

CAZUL *FALCON*. EXCEPȚIA ȘI PARTICULARUL
CATEGORIILOR VOCALE

REZUMAT

Doctorand: Matei (Țică) Elena Corina

Conducător științific: Prof. Univ. Dr. Octavian Nemescu

Rezumat

1. CARACTERIZAREA GENERALĂ A LUCRĂRII

Actualitatea temei investigate și gradul de studiere a acesteia

Interesul pentru cercetarea de față se concretizează în preocupările personale pentru desăvârșirea propriei tehnici vocale și interpretative, fundamentarea teoretică a tehnicii vocale specifice vocii *falcon*.

Scopul și sarcinile cercetării

Tematica propusă nu e în totalitate inedită, însă elementul de originalitate va decurge din modul de tratare a acesteia. Atingerea scopului propus presupune etapizarea activității de cercetare:

Etapa I:

- Identificarea tematicii
- Studiul aspectelor teoretice și conceptelor istorice
- Analiza bibliografiei
- Enunțarea ipotezelor, definițiilor
- Alegerea metodelor de cercetare

Etapa a II-a:

- Colectarea informației
- Analizarea, evaluarea și trierea informației

Etapa a III-a:

- Identificarea elementelor reprezentative/definitorii
- Raportarea rezultatelor la ipotezele enunțate

Spportul metodologic

Într-o prezentare succintă a muncii de procurare a materialului bibliografic necesar întocmirii lucrării, punctăm plusurile și minusurile înregistrate vis-à-vis de dezideratele și expectanțele personale în această privință.

- identificarea surselor (primare, literatura critică): pe parcursul a câțiva ani, am reușit să adun material bibliografic util, din librării, biblioteci, de pe Internet, din străinătate. cercetarea bibliografică (întocmirea unei bibliografii);

- studiul materialului bibliografic și fișarea acestuia: întocmirea fișelor de lectură (cu rezumate, păreri, citate, adnotări necesare în momentul redactării) și a fișelor bibliografice (pentru citarea cărților în notele de subsol și întocmirea bibliografiei finale).

Principalele metodele folosite sunt: metoda diacronic-istorică, metoda statistică, studiul de caz, metoda experimentală, chestionarul.

Inovația științifică a lucrării

Un aspect deosebit de important este faptul că lucrarea aduce tematica propusă la nivelul cercetărilor de actualitate, efectuate la plan mondial. Suflul nou pe care îl propun în această lucrare este tocmai aducerea în discuție a acestui subiect destul de nonmediatizat. Prin intermediul acesteia, propun profesorilor de canto să îndrăznească să se gândească mai des la această categorie de voci care par un subiect *tabuu* sau, poate, este doar puțin luată în considerare, nemaivorbind de faptul că mulți nici nu au auzit de aceasta. Ca o concluzionare, propun o ieșire din zona de confort și o explorare a acestor meleaguri pe care nu le-am inventat în mod personal, ci doar am ales să reamintesc despre existența lor.

Valoarea teoretică și practică a lucrării

Așa cum am arătat, lucrarea actualizează și accesibilizează noțiunile teoretice despre noul tip vocal (*falcon*) și facilitează aplicarea în practică a acestor noțiuni.

Validarea rezultatelor cercetării

Cunoașterea are un caracter provizoriu și limitativ în raport cu un sistem de cunoștințe, pe un tronson temporal determinat. Cercetările ulterioare pot dovedi întotdeauna un grad de inadecvare a înțelegerii față de fenomene.

Rezultatele cercetării mele reflectă vârsta de acum a artei interpretative internaționale, iar validitatea lor a fost verificată, în primul rând, în raport cu cercetările de ultimă oră în domeniu.

2. CONȚINUTUL LUCRĂRII

Lucrarea este structurată în cinci capitole, cu exemple muzicale, tabele și figuri. În introducere, este argumentată alegerea temei și actualitatea acesteia. Ideile cuprinse în introducere au ca scop familiarizarea cititorului cu unele noțiuni de bază în studiul cântului.

Capitolul întâi al tezei mele de doctorat intitulat *Introducere în istoria și arta cântului*, constituie un preambul informativ ce cuprinde definiții ale operei, motivele apariției tehnicii cântului și multe alte informații ce sunt destinate lămuririi cititorului despre aspectele pur tehnice și istorice ale apariției vocalității și genului operei, dar și a muzicii în general. Pentru a putea

înțelege un fenomen amplu trebuie să plecăm de la originile acestuia, de la lucrurile simple care îl definesc și de la etapele care au contribuit la crearea acestui minunat mod de exprimare prin sunete armonioase. Desigur, este extrem de dificil de realizat un rezumat al unei istorii încărcate de evenimente extraordinare și de explicat pas cu pas apariția acestui minunat fenomen al nașterii operei și artei vocale dar și a muzicii în general, însă un singur lucru este cert- muzica are un rol extrem de important în evoluția umană, acela de a ne apropia de Divinitate sau pur și simplu de aspectele care străbat spiritul, făcându-ne astfel să ne simțim eterni. Încercând să ne explicăm acest proces al apariției cântului din cele mai vechi timpuri, facem așadar abstracție de progresul fantastic care există în zilele noastre și ne întoarcem la origini, acolo unde aflăm că încă din vremurile preistorice existau licăriri firave ale unor manifestări artistice, fără existența unor dovezi foarte solide în acest sens. Au rămas doar câteva instrumente rudimentare ce ne ajută să stabilim existența efectivă a unor practici muzicale, însă doar atât.

În al doilea subcapitol, *Primele teoretizări, metode de cânt* am demonstrat că înțelegerea aparatului fonator și descoperirea aspectelor fiziologice a fost o preocupare constantă pentru cercetătorii din cele mai vechi timpuri. Aspectele anatomo-fiziologice ale aparatului vocal uman, au fost descrise și teoretizate încă din Antichitate, studiile și desenele ce datează încă din timpul Greciei antice comparau laringele cu instrumentele de suflat și modalitatea în care aerul expirat se transformă în sunet. Epoca luminilor și evoluția sistematică a muzicii va determina apariția accentuată spre teoretizarea aspectelor legate de universul sonor, cercetarea fiind o caracteristică esențială a acestei perioade istorice. După stabilirea elementelor constitutive ale aparatului vocal, următorul pas a constat în teoretizarea modalității de interpretare de tip *belcanto – nobile maniera de cantare*. În acest sens a luat naștere prima lucrare ce abordează această problematică, *Discorso della voce* (1562), creată de medicul napoletan, Camillo Maffei. Aceste sunt doar schițe ale unei expuneri mult mai ample ce se afla în interiorul tezei.

Al treilea subcapitol, prezintă cântul vocal și originile sale din intențiile primordiale ale omului de a se exprima diferit față de cuvânt, cu mai multă sensibilitate și mijloace estetice, trăiri, idei și credințe. Așadar, expresia muzicală renaște din preaplinul sufletesc al omului din toate timpurile și din dorințele de a împărtăși tuturor trăirile sale. După cum menționează Ioan N. Pop, „cântul este un important auxiliar spiritual.”¹

¹ Ioan N. Pop, *Cântul, mod de comunicare*, București, Editura Universității Naționale de Muzică, 2004, p. 18

Procesul de transmitere a unui conținut sub formă de idei, imagini sau stări sufletești cu o anumită intenție de impact la receptor se realizează prin mijloacele cele mai potrivite conținutului. Esența expresivității artistice se reduce astfel la comunicare, puntea prin care arta transmite mesajul său universal. Cu alte cuvinte, scopul în cazul artei este de a provoca emoții și sentimente, dezvoltarea sensibilității, îmbogățirea vieții spirituale a receptorului. În final, am arătat cum opera și apariția sa au însemnat actul de maturitate al unui proces artistic ce a început cu multe secole în urmă, ducând la desprinderea muzicii laice de cea încătușată în canoanele stricte ale bisericii. Frumusețile antice deveniseră simbolul luptei împotriva misticismului retrograd, cultivat de catolicism.

În capitolul al II-lea, *Vocea de tip falcon. Teorie, tehnică și manieră interpretativă*, mi-am propus să realizez, în prima parte, o retrospectivă asupra evoluției genului operistic care este necesară în vederea observării diferențierilor stilistice, dar mai ales a manierei de construcție a personajelor și a calităților pe care trebuiau să le întrunească artiștii lirici. Din punct de vedere stilistic, în această perioadă a secolului al XIX-lea (epoca în care a luat naștere tipul vocal *falcon*), are loc o amplificare a limbajului și o schimbare a paradigmei componistice. Din acest motiv, centrul atenției se deplasează de la virtuozitate vocală la exprimarea tensiunii dramatice și este revalorificată concepția lui Gluck cu privire la supremația dramei în relație cu muzica. Personajele feminine și dramele vieții lor sunt noua sursă a subiectelor spectacolelor de operă și din acest motiv partiturile asociate primesc o amploare fără precedent. În jurul anilor 1830, compozitorul Giacomo Meyerbeer compune opere cu o scriitură excepțională, dând naștere la ceea ce avea să se numească mai târziu *grand-opéra*. În aceste creații exista câte un rol deosebit de dificil compus pentru un anumit tip de voce ce avea să se numească soprană tragică. Precum în cazul interpretei amintite în rândurile de mai sus, cea care va interpreta aceste roluri aparent imposibile a fost tocmai Marie Conélie Falcon, cea care a deschis calea spre cucerirea unor noi culmi ale cântului vocal. Pentru o încadrare precisă a vocii *falcon* în categoriile vocale tradiționale am realizat o expunere a celor mai importante caracteristici ale fiecărei voci în cel de-al doilea subcapitol – *Cercetare asupra clasificării vocilor umane*.

Vocea umană deține atribute particulare fiecărui interpret în parte, însă timbrul vocal și ambitusul sunt caracteristicile de clasificare a vocilor umane. În istoria cântului au existat unele soprane dotate cu posibilități ieșite din comun, pentru care s-au scris partituri speciale și care, datorita întinderii vocale deosebite, aparținând mai multor categorii de voce, s-au singularizat în

cea ce se numește soprană *absolută* sau soprană *sfogato*. Acest termen din urmă a devenit cunoscut de-a lungul epocii belcanto-ului, în Italia, mai exact în prima jumătate a secolului al XIX-lea, și era folosit pentru a desemna un număr foarte redus de artiste lirice care posedau o amplitudine, o întindere vocală deosebit de largă. Putem aminti câteva nume mari, deosebit de importante: Giuditta Pasta, Isabella Colbran și chiar Maria Callas.

Apariția vocii *falcon*, descrisă în subcapitolul *Motivele apariției unei noi categorii vocale* este datorată, în primul rând, ridicării diapazonului în Franța la începutul secolului al XIX-lea și în al doilea rând, densificării scriiturii partiturilor vocale și extinderii ambitusului acordat unui rol solistic. Cel de-al doilea factor amintit evidențiază faptul că scrierile de operă favorizează unele voci mai speciale, remarcabile. Astfel, au fost create roluri pentru vocile tenorilor, dar mai ales pentru sopranele ce erau încadrate la acea vreme în această categorie, dar care aveau un ambitus deosebit și o forță interpretativă remarcabilă, roluri ce în zilele noastre nu pot fi interpretate decât de voci de tip *falcon*, sau chiar mezzo-soprane veritabile.

După cum menționează Constantin Rîpă în prefața lucrării *Vocea falcon* scrisă de Florina Mariș Hinsu, acest tip vocal „deține sonoritatea unei viole cu agilități de vioară” caracterizare ilustrativă dar mai mult aceasta întrunește calități remarcabile, fiind un derivat dintr-un anumit tip de roluri. *Caracteristicile tehnice și interpretative ale vocii de tip falcon* sunt prezentate în ultimul subcapitol al acestei secțiuni a lucrării doctorale. Fundamentul acestei categorii vocale este în esență caracteristică vocii de mezzo-soprană care atinge limitele registrului de soprană dramatică. În plan tehnic, întinderea vocii *falcon* este cuprinsă între limitele unei voci de mezzo-soprană lirică (*sol* grav și *si* acut) cu extindere până la *do*, iar în registrele sale prezintă o multitudine de elemente individuale. Încărcată cu un puternic dramatism, vocea *falcon* este potrivită pentru roluri complexe din punct de vedere muzical-dramatic, ce nu pot fi abordate de soprane sau mezzo-soprane tipice. În general, această categorie vocală este dobândită la maturitate, fiind rezultatul unei preocupări perpetue pentru extinderea și egalizarea registrelor, iar rolurile atribuite necesită experiență din pricina riscurilor de natură tehnică implicate. Vocea *falcon* este o voce aparent imobilă ce se axează pe cântul în nuanțe puternice, însă, din acest motiv, este potrivită pentru roluri complexe din punct de vedere muzical dramatic, ce sunt evitate de vocile standard de soprană sau mezzo-soprană.

Capitolul al III-lea, *Diversitatea rolurilor falcon*. *Considerații interpretative*, propune o detaliere a rolurilor specifice acestui tip vocal, a personalității marcante ce a dat naștere acestui

rol și a interpretelor care au oferit un model de netăgăduit scenei lirice mondiale, deținătoare ale acestui tip vocal. Pentru a aprofunda aspectele legate de tipul vocal *falcon* a fost necesară o prezentare a interpretei care a dat naștere acestui fenomen al belcanto-ului și anume Marie Cornélie Falcon – o personalitate care a marcat scena lirică europeană în primul subcapitol. Așadar, denumirea tipului de voce aflat la interferența între ceea ce numim sopran dramatic și mezzo-soprană lirică, derivă de la numele cântăreței franceze născută, la Paris în data de 28 ianuarie 1812. Tânăra interpretă se remarcă la acea vreme prin calități vocale deosebite, dar nu a fost evitată de criticii vremii care afirmă că aceasta ar avea defecte majore, datorate unor aspecte native ale vocii sale. Însă, aceste imperfecțiuni s-au transformat în calități unice, nemaîntâlnite la alte interprete, ceea ce îi va atrage atenția unui mare compozitor al vremii respective și anume Giacomo Meyerbeer. Acesta va compune opera *Robert le diable* și va solicita în premieră execuția rolului principal, Alice, de către Marie Falcon pe 20 iulie 1832. În timpul acestei scurte cariere, a mai realizat roluri importante precum cel al Rachelei din opera *La Juive* de J. Halevy în anul 1835, dar și rolul extrem de dificil al Valetinei din opera *Les Huguenots*, scrisă de Mayerbeer, ce a avut premiera la Paris pe 29 februarie 1836. Luigi Cherubini a solicitat-o pe Marie Cornélie pentru rolul Morgianeii din noua sa opera intitulată *Ali Baba* (tragedie lirică în 4 acte) ce a avut premiera pe 22 iulie 1833. Cariera sa și-a găsit finalizarea prin retragerea sa de pe scenă în urma unor probleme vocale cauzate de rolurile prea dificile abordate mult prea devreme. După retragere, Marie Cornélie Falcon și-a întemeiat o familie, devenind soție de bancher și a decedat în anul 1897, lăsând în urma sa o amprentă ce avea să dăinuie până în zilele noastre: vocea de *falcon*.

Această categorie vocală se bazează pe un repertoriu specific, care prin complexitatea sa nu poate fi adresat unor voci standardizate. Din acest motiv, am realizat o enumerare și o clasificare a rolurilor specifice *falcon*, ceea ce ne oferă un argument în plus pentru recunoașterea calităților excepționale ale acestui fenomen vocal. Rolurile se recomandă a fi abordate după ce există o anumită stabilitate tehnică, o maturizare vocală, deoarece sunt partituri ce solicită vocea din toate punctele de vedere, al interpretării, al jocului scenic, al vocalității dar mai ales al implicării psihologice. Există o multitudine de roluri care pot fi interpretate de vocea de *falcon* indiferent de proveniența lor inițială (pentru soprană sau pentru mezzo-soprană) dar remarcabil este faptul că acest tip vocal poate da naștere unor roluri marcante, considerate poate cele mai

grele roluri feminine din repertoriul liric. Din punct de vedere tehnic, partituri dedicate vocii *falcon* sunt construite astfel încât să impună o abordare meticuloasă și foarte conștientă.

Pentru a crea un personaj credibil, artistul nu mai poate fi doar talentat, înzestrat de la natură cu anumite calități ce îi ușurează munca spre reușită, ci trebuie să se încadreze în tipologia artistului cercetător. Acesta își adună toate mijloacele necesare descoperirii personajului în toată complexitatea sa, încercă să-l înțeleagă, să sufere sau să fie fericit alături de acesta. Personajul trebuie imaginat succesiv în toate situațiile scenice din acțiunea evolutivă. Imaginația joacă, așadar, un rol extrem de important în procesul de construcție a personajului. În ultima parte a capitolului al III-lea, *Nume rezonante asociate noului tip vocal*, am realizat o scurtă expunere a celor care în secolul XX, au construit roluri memorabile și au avut o carieră solistică remarcabilă. Am amintit de nume mari precum Theresa Stolz, Ebe Stigani, Fedora Barbieri, Giulietta Simionatto, Iulia Buciuceanu, Ruxandra Donose, Elina Garanca, Joyce DiDonato.

Capitolul al IV-lea, *Analize*, cuprinde chiar *disecarea* din punct de vedere formal și stilistic a unor cicluri de lied-uri dar și a unor arii de operă. Am realizat o expunere analitică a unor partituri vocale extrase din opere consacrate. În primul rând, am abordat o partitură extrasă din opera *La Clemenza di Tito* de Wolfgang Amadeus Mozart cel care este unul dintre cei trei reprezentanți ai clasicismului. A fost recunoscut ca fiind cel mai mare muzician al vremii sale. Se spune că nu există niciun lucru în muzică pe care el să nu-l poată face mai bine ca oricine altcineva. Opera ca gen îi datorează acestui mare compozitor un lucru extrem de important. A reușit să scoată opera comica din anonim făcând-o să depășească stadiul de categorie a unui gen muzical prin intermediul calităților distincte ale personalității sale: era vesel, iubea oamenii iar muzica sa era capabilă de a exprima stări sufletești reale, situații, personaje. Prin întrunirea acestor multiple veleități caracterologice, Mozart a fost considerat primul psiholog modern al operii. M-am îndreptat, apoi, spre personajul Sextus și pe aria sa din actul I al operii, *Parto, parto...ma tu ben mio* din opera *La Clemenza di Tito*, cu acompaniament de clarinet *obbligato*. Aceasta reprezintă *lamento*-ul lui Sextus la rugămintea Vitelliei de a-l ucide pe Tito. Această arie este interpretată de Sextus în momentul când Vitellia află că Tito o vrea de soție pe Sevilla, înfuriindu-se la auzul acestei vești. Fiecare dintre cele trei secțiuni ale ariei se împart din punct de vedere formal, în subsecțiuni care se deosebesc prin utilizarea materialului armonico-melodic folosit, adică tonalități, modulații și motive melodice diferite. Este o arie dificilă și din punct de vedere tehnic deoarece ambitusul folosit este unul destul de mare iar pasajele de agilitate sunt

foarte frecvente. Este necesară o stăpânire foarte bună a egalizării registrelor dar și a respirației. După depășirea acestor obstacole de natură tehnică și interpretativă m-am putut bucura de o stare pozitivă și de multe aprecieri venite din partea celor care m-au ascultat interpretând această arie.

Apoi, m-am preocupat de Giacomo Rossini, a cărui valoare componistică a fost realmente inegalabilă. La frageda vârstă de 12 ani acesta compune sonate pentru coarde fiind inspirat de lucrările marilor compozitori clasici Mozart și Haydn. Prima operă pe care Rossini o compune și care va constitui cheia pentru deschiderea ușilor celor mai mari teatre de operă, este *La cambiale di matrimonio*. Compune apoi *Tancredi*, *Italianca în Alger*, *Otello*, ca mai târziu să-și marcheze marele triumf cu *Bărbierul din Sevilia*. Atenția mea s-a îndreptat către una dintre operele cele mai controversate ale lui Rossini și anume *La Cenerentola*. Premiera acesteia a avut loc la Roma neavând parte de succesul mult așteptat de cei care au făurit-o. Personajul principal, Angelina, este astfel foarte bine reliefat din punct de vedere al caracterului său patetic, ce oscilează între vis și realitate. Remarcăm un personaj seren, splendid expus de către cel care i-a dat naștere. Angelina, celebra protagonistă a basmului foarte bine cunoscut, este astfel văzută în această operă dintr-o perspectivă multidimensională. Aceasta este posibilă cu ajutorul scriiturii partiturii care o pune extrem de bine în evidență.

Am cercetat și personalitatea lui Gaetano Donizetti, cel care alături de Rossini și Bellini face parte din categoria compozitorilor din perioada *romantismului*, a dezvoltării stilului *belcanto*. Compozițiile lui Donizetti se fac remarcate prin scenele sale specifice de virtuozitate care erau apreciate în mod deosebit. Publicul adora să audă primadonele interpretând aproape epuizate torente de triluri, arpegii, game, salturi, note acute, dublate de cadențe intercalate ce puteau atinge valori tehnice inimaginabile. Este important de precizat faptul că Donizetti a avut o influență deosebită în viitoarele compoziții verdiene, mai mult decât Rossini și Bellini. Am luat în atenție aria Leonorei din actul al III-lea din punct de vedere formal. Aria conține multe secțiuni, diferite ca material tematic, armonie, tip de acompaniament și dimensiuni, unele secțiuni fiind foarte scurte, altele foarte lungi. În ceea ce privește partitura din punct de vedere interpretativ, pot spune că este una destul de solicitantă din punct de vedere vocal și tehnic. De fapt, dacă stau să mă gândesc foarte bine și să analizez acele senzații pe care le-am avut la primele încercări de studiu pot să spun că a fost foarte dificil de asimilat și de realizat, ca și arie de scos în fața publicului. Aceste dificultăți se datorează lungimii sale impresionante, a ambitusului dar și a caracterului destul de dramatic.

În privința lucrărilor din genul liedului, am avut în vedere creația lui Hector Berlioz, pe care istoria muzicii îl încadrează în perioada *romantismului* și despre care se spune că a fost primul compozitor important din istoria muzicii, care nu s-a distins prin a fi considerat un copil – minune sau un talent muzical de geniu nativ. În muzica *programatică*, Berlioz nu traduce sonor detaliile argumentului literar, ci folosește uneori numai titlul pentru a exprima conținutul expus prin mijloace simfonice generalizatoare. Prin muzica sa *programatică*, simfonia câștigă în accesibilitate. În cazul celor șase lieduri din ciclul *Les Nuits d'été* ale lui Berlioz ne confruntăm cu diferite cuvinte cheie ce definesc starea emoțională ce trebuie să transpară în momentul actului interpretativ- luminozitatea debordantă ce domină în primul și ultimul, *Vilanelle* și *L'Ille Inconnue*, senzualitatea languroasă din *Le Spectre de la rose*, așteptarea inconsolabilă ce domină în *Absence*, suferința întunecată din *Sur les lagunes* sau sentimentul spectrului feeric din *Au cimetière*. Toate aceste cuvinte cheie provoacă imaginația fiecărui interpret, iar acest aspect împreună cu o perfectă cunoaștere a mesajului poetic și, bineînțeles, o tehnică interpretativă deosebită, vor duce către un act interpretativ desăvârșit.

Ulterior, am studiat personalitatea lui Richard Wagner, cel care a fost compozitorul ce a dominat viața muzicală din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Acesta s-a remarcat prin înclinația sa către grandios, măreț, din punct de vedere al stilului componistic. Interesul meu s-a îndreptat apoi către o anumită compoziție a lui Wagner și anume ciclul de lieduri *Wesendonck Lieder* care au fost scrise în timpul idilei lui Wagner cu Mathilde Wesendonck, perioadă ce coincide și cu cea a scrierii operei *Tristan și Isolda*. Acesta este motivul pentru care o mare parte din sonoritățile regăsite în această minunată operă se regăsesc și în ciclul de lieduri *Wesendonck Lieder* dar și idei muzicale din alte compoziții ale lui Wagner. Cele cinci lieduri propuse spre analiză – *Der Engel*, *Schmerzen*, *Stehe Still*, *Im Treibhaus*, *Träume* – apar ca ultimele piese din seria de 10 compuse între anii 1838-1858 – un ciclu de lieduri publicat la editura Drei Masken, München, 1921, sub îngrijirea prof. dr. Wolfgang Golther. Trebuie spus însă faptul că acestea au fost gândite de Wagner ca făcând parte din ciclul intitulat *Wesendonck Lieder* (Fünf Gedichte für Frauenstimme und Klavier), compus în perioada noiembrie 1857 – mai 1858. Toate cele 5 lieduri care alcătuiesc acest ciclu sunt grupate astfel pentru că au la bază tot atâtea poeme scrise de Mathilde Wesendonck. Biografi ai compozitorului afirmă că ciclul nu a fost scris întâmplător, cele 5 lucrări demonstrând de fapt relația specială dintre compozitor și soția unuia dintre susținătorii săi financiari. Un alt element caracteristic lui Wagner, care apare atât în acest ciclu

de lieduri cât și în opera înrudită, este *leitmotivul* – o nouă concepție a transformărilor tematice pe parcursul unei lucrări. Deși au fost compuse inițial pentru voce și acompaniament de pian, Wagner a optat să orchestreze, ceva mai târziu, doar al cincilea lied – *Träume*.

Avansând în aprofundarea acestui gen, m-am oprit asupra compozitorului Gustav Mahler care a fost un exponent de seamă al *romantismului* târziu dar și un dirijor de excepție al epocii sale. În întreaga sa carieră nu a reușit să găsească nici o orchestră care să-l mulțumească în totalitate. Dirijatul i-a ocupat existența, neglijând propriile creații. A compus cele nouă simfonii, pe a zecea nereușind să o finalizeze. A scris și lieduri precum ciclul de lieduri *Kindertotenlieder*, dar și altele, cu acompaniament pianistic sau orchestral. Dintre aceste lucrări vocal-orchestrale se remarcă ciclul *Kindertotenlieder* / Cântecul copiilor morți, constituit din 5 lieduri având la bază versuri de Friedrich Rückert. În varianta literară, volumul este alcătuit din 428 poeme scrise între anii 1833–34, redând durerea pe care autorul a resimțit-o în urma pierderii a doi dintre copiii săi, ca urmare a îmbolnăvirii de scarlatină. Șaptezeci de ani mai târziu (între 1901 și 1904), Mahler se hotărăște să compună un ciclu de lieduri inspirat de doar 5 dintre poemele lui Rückert. La fel ca și textul, muzica reflectă o complexitate de sentimente: angoasă ce conduce la o imaginativă revenire în această lume a copiilor precum și la o resemnare asupra realității crude. Este totuși important de menționat faptul că tema conducătoare în cele 5 poeme pe care Mahler le-a ales este cea a luminii, în condițiile în care doar 36 din cele 428 scrise de Rückert descriu această atmosferă. De asemenea, acest ciclu este caracterizat de o tematică și o orchestrație aparte, diferită de celelalte lucrări din genul liedului – cum ar fi *Des Knaben Wunderhorn* / Cornul fermecat al băiatului, în care apar motive *militare* sau alte sugestii muzicale către elemente din natură, cum ar fi mișcarea frunzelor sau triful vreunei păsări. Un alt element care diferențiază acest ciclu de lieduri de celelalte lucrări de gen din creația compozitorului, ține de parametrul armonic. Vom observa că aceste 5 lieduri au o unitate tonală ce gravitează în jurul lui *re minor* care devine, în final, major.

Capitolul al V-lea, *Proiecții metodice*, însumează concluziile lucrării și proiecțiile tezei în viitoare cercetări sau aplicări practice ale cunoștințelor acumulate pentru realizarea acestui studiu.