorii, am ales spre analiză din creația lui H ndel, opera *Alcina*, una din cele mai abordate lucrări ale sale. Aria Morganei, *Tornami a vagheggiar* (o odă a bucuriei și a speranței care obligă la o precizie mare de emiterie a sunetelor cu lejeritate și o mare mobilitate a laringelui) și aria Alcinei, *Ah mio cor! Schernito sei!* (o evocare plastică a sentimentelor de durere și

deznădejde, care cere o maturitate vocală pentru că vocea trebuie să își păstreze strălucirea, dar cu un *vibrato* discret, inexistent chiar pe „suspine”, iar retenția aerului pentru aceste efecte se va face la nivelul diafragmei, care va controla atacul sunetelor fără crispate laringiană) sunt două arii de facturi complet opuse, care însumează toate calitățile partiturilor lui Händel.

În ultimul capitol al lucrării este abordată creația vocal-instrumentală a lui Johann Sebastian Bach, poate cel mai pretențios repertoriu din Baroc, care impune interpretului un nivel ridicat al pregătirii muzicale și al tehnicii vocale. Lucrările analizate, *Johannes Passions* și *Matthäus Passion*, sunt două dintre cele mai ample lucrări vocal-simfonice ale compozitorului, și încorporează două dintre cele mai dificile și complexe arii din întreg repertoriul Baroc: *Zerfließe mein Herze*, construită pe o țesătură foarte înaltă care menține foarte mult vocea pe notele de pasaj, ceea ce implică un efort muscular suplimentar pentru menținerea poziției laringiene și pentru susținerea coloanei de aer cu o presiune optimă și *Aus Liebe*, în care frazele lungi necesită un dozaj precis, iar sunetul trebuie să atingă un punct de echilibru perfect, fără a fi alb, nici prea vibrat și să păstreze o căldură, dar în același timp să fie sobru.

Ideile din Concluzii susțin că repertoriul baroc este foarte ofertant pentru toate vocile, mai ales pentru cea care face obiectul de studiu al acestei lucrări, *vocea de soprană*. Pentru interpreții care sunt la început de drum, acest repertoriu vine în sprijinul și în continuarea studiului tehnicii vocale, care în primii ani primează în actul interpretativ. Poate dezvoltă auzul armonic, simțul ritmic și o intonație precisă, probleme des întâlnite la începători. Tot repertoriul baroc îi ajută pe profesori să pună în valoare calitățile vocale ale unui tânăr și să ascundă eventualele defecte.

Vocea de soprană găsește în lucrările lui Vivaldi un teritoriu potrivit pentru inițierea în tehnica vocală și pentru bazele unei tehnici vocale, în lucrările lui Rameau, un bun prilej de a experimenta plăcerea de a colora vocal melodiile, în lucrările lui Purcel eleganța, iar la Händel bucuria. Muzica lui Bach necesită un nivel mare de înțelegere muzicală, o pregătire conștiințioasă a aparatului vocal și o atenție deosebită la fiecare mișcare a laringelui.

În final, amintim câteva voci de soprană (Joan Sutherland, Renée Fleming, Patricia Petibon, Natalie Dessay, Cecilia Bartoli) care au abordat repertoriul baroc în diferite feluri și pe care le putem asculta pentru a observa modalitățile diferite de aplicare ale aspectelor stilistice și tehnice vocale în acest univers sonor: Baroc.