

Ministerul Educației, Cercetării, Tineretului și
Sportului

Universitatea de Arte „George Enescu” Iași
Facultatea de Compoziție, Muzicologie,
Pedagogie muzicală și Teatru

Teză de doctorat

*Valențe expresive ale vocii de tenor
în miniatura vocal-instrumentală*

Conducător științific,
Prof. univ. dr. **Gheorghe Firca**

Doctorand,
Ion Urdeș

2011 – Iași

Cuprins

Introducere	1
Capitolul I:	
I.Repere istorice în evoluția artei cântului.....	3
I.1. Începuturile sunetului „artistic”.....	6
I.2. Stadiile primare ale preocupărilor privind vocea umană.....	9
I.3. Cântul în cultura popoarelor din Antichitate.....	11
I.3.1. China.....	11
I.3.2. India.....	12
I.3.3. Cultura muzicală sumero-babiloniană.....	13
I.3.4. Egipt.....	13
I.3.5. Muzica la evrei - cântul psalmilor.....	14
I.3.6. Muzica la geto-daci	15
I.3.7. Grecia antică.....	17
I.3.7.1. Teoria ethosului.....	20
I.3.8. Roma antică.....	21
I.3.8.1. Arta oratorului în concepția lui Quintilian – un posibil incipit pentru arta interpretării vocale.....	22
I.3.8.2. Muzica bizantină – primă sursă a muzicii culte.....	24
I.4.1. Repere privind dezvoltarea practicii muzicale occidentale în perioada Evului Mediu.....	27
I.4.2. Începuturile cântului polifonic.....	31
I.4.3. Muzica laică medievală – arta cântului la trubaduri.....	32
I.5. Repere în dezvoltarea cântului în perioada Renașterii.....	35
I.6. Consolidarea mijloacelor de expresie în cânt și cristalizarea stilului <i>bel canto</i> în perioada Barocului.....	39
I.7. Dezvoltarea cântului operistic și conturarea noilor forme de cânt în epoca Clasicismului.....	48
I.8. Lied-ul – formă de expresie a cântului vocal în perioada Romantismului.....	51
I.9. Concluzii.....	55

Capitolul II:

II. Expresia vocală în discursul muzical interpretativ.....	57
II.1. Interpretul și interpretarea muzicală.....	58
II.2. Interpretarea muzicală vocală și parametrii constitutivi ai acesteia.....	63
II.3. Trăirea estetică în interpretarea muzicală din perspectiva comunicării interpersonale.....	77
II.4. Concluzii. Muzica de dincolo de partitură.....	84

Capitolul III:

III. Valențe expresive ale vocii de tenor.....	86
III.1. Vocea de tenor – viziune diacronică în evoluția cântului cult.....	86
III.2. Valențe expresive ale vocii de tenor în miniatura vocal-instrumentală.....	102
III.3. Ipostază interpretativă. Valențe expresive ale vocii de tenor în interpretarea ciclului de lieduri <i>Die schöne Müllerin</i> de Franz Schubert.....	108
III.3.1. Franz Schubert – personalitate muzicală a epocii Romantismului.....	108
III.3.2. Ciclul de lieduri <i>Die schöne Müllerin</i> . Istoric.....	110
III.3.3. Analiza ciclului de lieduri <i>Die schöne Müllerin</i>	113
III.3.4. Conturarea propriului demers interpretativ pe baza decantării elementelor istorico-stilistice, estetice și a interpretărilor comparate.....	190
Încheiere	201
Bibliografie	203
Rezumat	211
Cuprins în limba franceză	226
Rezumat în limba franceză	228

ANEXA MULTIMEDIA

Rezumat

Introducere

După cum o arată titlul tezei, problematica cercetării vizează valențele expresive ale vocii de tenor în miniatura vocal-instrumentală, însă, pentru conturarea cât mai clară a problematicii am considerat necesară o lărgire a ariei de cercetare care să permită tratarea subiectului atât din perspectiva istorică a evoluției cântului vocal cât și o tratare a problemelor legate de interpretarea vocală. Pentru aceasta, ne propunem o incursiunea în istoria umanității pentru a reliefa ipotezele referitoare la geneza muzicii în vederea stabilirii unor repere ale evoluției acesteia și ale cântului vocal. Dacă inițial omul a emis sunete muzicale imitându-le pe cele din natură, nu putem ignora ideile filosofilor care au analizat procesul nașterii muzicii și a limbajului său, explicându-le ca reprezentări muzicale ale diferitelor stări tensionale. Vocea umană – cea care a asigurat comunicarea interumană, a fost indisolubil legată de evoluția omului, iar studiul vocii a preocupat din timpuri străvechi mintea umană. Evoluția cântului vocal este legată de-a lungul epocilor de reprezentații, spectacole, toate fiind dirijate de exigențele și moda timpului. Artă cântului nu a evoluat independent de artă spectacolului, de evoluția diverselor genuri

vocale, întotdeauna existând o condiționare reciprocă, o adaptare permanentă. Astfel, compozitorii, în marea lor majoritate cunoșteau principiile de cânt și creau în concordanță cu acestea.

Prin analiza statutului interpretului vocal, accentuând pe ideea că această meserie grea și delicată îi conferă acestuia capacitatea de recreare a operei unui compozitor, vom încerca orientarea demersului interpretativ spre un deziderat ce trebuie să tindă spre redarea ideală a partiturii, trecută prin propria capacitate de comprehensiune. Artistul-interpret trebuie să fie înzestrat cu calități spirituale și psihice excepționale care să transmită publicului propria sa trăire, capacitatea de înțelegere în profunzime a textului muzical-poetic. Elemente cu implicații vitale asupra actului interpretativ, precum ponderea diferitelor tipuri de limbaj în comunicare, frazarea bazată pe o continuă acumulare tensională ca o consecință firească a susținerii lăuntrice a expresiei, reprezintă câteva dintre noțiunile pe care de asemenea ne propunem să le subliniem prin prisma acestei cercetări științifice.

Evidențierea trăsăturilor determinante în alegerea unui repertoriu care să potențeze valențele expresive ale vocii de tenor (culoarea timbrală, determinarea corectă a registrului optim al vocii, sau zona cântatului expresiv) va fi realizată prin prezentarea câtorva ipostaze interpretative relevante pentru această categorie vocală aparte. Pentru a adânci mai mult problematica ce vizează

valențele expresive ale vocii de tenor, vom analiza unul dintre cele mai cunoscute cicluri schubertiene – *Die schöne Müllerin*, urmărind în permanență raportarea la problematica cercetată atât în excursul istorico-stilistic cât și în capitolul destinat interpretării muzicale.

Interpretul transmite publicului „mesaje purtate de sonorități și vibrații ale undelor, în care dispar noțiunile exacte, reprezentările plastice”¹ deci este practic imposibil să surprindem în cuvinte inefabilul ce caracterizează imponderabilitatea actului interpretativ pentru că ceea ce ține de afect scapă cunoașterii discursive – este unic, nou de fiecare dată. Totuși o abordare logică a elementelor ce constituie actul interpretativ în ansamblu, în măsura în care ele pot fi cuantificate, este necesară pentru conturarea unei transpuneri ideale a ansamblului muzical-poetic conținut de partitură.

Dorim să trasăm coordonatele acestei cercetări științifice plecând de la ideea că orice *demers științific* trebuie să aibă la bază *rațiunea*, iar rațiunea are nevoie de argumente logice care să decurgă în mod firesc din analiza atentă a tuturor parametrilor constitutivi ai unui fenomen. Din acest punct de vedere vom încerca o poziționare cât mai obiectivă în ceea ce privește problematica studiată, pornind desigur de la decantarea logică a unor date deja existente, eliminând pe cât posibil

¹ Vasile Herman, *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală, București, 1982, p.8

asumarea unor concepții prefabricate fără a fi trecute prin filtrul rațiunii, căutând explicații și argumentări logice. Aceste idei se înscriu în dimensiunile unui deziderat, iar împlinirea acestui deziderat trebuie să țină cont de structura interioară mai sensibilă a *poetului* – așa cum definește filosoful Ernest Bernea artistul în general, și anume de balansul dintre *rațiune* și *afect*, de ponderea superioară pe care o are afectul asupra rațiunii în conturarea personalității și universului de idei al unui artist, pondere care desigur se inversează în cazul personalităților cu o gândire pragmatică, analitică. Din acest punct de vedere, împlinirea dezideratului propus comportă un demers anevoios, pentru că este destul de dificil să gândești cu inima și să simți cu mintea.

Capitolul I

Repere istorice în evoluția artei cântului

*În cânt, cuvântul este stăpânul muzicii,
nu sunetul.*

Claudio Monteverdi²

Moto-ul cu care debutează primul capitol al tezei reflectă convingerile mele vis-a-vis de arta interpretativă

² Nicolae Secăreanu, *Arta cântului. Maxime, cugetări, gânduri...*, Editura Muzicală, București, 1975, p. 39.

și pe el se grevează, în general, concepția ce stă la baza capitolului I al lucrării de față, dar nu numai. În partea de început a acestui prim capitol am făcut o trecere în revistă a unor diferite concepții referitoare la geneza limbajului la om - căci muzica e un limbaj, mai ales dacă avem în vedere concepția lui J.J. Rousseau conform căreia, pe măsură ce puterea gândirii umane a crescut, elementul fonetic din limba umană a devenit un element dominant (*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* – 1755). Părerile privind geneza muzicii sunt împărțite dar se pare că cercetătorii sunt în unanimitate de acord cu faptul că muzica a avut la început o funcție cultică și mai târziu a dobândit-o și pe cea estetic-artistică.

După cum se observă (conform materialelor documentare consultate) încă de la popoarele precolumbiene, muzica a făcut parte din viața de zi cu zi a oamenilor însă în manifestări sincretice. Nu întâmplător la azteci poezia și cântecul erau exprimate prin același cuvânt. Influența muzicii asupra societății dar și fenomenul invers au fost teoretizate de vechii greci în ceea ce numim azi *teorie a ethos-ului*.

În ceea ce privește vocea umană și începuturile cântului artistic vocal, nu există prea multe mărturii arheologice sau o literatură mai bogată dar țin în mod deosebit să menționez cartea domnului Constantin I. Bogdan, *Foniatrie clinică* (2001) - care s-a dovedit un prețios instrument de lucru din acest punct de vedere –

unde domnia sa face o prezentare a celor patru mari faze culturale de abordare și înțelegere a vocii umane (mitică, metafizică, tradițională și realistă). În scurtul istoric al cântului în concepția diverselor popoare din antichitate am căutat să evidențiez importanța muzicii – cu precădere a artei vocale – în ceea ce privește elevarea spirituală chiar dacă aceasta se manifesta, de asemenea, în complexul *cuvânt – gest – muzică*. Datele privind strict muzica vocală, de asemenea, sunt precare însă putem observa preocupările societăților din acele vremuri în ceea ce privește muzica (în mare parte prezentă în manifestările religioase) și plasarea ei în vârful piramidei artelor nobile. Consultarea lucrării domnului Ion Dogaru - *Arta muzicală la traco-geto-daco-romani* (2000) aduce o nouă lumină în ceea ce privește arta muzicală a strămoșilor noștri, din perspectivă arheologică. În subcapitolul dedicat Greciei antice găsim un argument în favoarea ideii expuse în motto: muzica vocală era considerată ca o prelungire a poeziei (deci a cuvântului), necesară pentru a fixa cât mai bine ideile poetice în minte. Începând cu grecii și apoi cu romanii au loc primele sistematizări privind caracterul vocii și educarea acesteia cu sens artistic mai apropiate sistemului nostru actual de clasificare.

Mi s-a părut relevantă o succintă prezentare a unor idei din lucrarea dedicată de Quintilian artei oratorice deoarece aici se găsesc numeroase indicații privitoare tocmai la educarea vocii oratorului dar și la

înrâurirea pe care o are muzica supra lui. Incursiunea în istoria muzicii bizantine are ca argument faptul că muzica cultă s-a desprins din cea religioasă, mai exact din cea gregoriană care face parte dintr-un trunchi comun - vechea muzică bizantină. Prin despărțirea de trunchiul comun al vechii monodii bizantine, muzica apuseană s-a individualizat creând teren propice dezvoltărilor ulterioare ce au dus la muzica cultă și, în același timp, rămânând sursă de inspirație chiar pentru compozitori din secolele XIX – XX cum ar fi Hector Berlioz, César Franck, Vincent d'Indy, G. Fauré, Debussy, Charles Tournemire sau Olivier Messiaen. Răspândirea cântului gregorian contribuie la dezvoltarea genurilor, a structurilor muzicale și la desprinderea unor genuri de biserică. În plin Ev Mediu, arta trubadurilor este primul semn al curentului renescentist, care va apela la cultura antică de dinainte de creștinism și va așeza omul în centrul preocupărilor artistice. Conform lirismului artei cavalezești se cerea ca interpretarea să fie strict vocală, vocea omenească fiind cea care putea da relief și strălucire sentimentelor exprimate în poezie. Principalii reprezentanți ai cântecului și ai poeziei germane din secolul XIII vor pune bazele unui gen care va deveni o tradiție în istoria muzicii culte: *lied*-ul.

Dacă în Evul Mediu clasificarea vocilor avea în vedere doar faptul că acestea trebuiau să fie juste, bine timbrate, nu prea înalte sau nu prea grave, toate acestea răspunzând pe deplin cerințelor vremii respective, în

perioada Renașterii găsim o clasificare a vocilor în patru categorii (*discant, altus, bass, tenor*) iar fiecare categorie de voce va suporta alte subdiviziuni în funcție de înclinația către registrul acut sau cel grav. Datorită noilor preocupări artistice, din secolul al XVI-lea în literatura muzicală încep să apară lucrări ale unor muzicieni și maeștri de canto cu caracter științific tocmai din dorința explicării procesului științific al formării sunetului cât și unele expuneri privind metodele deprinderii cântului, al artei canto-ului (Giuseppe Zarlino, Ludovico Zacconi, Giulio Caccini, Ottavio Durante, Michele Pretorius, Camillo Maffei, Madsen, Fabrizio ab Aqua Pendente, Casserius, ș.a.). Marea majoritate aveau în vedere probleme de interes general cum ar fi formarea sunetului (consoane și vocale), metode de învățare a cântului, respirație, igiena vocală, cântul de coloratură, așa numita „deschidere” a gâtului, organele fonatoare, etc. *Chanson*-ul francez, *lied*-ul german cât și *madrigal*-ul italian au un conținut “lumesc”, cu diverse fațete – de la lirism la satiric, de la pastoral la frivol, de la anecdotă la entuziasm patriotic – însuflețite fiind de o muzică ale cărei mijloace de expresie au evoluat spre descriptivismul programatic care concentrează trăsăturile specifice ambianței spirituale renaștentiste, constituind prin aceasta principala verigă de legătură cu muzica secolului al XVII-lea pe a cărui scenă vor apărea baletul și opera. Toate acestea însă aveau ca scop reliefa sentimentelor omenești întrețesute în versurile epocii. Încununând

epoca de glorie a madrigalului polifonic – Claudio Monteverdi deschide drumul operei și va tinde către o interpretare muzicală, iar nu o redare mecanică a intonațiilor unei vorbiri retorice, dezvoltând pasaje bogate de *arioso*. Iată-ne deci în plină perioadă barocă de consolidare a mijloacelor de expresie în cânt cât și de cristalizare a stilului *bel canto*. Monteverdi a utilizat o formă vocală, necunoscută până atunci, și anume *stille fiorito*, adică o melodie ce conținea o gamă variată de ornamente, vocalize și pasaje de agilitate. Așa-numitul *canto fiorito* caracteristic compozițiilor sec. XVII care erau din ce în ce mai bogate în melisme și ornamente a apărut din necesitatea diferențierii personajelor terestre de cele divine printr-o formă vocală idealizată, neobișnuită, ireală, alegorică, simbolică, fapt ce a dus la interpretarea vocală ornamentată care stă la baza belcanto-ului ca stil interpretativ legat de o anumită perioadă. Muzica lui Monteverdi se află în slujba cuvântului și a desfășurării scenice ca mijloc de expresie a redării sentimentelor. El restrânge recitativul în anumite limite iar „recitativul său va fi model pentru Mozart, Rossini, Donizetti”³.

Pentru Franța, menționăm contribuția lui Lully în progresul Operei în ceea ce privește latura orchestrală pe care, ca un bun cunoscător al tehnicii instrumentale, a

³ Emil Pinghireac, *Arta cântului vocal*, Universitatea „Spiru Haret”, Facultatea de muzică, Editura Fundației „România de Măine”, București 1999, pp. 10-11.

dezvoltat-o considerabil și, de asemenea, se afirmă că a fost foarte priceput în arta cântului vocal unde a impus adevărul, naturalețea și expresivitatea fiind considerat „maestru al stilului cameral”⁴. Alesandro Scarlatti, exponent al școlii napolitane, stabilește trei forme distincte în privința mijloacelor de expresie dramatică, a împletirii cuvântului cu muzica (recitativo stromentato, recitativo secco, aria *da capo*). Principala caracteristică a operei napolitane e dată de supremația absolută a vocalității asupra muzicii care devine un accesoriu căci aceasta este perioada de dezvoltare și perfecționare a *bel canto* – ului când predomină virtuozitatea pură cu rol preponderent descriptiv. Cântăreții stârneau admirația publicului prin triluri, game, pianissime sau fortissime însă neglijau corectitudinea redării textului și a încărcăturii semantice a acestuia ceea ce a dus la degradarea operei italiene în această perioadă deoarece spectacolul muzical devine o mare afacere comercială supunându-se unor criterii străine de esență artistică. Satira muzicianului venețian Benedetto Marcello, apărută în anul 1720, ne ajută să ne facem o idee în acest sens. Un merit deosebit în evoluția artei vocale la începutul secolului XVIII l-au avut școlile de canto napoletane ale lui Pistocchi, Bernacchi și Porpora. Acesta din urmă este cel mai renumit, printre elevii săi găsimu-i menționați pe

⁴ Christian Friedrich Daniel Schubart, *O istorie a muzicii universale. De la începuturi până în secolul al XVIII-lea*, Editura Muzicală, București 1983, p. 233.

soprana Regina Valentini Mingotti și cântăreții castrați Giuseppe Appiani, Antonio Hubert – numit *Il Poporino*, Gaetano Majorana (*Il Caffarelli*) și Carlo Broschi (*Il Farinelli*)⁵ acesta din urmă fiind și azi considerat drept cel mai mare cântăreț castrat din istoria operei.

Apariția *cantatei* la începutul secolului XVII - ca formă ce promovează stilul monodiei acompaniate – prin lipsa elementului dramatic, va favoriza dezvoltarea ariilor și a elementelor de virtuozitate permițând o mare libertate în tratarea muzicală. În oratoriu tratarea muzicală se depărtează mult de stilul polifonic al motetelor acțiunea fiind expusă de povestitor și cor iar la jumătatea secolului XVII va devini un fel de operă bisericească în care se regăsesc aceleași procedee muzicale. În secolul XVIII oratoriile lui Haendel prezintă o puternică laicizare a genului iar Haydn în *Anotimpurile* se desprinde definitiv de tematica religioasă. Apariția operei *buffa* a însemnat dispariția castraților, fiind menținut totuși echilibrul dintre umor și lirism. În acest sens, creația lui Giovanni Battista Pergolesi deși s-a desfășurat într-un timp foarte scurt – dar cu o intensitate maximă – a avut o influență covârșitoare în genul comic operistic.

Epoca clasică debutează în ceea ce înseamnă evoluția operei ca cea mai înaltă expresie a cântului vocal laic cu „revoluția” muzicală a lui Gluck care cunoscând

⁵ M. Duțescu, *Voci mari, voci bizare*, Editura Protel, Bucuresti, 2002, p. 58.

și analizând tradițiile cele mai bune ale operei italiene (*seria* și *comica*) cât și a celei franceze, și cunoscând farmecul simplu al lied-ului german, le-a reunit într-o sinteză superioară. În opera sa se manifestă o unitate dramatică riguroasă, un simț clasic al proporțiilor, calității pe care teatrul italian le pierduse demult. El va pleda pentru recitativul acompaniat de orchestră și prin urmare mai bogat în conținut muzical și va substitui frecvent *aria da capo* în favoarea ariei simple sau duble (în două secțiuni) care pot fi mai bine puse în serviciul acțiunii dramatice.

Alături de Haydn și Mozart, triada reprezentativă pentru clasicismul vienez e completată de Beethoven (1770 – 1827) care, sprijinindu-se pe tradițiile bogate ale muzicii germane, lărgiște orizontul viziunii sale artistice, cuprinzând sentimentele care sunt proprii întregii omeniri, el fiind cel care face tranziția în romantism (mai ales prin stilul pianistic, mai tehnic, mai bogat, cu efecte orchestrale) cum de altfel o face și Mozart spre sfârșitul creației dacă avem în vedere elementele caracteristice ale disputatului său cvartet al „disonanțelor” (cvartet de coarde în Do major, KV 465). El e cel care a compus primul ciclu de lieduri din istoria muzicii *An die ferne Geliebte* (1816).

Pasionați cititori de literatură și filosofie, romanticii au dat dovadă de o dialectică genială privind îmbinarea cuvântului cu sunetul, a poeziei cu muzica. Poemele simfonice și simfoniile descriptive au avut la

baza lor temeile marilor opere literare ale lui Dante, Shakespeare, Hugo, Byron, Goethe, Schiller, etc., influența literaturii manifestându-se în creația muzicală romantică prin două mari genuri: *liedul* și muzica vocal-simfonică. Ceea ce numim „cântec cu acompaniament” nu este apanajul romantismului ci doar o modalitate preferențială de manifestare în genul vocal (încă din sec. XV-XVI exista acest gen: *frottola*, *madrigalul*, *chanson* și chiar *liedul*). Liedul, ca formă muzicală de exprimare muzical-poetică ce are la bază cântecul popular, își are originea în creația compozitorilor Reformei: Johann Walther, H. L. Hassler, care au valorificat și cântecele *minnesänger*-ilor germani, iar creațiile hamburghezilor Heinrich Albert (1604-1651) și Adam Krieger (603-1666) conțin arii ce prefigurează genul romantic. Liedul cult a apărut la sfârșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX primele creații de acest gen aparținând lui Mozart și Beethoven, duse mai departe, la un alt nivel de înțelegere a posibilităților expresive ale genului de către Schubert apoi Schumann, Brahms, Hugo Wolf și mulți alții. Poezia a contribuit substanțial la împlinirea noțiunii de miniatură vocală căci există numeroase situații în care autorii romantici sunt prezenți în viața artistică mai mult decât într-o ipostază creatoare deoarece compozitorii au frecvent și vocație literară, manifestându-se ca atare (cum e cazul lui Schumann) sau cel puțin posedând un remarcabil simț al valorii în arta cuvântului⁶. Pentru

⁶ Viorela Ciucur, *Miniatura vocală romantică – interferențe, limbaj*

compozitorii germani a scrie lied devine o importantă parte a activității lor: Schubert se definește prin lied, Schumann își leagă de lied toate războaiele sufletești cu sine și lumea, Mendelssohn inventează sintagma „Lied ohne Worte” tot ca moștră a impactului psihocreator al genului, Brahms se redescoperă spiritual prin lied asumându-și astfel filonul folcloric, și ca un corolar, Hugo Wolf va reflecta întreaga dramă a existenței în scene aparținând miniaturii vocale⁷.

După cum am subliniat în finalul capitolului, evoluția cântului vocal a fost indisolubil legată de reprezentație, de spectacol, de felul sălii de spectacol, de spectatori și categoriile lor, de gustul și moda timpului care au impus anumite cerințe sau exigențe. Numai vocea înșăși (să ne amintim de perioada cântăreților castrați) nu a reușit să răzbată ci a fost nevoie și de emoție care însemna sublinierea muzical-vocală a sensului cuvântului iar cuvântul, la rândul său, a avut nevoie de gest. Toate acestea ne trimit cu gândul la faptul că arta vocală a trebuit să se dezvolte în cadrul artei spectacolului.

și comunicare - ,Editura economică, București, 2001, p. 57.

⁷ *Ibidem*, p. 77.

Capitolul II

Expresia vocală în discursul muzical interpretativ

Dacă în capitolul precedent m-am ocupat în mod deosebit de istoricul vocii ca instrument artistic pus în primul rând în slujba cuvântului, în capitolul II al lucrării de față mi-am propus – după cum de altfel am sugerat prin *motto*-ul ales la începutul acestui capitol – să arăt modalitățile în care cuvântul cântat capătă expresie sau funcție artistică pe lângă forma sa conceptuală sau pur informațională.

Perceperea muzicii prin intermediul simțurilor constituie o evidență ce ne arată că între motivele și împrejurările care dau naștere muzicii, între creator – artist interpret – societate, există o legătură profundă: „Retrăirea senzațiilor în timpul interpretării și ascultării muzicii, dovedește perceperea conținutului”⁸. Reușita unei viziuni holistice privind influența muzicii în complexitatea vieții sociale și spirituale a umanității a revenit de multe ori celor care au explorat problematica esenței și a menirii muzicii în cadrul mai extins aparținând domeniului filosofic-estetic. Literații, deși nu aveau „suportul logistic” specific muzicienilor sau

⁸ Mircea Radu Sâmpetean, *Cunoașterea vocii umane și persuasiunea jocului scenic*, MULTIMEDIAMusica, Cluj, 2007, p. 6.

formației filosofice, în încercarea individualizării esenței poetice a muzicii – cel mai adesea diminuată de cercetările speculative – au reușit să demonstreze prin comentarii inspirate ale creațiilor muzicale faptul că sunetele ascund o intensă viață poetică, deschisă percepției mai ales celor ce aduc o bogată fantezie în înțelegerea muzicii⁹.

În subcapitolul referitor la statutul interpretului am plecat de la etimologia cuvântului în ideea de a evidenția esența conceptului de *interpretare* și pentru a arăta necesitatea acestui demers. Tot în acest context am făcut trimiteri la mitologie sau personaje mitologice asociate fenomenului muzical sau chiar actului interpretativ (Hermes, Dionisos sau Orfeu). În acest sens am afirmat că un artist își dezvăluie crezul în primul rând prin idealurile sale estetice cuprinse într-o operă, fapt ce demonstrează că realizarea estetică a operei exprimă un act profund de opțiune. Un prețios instrument de lucru s-a dovedit a fi lucrarea doamnei Raluca Bornac – *Sociologia muzicii vocale*, în care domnia sa susține că rolul artistului creator este cu atât mai consistent cu cât „obiectul” de artă creat de el contribuie mai mult la actul semnificativ uman de interpretare și, eventual, de transformare a lumii.

Foarte interesantă mi s-a părut observația făcută de Jaques Chailley cum că în timpurile străvechi, în mod

⁹ George Bălan, *Muzica – temă de meditație filozofică*, Editura Științifică, Cluj, 1965, pp. 11-12.

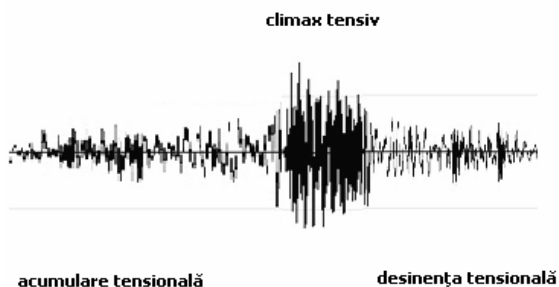
deosebit, curentul fenomenului muzical era dirijat într-un anumit sens: muzicantul primea de la asistență influxul care îl purta la „decriptarea” și redarea sentimentelor acestei „audiențe”, pe când în zilele noastre acest flux e condus de la artist la audiență de unde istoricul nostru vede acest statut al interpretului la începuturile sale – când muzica avea funcție rituală – ca *un stadiu colectiv prin delegație* când, de fapt au început să se contureze treptat noțiunile de autor responsabil, de interpret sau de public și când fiecare din aceste categorii tinde să se individualizeze¹⁰.

În subcapitolul dedicat interpretării muzicale vocale am subliniat parametrii constitutivi ai acesteia. În ceea ce privește demersul interpretativ, într-o exprimare oarecum antinomică, s-ar putea afirma că toate interpretările unei opere sunt definitive, în sensul că fiecare din ele este pentru interpret opera însăși, și, în același timp provizorii, întrucât acestea trebuie aprofundate continuu. Drept urmare, interpretările sunt paralele, coexistă fără a se nega. Parametrii interpretării se anunță a fi atât tehnici (execuția în sine, după cum deja am amintit) cât și cei ce țin de trăirea estetică condusă cu inteligență. Desigur, factori precum structura personalității interpretului, cât și cultura sa prin care și-a dezvoltat acele daruri, precum și datele care țin de tehnica vocală (dicția și cursivitatea în abordarea unui

¹⁰ Jaques Chailley, *40.000 ani de muzică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1967, p. 95.

text, corecta emisie a sunetelor, mimica) sunt numai câteva dintre elementele constitutive ale demersului interpretativ.

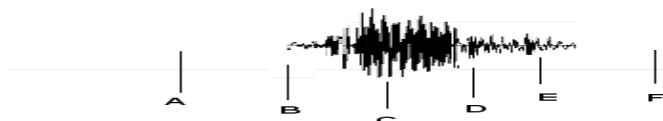
Am subliniat importanța ideii de cursivitate ce stă la baza principiului continuității în elaborarea frazei muzicale în care susținerea lăuntrică se reflectă printr-o permanentă acumulare tensională interioară.



Această percepție tensivă în elaborarea frazei muzicale se apropie cu mai mare fidelitate de sensurile muzicii deoarece autorul însuși s-a lăsat pătruns de tensiunea imprimată în structurile lui fine de emoția cuprinsă în fiecare cuvânt al textului poetic, iar acest travaliu emoțional s-a reflectat în însăși determinarea construcției discursului muzical.¹¹ Muzica nu trebuie privită ca o simplă succesiune intervalică, ritmică, dinamică sau

¹¹ Cf. Schiller afirmă: “când încep să scriu o poezie, cu mult înainte de a-mi fi clar în minte conținutul, în sufletul meu plutește muzica ei”.

agogică; toate aceste elemente enumerate anterior sunt expresia gândirii și simțirii lăuntrice a autorului. De asemenea, am subliniat aplicabilitatea acestui principiu și în problematica ce ține de latura tehnică a cântului: gândind “liniar” desenul melodic – în sensul eliminării perspectivei ascensio/descensio, gândind fraza muzicală prin prisma acumulării tensionale și nu ca pe o succesiune intervalică, pe lângă obținerea cursivității liniei melodice realizată pe fondul acumulării tensionale, controlăm mai ușor debitul de aer și presiunea coloanei de aer – cu implicații directe asupra libertății și mobilității articulației și, poate cel mai important aspect, eliberează vocea de balastul constricției musculare scoțând la iveală timbrul natural al vocii.



A - anticiparea mentală a atacului din debutul frazei;

B - atac moale dar ferm al sunetului;

C - „purtarea” vocii pe coloana de aer și articulație activă¹²;

D - anticiparea finalului de frază prin „filare” tensională controlând în același timp debitul și presiunea aerului pentru a elibera articulația de orice surplus de aer;

¹² Articulația fermă, conștientă a sunetelor, spre deosebire de *articulația pasivă* care caracterizează de obicei vorbirea curentă.

E - finalizarea frazei cu articularea sunetului pe un minim tensional;

F - starea de repaus¹³.

Acest aspect este cu atât mai important cu cât tonul sau intonația reprezintă muzica din spatele cuvântului sau pasiunea din spatele muzicii, cu alte cuvinte, ceea ce nu poate fi fixat în text. Tonul în sine poartă un caracter creativ căci intonația dă cuvântului o nouă dimensiune, o semantică ce nu poate fi notată în partitură deoarece ține și de trăirea interioară a artistului interpret. Timbrul reprezintă „amprenta vocală” unică a interpretului și prin tehnică el poate fi îmbogățit cu armonice.

Subcapitolul ce tratează problematica trăirii estetice în interpretarea muzicală din perspectiva comunicării interpersonale vizează transcenderea partiturii muzicale deoarece o interpretare desăvârșită presupune, alături de parametri amintiți în subcapitolul anterior, transmiterea intensității sentimentelor personajului sau cele dorite de autor (în cazul lied-ului) prin căldura cântului, prin claritate și prin expresivitate. Participarea emoțională, „trăirea” actului artistic este absolut necesară¹⁴. Interpretul vocal trebuie să aibă foarte

¹³ În general, tratatele de cânt vorbesc despre trei etape ale respirației: inspirație, retenție și expirație. Însă, în respirația curentă, existența acestei etape – repausul, este un fapt firesc ce vine în completarea celorlalte trei enunțate mai sus, prin urmare este necesară o reconsiderare a acestor etape.

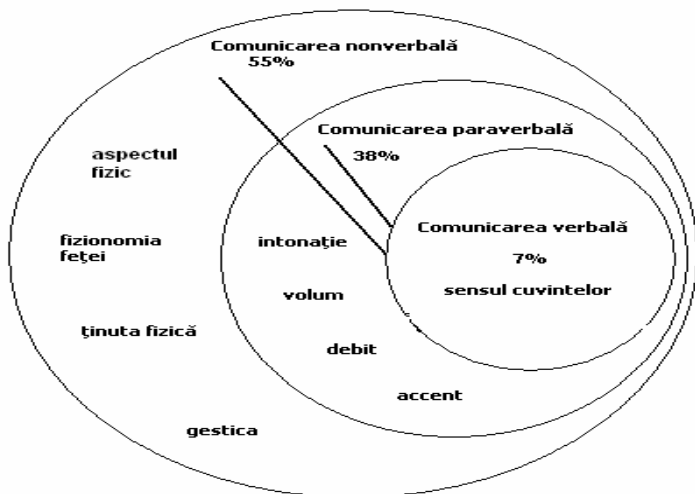
¹⁴ Elena Drăgulinescu-Stinghe, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1965, p. 188.

clar în minte desfășurarea imaginilor muzical-poetice, asemenea derulării cadrelor unui film, pentru a avea capacitatea de a le transmite cât mai fidel ascultătorului.

Muzica a exercitat întotdeauna o influență directă, nemijlocită, asupra psihicului uman atât la nivel conștient cât și subconștient, prin intermediul unor „vibrații-unde, quantumuri energetici de o natură foarte subtilă.”¹⁵ Acest fapt ne-a determină să analizăm câteva aspecte importante ale interpretării vocale ca proces de comunicare. Astfel, discursul muzical interpretativ presupune „dialogarea” cu publicul și de aceea este de dorit să se realizeze în actul comunicării artistice o convergență funcțională și o angajare a tuturor canalelor de transmisie, și în acest sens se poate face o clasificare a tipurilor de limbaj¹⁶. În acest spectru ideatic se încadrează și sublinierea ponderii fiecărui tip de limbaj (limbajul nonverbal, limbajul paraverbal și verbal) în procesul de comunicare:

¹⁵ Gagim, Ion, *Dimensiunea psihologică a muzicii*. Ed. Timpul, Iași, 2003, pg.75

¹⁶ Constantin Cucuș, *Pedagogie*, Editura Polirom, 2000, p. 134.



Din această analiză se conturează foarte clar ideea că cele două tipuri predominante de limbaj – nonverbal și paraverbal, prin componentele lor asigură originalitatea demersului interpretativ. Iată de ce este vital ca un interpret vocal – pentru care posibilitățile de comunicare sunt mult mai complexe decât pentru un instrumentist – să pătrundă foarte adânc sensurile textului muzical-poetic pentru a-și clarifica și a-și construi întregul ansamblu al procesului de comunicare artistică. Am subliniat de asemenea importanța armonizării dintre gestică, mimică și emisia vocală, fapt care trebuie să vină în sprijinul

potențării actului de comunicare artistică prin adâncirea expresivității actului interpretativ.

Concluziile acestui capitol vizează ideea transcenderii textului muzical poetic pentru că nu este de ajuns ca un interpret să *știe* la perfecție elementele de limbaj muzical cuprinse în partitură ci să poată *simți* esența muzicii de dincolo de partitură.

Demersul interpretativ nu este un proces axiomatic. Nu putem vorbi despre utilizarea unor formule predefinite care să asigure interpretarea perfectă, pe de o parte datorită dozei de subiectivism ce însoțește orice demers interpretativ iar pe de altă parte datorită unicității universului interior al fiecărui compozitor, al fiecărui interpret.

Capitolul III

Valențe expresive ale vocii de tenor în miniatura vocal-instrumentală

În capitolul III, dedicat valențelor expresive ale vocii de tenor în miniatura vocal-instrumentală, pentru început am considerat necesară o incursiune în istoricul acestei categorii vocale. În prima parte am arătat

conotațiile termenului de “tenor” de la apariția sa până în prezent. Astfel, conform vechii terminologii a partidelor vocale, denumirile de *tenor*, *contratenor*, *tripulum*, *motetus*, etc., se refereau la particularități ale compoziției și nu la țesătura vocilor executanților. În general *tenorul* se scria sub *discant*, susținându-l, și deci, era vocea inferioară. În secolul XVI sub *tenor* se mai adaugă o partidă numită *contratenor* care adesea era instrumentală. Astfel *tenorul* a devenit și a rămas cea de-a doua linie a partiturii, deasupra vocii grave. Abia în secolul XVI au fost introduși termeni ce se refereau la țesătură (*bassus*, *altus*, *superius*) iar cuvântul *tenor*, refăcut după modelul italian, și-a schimbat în acel moment înțelesul în mod corespunzător – desemnând țesătura partidei respective iar mai târziu însuși timbrul vocii căreia i se încredințează această partidă – fiind și singurul care se va menține din vechea nomenclatură. În funcție de multiple considerente au apărut și alte subdiviziuni: *lejer*, *spint*, *dramatic*, *cantabil*, *profund*, *de coloratură*, etc., bineînțeles, în funcție de voce. Vocea de tenor este definită, printre altele, și ca acea voce ce trebuie să suporte cu ușurință expirația prelungită pe notele înalte ale vocii sale (cel puțin la_2 - din octava a II-a a vocii) și să poată pronunța cu ușurință silabe pe ele.

În a II-a parte a subcapitolului am căutat să evidențiez (începând cu castrații) vocile bărbătești înalte mai importante din istoria cântului și aportul pe care l-a adus fiecare dintre acești artiști lirici la dezvoltarea artei

vocale specifice vocii de tenor. Astfel, în secolul XVIII relației romantice dragoste-durere îi va lua locul cea de dragoste-plăcere tocmai datorită descoperirii unor dimensiuni noi ale vocii umane¹⁷. Prin urmare, vocea de tenor și vocea de soprană vor subordona treptat vocea de mezzo-soprană utilizată foarte mult în vremea lui Rossini. Descoperirea acestor noi posibilități și dimensiuni se datorează partiturilor pentru tenori și soprane create cu predilecție de Giuseppe Verdi¹⁸.

Din punct de vedere tehnic și interpretativ, tenorul francez Gilbert Duprez este cel care, revenind în 1837 la Opera Mare din Paris - după ce a fost plecat în Italia și s-a inițiat în tehnica „acoperirii sunetelor” – va introduce acest procedeu tehnic în interpretarea sa, stârnind adevărate furori. Studiarea relatărilor despre executarea operelor lirice în secolul XVIII în Italia și Franța (până spre prima jumătate a secolului XIX) arată ca „acoperirea” sunetelor nu era cunoscută în epocă. Cântărețul utiliza primul său registru cu voce deschisă până către frecvența pasajului unde, întâlnind dificultățile de emisie inerente scăderii excitabilității cordelor vocale în această regiune tonală, se eschiva trecând în falset, adică al doilea registru. Inconvenientul falsetului nu e de natura fiziologică ci artistică, deoarece bărbații nu puteau realiza nici un efect de putere sau de redare a timbrelor

¹⁷ Georgeta Pinghireac, *Simboluri estetice ale vocii de soprană*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2003, p. 144.

¹⁸ *Ibidem*, p. 144.

întunecate cerute de interpretarea operelor lirice dramatice. Mecanismul “acoperirii” pare a fi meritul tenorilor “di sforza” (între anii 1800-1820) acest fapt permițând interpretarea lucrărilor dramatice fără pericol pentru laringe.

Lucrarea lui Gustavo Marchesi, (*Canto e cantanti. Guida alla musica*, Casa Ricordi, Milano, 1996) s-a dovedit de un real folos în urmărirea evoluției vocilor și a conturării importanței rolului acestora parcursul dezvoltării - din toate punctele de vedere – spectacolului liric. Înregistrările audio cât și cele audio-video (având ca sursă și internetul) au permis un studiu comparativ al manierei de cânt a interpreților cu voci de tenor începând cu Francesco Tamagno până în zilele noastre.

De-a lungul epocilor de creație muzicală, compozitorii au exploatat din plin frumusețile timbrurilor vocale, printre cele mai “răsfățate” de către aceștia fiind vocea de tenor. Datorită caracteristicilor timbrale, datorită coloritului specific, acestei categorii vocale aparte i-au fost dedicate unele dintre cele mai frumoase pagini din literatura muzicală, fie că ne referim la miniatura vocal-instrumentală sau la celelalte genuri vocale cunoscute. Spre exemplu, cançoneta¹⁹ italiană se identifică aproape instantaneu în conștiința auditorului cu vocea de tenor – expresie a pasiunii, a exuberanței. Bucuria de a trăi, domină cançoneta italiană, iar vocea de

¹⁹ it. *canzonetta*

tenor a fost și în acest caz preferată de compozitorii de gen tocmai pentru valențele sale expresive. Canțonete precum *Funiculi-Funicula* (L. Denza), *Santa Lucia* (E.A.Mario), *Mattinata* (Ruggiero Leoncavallo), *Torna a Surriento* (Ernesto de Curtis), *Core 'ngrato* (S.Cardillo) sau arhicunoscuta *O sole mio* (Eduardo di Capua), sunt tot atâtea bijuterii ale miniaturii vocal-instrumentale italiene care s-au identificat de-a lungul timpului cu nume răsunătoare ale scenei lirice mondiale – în marea lor majoritate tenori.

Am prezentat câteva *ipostaze interpretative* relevante pentru valențele expresive ale vocii de tenor preluate din literatura muzicală universală de gen, fără intenția de a analiza o anumită perspectivă istorico-stilistică a miniaturii vocal-instrumentale, ci din dorința de a *sublinia trăsăturile determinante în alegerea unui repertoriu care să potențeze posibilitățile expresive ale vocii de tenor*, elemente care sunt imuabile indiferent de aria stilistică abordată: *culoarea timbrală* ca dat anatomofiziologic (nu ține de propria opțiune – nu pot alege să fiu bas, bariton sau tenor ci trebuie să mă adaptez limitelor firești impuse de datele native) și – în directă legătură cu primul aspect – importanța covârșitoare a determinării corecte a *registrelui optim* de desfășurare al unei voci, în speță a *țesăturii vocale*. Claritatea timbrului, ca element esențial în sublinierea expresiv-emoțională a textului muzical-poetic prin intermediul unei variate palete coloristice și dinamice,

depinde – din punct de vedere calitativ – de asigurarea funcționalității fiziologice a vocii printr-o tehnică de cânt adecvată.²⁰ Așa cum în virtutea principiilor de orchestrație, orice compozitor trebuie să cunoască *zona cântatului expresiv*²¹ specifică fiecărui instrument pentru a-i potența valențele expresive, din aceleași considerente, și în cazul vocii trebuie ținut cont de registrul optim al acesteia, sau ceea ce numim țesătura vocii²².

Pentru a adânci mai mult problematica ce face obiectul studiului nostru – valențele expresive ale vocii de tenor, am ales spre analiză unul dintre cele mai cunoscute cicluri schubertiene – *Die schöne Müllerin* (*Frumoasa morăriță*) deoarece, problematica pe care o presupune studiul aprofundat al acestui ciclu, justifică legătura organică a acestui capitol cu întreaga arie de cercetare din capitolele anterioare, atât în ceea ce privește perspectiva istorică (prin elemente ce țin de evoluția cântului în directă legătură cu genurile vocale) cât și interpretativă (vizând elaborarea discursului interpretativ) și scoate în evidență elemente relevante în sublinierea posibilităților de expresie specifice vocii de tenor.

²⁰ Așa cum, indiferent de aria stilistică abordată, o vioară Stradivarius va suna ca atare atâta timp cât este strunită de un virtuoz.

²¹ N.A.Rimski – Korsakov, *Principii de orchestrație*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, p.23

²² „Zona în care vocea prezintă ușurință maximă de emisie, constituie țesătura vocii respective” (cf. Adriana Severin, *Metodica predării cântului*, Editura ARTES, Iași, 2000, p.31).

Foarte mulți interpreți includ în repertoriul lor ciclul de lieduri *Die schöne Müllerin* de Franz Schubert. Există însă câteva repere cu privire la maniera în care sunt abordate aceste lieduri și de aici rezidă o parte a aspectelor ce recomandă și subliniază **valențele expresive ale vocii de tenor** în interpretarea acestui ciclu schubertian.

Spectacolul în general, vizează transmiterea unui mesaj prin intermediul comunicării ce presupune atât un aspect **sonor** cât și unul **vizual**. Chiar dacă acest gen de comunicare este mai pronunțat în teatrul liric, ideea de spectacol de lied trebuie luată în considerare tocmai prin prisma prezenței celor două aspecte. Vocea vine să redea trăirile cele mai intime ale personajului în directă legătură cu evenimentele care au dat naștere acelor trăiri, evenimente care – în cazul miniaturii vocal-instrumentale, spre deosebire de teatrul liric, nu se derulează în fața auditorului și pot fi cel mult povestite de interpret. De aceea „povestirea” trebuie făcută cu cât mai mare fidelitate atât față de textul poetic cât și față de textul muzical.

Tenorul este preferat în momentele lirice, cantabile însă opțiunea pentru această categorie vocală are în vedere, nu numai capacitatea de sugestie a timbrului tenoral ci și țesătura specifică vocii de tenor. Expresivitatea vocii de tenor se pliază cel mai bine pe esența lirică a discursului muzical-poetic din ciclul de lieduri *Die schöne Müllerin*. Pe de altă parte, opțiunea

compozitorului pentru tonalitățile în care au fost scrise liedurile ce alcătuiesc ciclul recomandă ambitusul, registrul optim, dar mai ales posibilitățile de expresie ale vocii de tenor.

Valențele expresive ale vocii de tenor în ceea ce privește latura timbrală a discursului interpretativ, dar și disponibilitățile fiziologice ale aparatului vocal ce țin de lejeritatea articulației, suplețea și mobilitatea acestei voci în diapazonul specific, recomandă această categorie vocală aparte ca fiind cea mai potrivită în redarea întregului travaliu emoțional al desfășurării dramatice a ciclului schubertian. Toate aceste elemente sunt încununare și legitimate de tematica liedurilor ce alcătuiesc acest ciclu – expresie a epocii romantice, o epocă definită prin trăiri exacerbate, efuziuni sentimentale iar teme precum iubirea, iluzia romantică, natura, deziluzia și moartea, cadrează foarte bine cu valențele expresive ale vocii de tenor.

Încheiere

Studiul asupra valențelor expresive ale vocii de tenor în miniatura vocal-instrumentală a presupus o incursiune amplă în istoricul vocii umane cât și analiza capacităților ei de expresie artistică. Legătura organică creată de-a lungul istoriei muzicii între evoluția vocii cântate și genurile vocale este expresia firească a evoluției, a decantării unor acumulări cantitative cât și calitative.

Miniatura vocal-instrumentală, fie că ne referim la lied, romanță, melodie, cântec, etc. reprezintă îngemănarea sensibilă între muzică și poezie și acoperă o arie stilistică foarte vastă. Interpretul de lied trebuie să recurgă la un întreg arsenal actoricesc în încercarea de a da viață unor personaje, locuri și gânduri. Nu este un lucru ușor, stând în picioare relativ imobil și aproape singur, într-un decor în care pianul reprezintă singurul punct de sprijin. Acesta este interpretul – actor, cel care, în lipsa elementelor de decor specifice teatrului liric sau a partenerilor de scenă cu care să interacționeze, jonglează cu modificarea culorii vocale și a intensității, încetinirea sau accelerarea tempourilor, transformă accentele muzicale în metafore sonore ale trăirilor lăuntrice care au impulsionat imaginația poetului și a compozitorului.

De-a lungul istoriei muzicii, majoritatea compozitorilor au asociat timbrul de tenor cu ideea de

bine, de strălucire, efuziune sentimentală, lumină, patos, etc. Tenorul liric, cu vocea clară, înaltă, mladioasă și strălucitoare, caldă, capabilă să execute agilități și virtuozități impresionante, a fost întrebuințat în general în muzica de operă pentru rolurile de tineri îndrăgostiți, pasionali, boemi. Iată însă că putem extrapola aceste valențe ale vocii de tenor și la dimensiunea exigențelor miniaturii vocal-instrumentale privită ca esență a muzicii, gen care reclamă măiestrie în sublinierea profundă a semanticii cuvântului prin muzică. Astfel, pornind de la perspectiva istorică asupra evoluției vocii de tenor, am subliniat posibilitățile expresive ale acestei categorii vocale în miniatura vocal-instrumentală prin prisma elementelor de stilistică interpretativă specifice ciclului de lieduri *Die schöne Müllerin* de Franz Schubert. Valențele expresive ale vocii de tenor în ceea ce privește latura timbrală a discursului interpretativ, dar și disponibilitățile fiziologice ale aparatului vocal ce țin de lejeritatea articulației, suplețea și mobilitatea acestei voci în diapazonul specific, recomandă această categorie vocală aparte ca fiind cea mai potrivită în redarea întregului travaliu emoțional al desfășurării dramatice a ciclului schubertian. Toate aceste elemente sunt încununate și legitimate de tematica liedurilor ce alcătuiesc acest ciclu – expresie a epocii romantice, o epocă definită prin trăiri exacerbate, efuziuni sentimentale iar teme precum iubirea, iluzia romantică,

natura, deziluzia și moartea, cadrează foarte bine cu valențele expresive ale vocii de tenor.

Interesul pentru întreaga problematică cercetată rezidă atât din rațiuni științifice cât și pedagogice, prin prisma unor proiecții metodologice ce vizează activitatea didactică a autorului. În acest sens, am apelat la un vast suport bibliografic, bazat pe lucrări de istoria muzicii, muzicologie, estetică muzicală, însă și pe un bogat suport audio-video cu interpretări ale unor artiști de înaltă ținută (Serghei Lemeshev, Nicolai Gedda, Franco Corelli, Beniamino Gigli, Luciano Pavarotti, Placido Domingo, Jonas Kaufmann, Peter Pears, Fritz Wunderlich, Ion Buzea, Traian Uilecan). Astfel, conturarea unui demers interpretativ pe baza decantării elementelor istorico-stilistice, estetice și a interpretărilor comparate (Fritz Wunderlich – Hubert Giesen și Peter Pears – Benjamin Britten) s-a grefat nu numai pe parcurgerea unei bibliografii substanțiale, ci și pe audițiile efectuate pe parcursul cercetării noastre. De un real folos ne-au fost materialele audio-video – unele dintre ele foarte rare, găsite fie pe site-urile unor companii de înregistrări, fie pe site-uri muzicale accesibile în zilele noastre unui public din ce în ce mai larg, fie din colecția personală. Materialele audio-video utilizate în sprijinul argumentării unor idei pe parcursul cercetării noastre sunt prezente în ANEXA MEDIA constituind un important fond documentar.

De asemenea, necesitatea aprofundării unor idei decantate pe parcursul acestei lucrări prin prisma

derulării discursive a materialului cercetat, rezidă în trasarea unor viitoare direcții de cercetare cu implicații directe în activitatea didactică pe care o desfășurăm:

- *Cântul între fizică și muzică. Tehnica vocală între știință și empiric*
- *Vocea cântată la confluența dintre genuri*
- *Vocile de ieri , vocile de azi*
- *Amprenta emoțională a cuvântului și implicațiile acestei teorii în interpretarea vocală*

Table des matières

Introduction	1
Chapitre I:	
I. Repères historiques dans l'évolution de l'art du chant.....	3
I.1. Origines du son primaires "antique".....	6
I.2. Etapes primaires des préoccupations concernant la voix humaine.....	9
I.3. Le chant dans la culture des peuples dans l'Antiquité.....	11
I.3.1. La Chine.....	11
I.3.2. L'Inde.....	12
I.3.3. La culture musicale suméro babylonienne.....	13
I.3.4. L'Egypte.....	13
I.3.5. La musique des hebreux – le chant des psaumes.....	14
I.3.6. La musique des géto-dacs.....	15
I.3.7. La Grèce-antique.....	17
I.3.7.1. La théorie de l'ethose.....	20
I.3.8. La Rome antique.....	21
I.3.8.1. L'art de la cantate dans la conception de Quintilian – un possible début pour l'art de l'interprétation vocale.....	22
I.3.8.2. La musique bysantine – première source de la musique culte.....	24
I.4.1. Repères sur le développement de la pratique musicale occidentale pendant le Moyen Âge.....	27
I.4.2. Origines du chant poliphonique.....	31
I.4.3. La musique laïque médiévale – l'art du chant des troubadours.....	32
I.5. Repères dans le développement du chant pendant la Renaissance.....	35
I.6. Renforcement des moyens d'expression dans le chant et cristallisation du style bel canto pendant le Baroque.....	39

I.7. Développement du chant d'opéra et la mise en évidence des nouvelles formes de chant à l'époque Classique.....	48
I.8. Le lied – forme d'expression du chant vocal pendant le romantisme.....	51
I.9. Conclusions.....	55

Chapitre II:

II. L'expression vocale dans le discours musical interprétatif.....	57
II.1. L'interprète et l'interprétation musicale.....	58
II.2. L'interprétation musicale vocale et ses paramètres constitutifs.....	63
II.3. L'émotion esthétique dans l'interprétation musicale dans la perspective de la communication interpersonnelle.....	76
II.4. Conclusions. La musique hors de la partition.....	84

Chapitre III:

III. Valences expressives de la voix de ténor.....	86
III.1. La voix de ténor – vision diachronique dans l'évolution du chant de culte.....	86
III.2. Valences expressives de la voix de ténor dans la miniature vocale-instrumentale.....	102
III.3. Hypostase interprétative. Valences expressives de la voix de ténor dans l'interprétation du cycle de lieds <i>Die schöne Müllerin</i>	106
III.3.1. Franz Schubert – personnalité musicale de l'époque Romantique.....	106
III.3.2. Le cycle de lieds <i>Die schöne Müllerin</i> . Historique.....	110
III.3.3. L'analyse du cycle de lieds <i>Die schöne Müllerin</i>	113
III.3.4. Contour de la propre démarche interprétative sur la base de la décantation des éléments historiques, stylistiques, esthétiques et des interprétations comparées.....	190

Conclusions.....	201
Bibliographie.....	203
Résumé.....	211
Table des matières.....	226
Résumé dans la langue français.....	228
MULTIMEDIA ANEXES	

Résumé

Introduction

D'après le titre du travail scientifique, les problèmes de la recherche visent les valences expressives de la voix de ténor dans la miniature vocal-instrumentale, mais pour réaliser un contour plus clair des problèmes, nous avons considéré nécessaire un élargissement du domaine de la recherche qui permette l'analyse du sujet de la perspective historique de l'évolution du chant vocal et aussi une analyse des problèmes liés à l'interprétation vocale. Pour cela, nous nous proposons une incursion dans l'histoire de l'humanité pour mettre en évidence les hypothèses sur la genèse de la musique en vue d'établir quelques repères de son évolution et du chant vocal. Si, au début l'homme a émis des sons musicaux en imitant ceux de la nature, on ne peut pas ignorer les idées des philosophes qui ont analysé le processus de la naissance de la musique et de son langage, en les expliquant comme des représentations musicales de divers états d'âme. La voix humaine – celle qui a assuré la communication interhumaine a été indissolublement liée à l'évolution de l'homme et l'étude de la voix a préoccupé depuis longtemps la pensée de l'homme. L'évolution du chant vocal est liée le long des époques des représentations, des spectacles, tous étant dirigés par les exigences et la mode du temps. L'art du chant n'a pas évolué hors de l'art du

spectacle, de l'évolution des divers genres vocals, existant toujours un conditionnement réciproque, une adaptation permanente. Ainsi, les compositeurs dans leur grande majorité connaissaient les principes du chant et créaient en concordance avec ceux-ci.

Par l'analyse du statut de l'interprète vocal, en accentuant l'idée que ce métier très difficile lui confère la capacité de récréation d'une œuvre d'un compositeur, nous essaierons l'orientation de la démarche interprétative vers un idéal qui doit arriver à l'interprétation idéale de la partition passée par sa propre capacité de compréhension. L'artiste-interprète doit être doué avec des qualités spirituelles et psychiques exceptionnelles qui puissent transmettre au public ses propres sentiments, sa capacité de comprendre en profondeur le texte musical-poétique. Des éléments avec des implications vitales sur l'acte interprétatif comme l'importance des divers types de langage de communication, la phrase basée sur une continuelle accumulation tensionnelle comme une conclusion normale de soutenir l'expression intérieure, représentent quelques unes des notions que nous proposons aussi de les souligner par cette recherche scientifique.

La mise en évidence des traits déterminants dans le choix d'un répertoire qui puisse créer les valences expressives de la voix de ténor (la couleur du timbre, la détermination correcte du registre de la voix ou la zone du chant expressif) sera réalisé par la présentation de

quelques hypostases interprétatives relevantes pour cette catégorie vocale à part. Pour approfondir les problèmes qui visent les valences expressives de la voix de ténor, nous allons analyser l'un des plus connus cycles schubertien – *Die schöne Müllerin* – en la rapportant aux problèmes recherchés surtout dans le chapitre destiné à l'interprétation musicale.

L'interprète transmet au public „des messages réalisés par les sonorités et les vibrations des ondes dans lesquelles disparaissent les notions exactes, les représentations plastiques” donc, il est impossible de surprendre en paroles l'inéffable qui caractérise l'impondérabilité de l'acte interprétatif parce que toute chose qui tient de la relation émotive se détache de la connaissance discursive – est unique, nouveau chaque fois. Pour aborder logiquement les éléments qui constituent l'acte interprétatif dans son ensemble, il est nécessaire la transposition idéale de l'ensemble musical-poétique contenu dans la partition.

Nous désirons tracer les coordonnées de cette recherche scientifique en partant de l'idée que toute démarche scientifique doit avoir à la base la raison, et la raison a besoin des arguments logiques qui résultent naturellement de l'analyse de tous les paramètres de ce phénomène. De ce point de vue nous essayons une position objective sur les problèmes étudiés en partant de la décantation logique des dates existantes en éliminant les conceptions préfabriquées sans être passées par le

filtre de la raison en cherchant des explications et des argumentations logiques. Ces idées s'inscrivent sans doute dans les dimensions d'un désidératum et le moyen par lequel nous avons réussi de le réaliser doit tenir compte de la structure intérieure plus sensible du poète – comme le philosophe Ernest Bernea définit l'artiste en général c'est-à-dire du balance entre la raison et l'émotion de l'importance supérieure que l'émotion a sur la raison dans la personnalité et l'univers des idées d'un artiste, l'importance qui se renverse au cas des personnalités qui ont une pensée pragmatique, analytique. De ce point de vue la réalisation du but proposé comporte une démarche difficile parce que c'est assez difficile de penser avec le coeur et de sentir avec le cerveau.

Chapitre I

Repères historiques dans l'évolution de l'art du chant

Les mots cités choisis au début du premier chapitre reflète mon opinion vis-à-vis de l'art interprétative et sur lui on grève, généralement, la conception qui se trouve à la base du premier chapitre de cet ouvrage et non pas seulement.

Au début de ce premier chapitre nous avons fait une présentation de diverses conceptions sur la genèse du

langage chez l'homme car, la musique est un langage, surtout si on a en vue la conception de J.J.Rousseau conformément à laquelle au fur et à mesure que le pouvoir de la pensée humaine croit, l'élément phonique du langage humaine est devenu un élément dominant. Les conceptions concernant la genèse de la musique sont divisées mais il est possible que les chercheurs sont d'accord en unanimité avec le fait que la musique a eu au début une fonction de culte et plus tard a acquis aussi celle esthétique-artistiques.

On observe (conformément aux travaux documentaires consultés) que, dès les peuples précolombiens, la musique a fait partie de la vie quotidienne des gens dans des manifestations syncrétiques. Ce n'est pas par hasard que chez les Aztèques la poésie et le chant étaient exprimés par le même mot, l'influence de la musique sur la société et aussi le phénomène inverse ont été mis en théorie par les Grecs dans la théorie de l'éthos.

En ce qui concerne la voix humaine et les débuts du chant artistique vocal, il n'y a trop de vestiges archéologiques ou une littérature plus riche, mais je veux spécialement mentionner le livre de monsieur Constantin I.Bogdan "Phoniatrie classique" (2001) qui s'est montré un instrument précieux de travail de ce point de vue – où il fait la présentation de ces grandes étapes culturelles de compréhension de la voix humaine (mythique, métaphisique, traditionnelle et réaliste). Dans le court

historique du chant dans la conception de divers peuples de l'antiquité nous avons cherché d'évidencier l'importance de la musique – surtout de l'art vocal – en ce qui concerne l'élévation spirituelle même si celle-ci se manifeste aussi dans le complexe mot – geste – musique. Les informations strictes sur la musique vocale sont aussi réduites, mais on peut observer les préoccupations des sociétés de ces époques en ce qui concerne la musique (présente surtout dans les manifestations religieuses) et son emplacement au sommet de la pyramide des arts nobles. La consultation du livre de monsieur I. Dogaru "L'art musicale chez les traco-géto-daco-romains (2000)" apporte une nouvelle conception sur l'art musicale de nos ancêtres de la perspective archéologique. Dans le sous chapitre dédié à la Grèce antique on trouve un argument en faveur de l'idée exposée dans le motto: la musique vocale était considérée comme un prolongement de la poésie (donc du mot) nécessaire pour mieux fixer dans la mémoire les idées poétiques. En commençant avec les Grecs et puis avec les Romains ont lieu les premières systématisations sur le caractère de la voix et son éducation avec un sens artistique plus proche de notre système actuel de classification.

Nous avons considéré pertinente une courte présentation de quelques idées de l'oeuvre dédiée pour Quintilian à l'art oratoire parce qu'ici on trouve plusieurs indications sur l'éducation de la voix de l'orateur mais aussi sur l'influence que la musique a sur

lui. L'incursion dans l'histoire de la musique Byzantine a comme argument le fait que la musique culte s'est détachée de celle religieuse, plus exactement de celle grégorienne qui fait partie d'un corps commun – la vieille musique byzantine. Par la séparation du tronc commun de la vieille monodie byzantine, la musique occidentale s'est individualisée en créant une atmosphère propice au développement ultérieur qui a conduit vers la musique culte et en même temps restant une source d'inspiration même pour les compositeurs du XIX et XX siècle comme Hector Berlioz, César Franck, Vincent d'Indy, G. Fauré, Debussy, Charles Tournemire ou Olivier Messiaen. La propagation du chant grégorien contribue au développement des genres, des structures musicales et le détachement de quelques genres d'église. En plein Moyen-Âge, l'art des troubadours est le premier signe du courant de la Renaissance qui fera appel à la culture antique d'avant le christianisme et mettra l'homme au centre des préoccupations artistiques. Conformément au lyrisme de l'art des chevaliers on demandait que l'interprétation soit strictement vocale, la voix humaine étant celle qui puisse mettre en relief et donner éclat aux sentiments exprimés dans la poésie. Les principaux représentants du chant et de la poésie allemandes du XIII ème siècle mettront les bases d'un genre qui deviendra une tradition dans l'histoire de la musique culte: le lied.

Si dans le Moyen-Âge la classification des voix avait en vue seulement le fait que celles-ci devraient être

justes, bien timbrées, non pas hautes ou non pas basses tout cela étant d'accord avec les demandes de l'époque, pendant la Renaissance on trouve une classification des voix en quatre catégories (discant, altus, bass, tenor) et chaque catégorie de voix devra supporter d'autres sousdivisions en fonction de l'inclination vers le registre aigu ou grave. A cause des nouvelles préoccupations artistiques du XVI^{ème} siècle commence à apparaître dans la littérature musicale des oeuvres des musiciens et des maîtres de canto (de chant) ayant un caractère scientifique pour mieux expliquer le processus scientifique de la formation du son et aussi des présentations des méthodes de l'apprentissage du chant, de l'art du chant (Giuseppe Zarlino, Ludovico Zacconi, Giulio Caccini, Ottavio Durante, Michele Pretorius, Camillo Maffei, Madsen, Fabrizio ab aqua Pendente, Casserius etc.). La plupart étaient préoccupés des problèmes d'intérêt général, comme la formation du son (consonnes et voyelles) méthodes d'apprentissage du chant, de respiration, d'hygiène vocale, le chant de légèreté, l'ouverture du cou, les organes fonateurs etc.

La chanson française, le lied allemand et le madrigal italien ont un contenu laïque avec des diverses facettes – du lyrisme au satirique, du pastoral au frivole, de l'anecdote à l'enthousiasme patriotique – animés d'une musique dont les moyens d'expression ont évolué vers le descriptivisme programmatique qui concentre les traits spécifiques à l'ambiance de la Renaissance en

réalisant ainsi la liaison avec la musique du XVII^{ème} siècle sur les scènes faisant la parution le ballet et l'opéra. Tout cela avait comme but la mise en relief des sentiments humains qu'on trouvait dans les vers de l'époque. Couronnant l'époque de gloire du madrigal polyphonique – Claudio Monteverdi ouvre la voie de l'opéra et il donnera une importance majeure à l'interprétation musicale et non pas une présentation mécanique des intonations d'un langage rétorique en développant des riches passages d'arioso.

Nous voilà donc en pleine période baroque de consolidation des moyens d'expression dans le chant et de cristallisation du style bel canto. Monteverdi a utilisé une forme vocale inconnue jusque là - *stille fiorito* – c'est à dire une mélodie qui contenait une gamme variée d'ornementations, de vocalises et de passages d'agilité. Le *canto fiorito* caractéristique aux compositeurs du XVII^{ème} siècle qui étaient de plus en plus riches en mélismes et ornements est paru de la nécessité de différence entre les personnages terrestres de ceux divins par une forme vocale idéalisée, inhabituelle, iréelle, allégorique, symbolique, ce qui a mené à l'interprétation vocale idéalisée qui est à la base du belcanto, comme style interprétative lié d'une certaine période. La musique de Monteverdi se trouve en place du mot et du déroulement scénique, comme moyen d'expression pour exprimer les sentiments. Il réduit le récitatif dans

quelques limites et son “recitativo sera modèle pour Mozart, Rossini, Donizetti”²³.

En France on apprécie la contribution de Lully dans le progrès de l’opéra en ce qui concerne la partie orchestrale qu’il a considérablement développé comme un bon connaisseur de la technique instrumentale, était en même temps très habile dans l’art du chant vocal où il a imposé la vérité, le naturel et l’expressivité étant considéré “maître du style caméral”.

Alessandro Scarlatti, représentant de l’école napolitaine établit trois formes distinctes en ce qui concerne les moyens d’expression dramatique du mélange du mot avec la musique (recitativo stromentato, recitativo secco, aria da capo).

La caractéristique principale de l’opéra napolitaine est donnée par la primauté absolue de la vocalité sur la musique qui devient un accessoire, car c’est la période de développement et perfectionnement du bel canto – quand la virtuosité pure domine ayant un rôle purement descriptif. Les chanteurs provoquaient l’admiration du public par des trilles, gammes, pianissimo ou fortissimo, mais ils négligeaient la correction du texte et de son importance sémantique ce qui a mené à la dégradation de l’opéra italienne dans cette période parce que le spectacle musical devient une grande affaire commerciale en la soumettant à des critères étrangères à l’essence artistique. La satire du

23

musicien vénétien Benedetto Marcello, parue en 1720, nous aide à nous faire une idée en ce sens.

Un mérite à part dans l'évolution de l'art vocale du début du XVIII ème siècle ont eu les écoles de chant napolétones de Pistocchi, Bernacchi et Porpora. Ce dernier est le plus renommé, parmi ses élèves on peut mentionner la soprana Regina Valentini Mingotti et des chanteurs castrés Giuseppe Appiani, Antonio Hubert – nommé Il Poporino, Gaetano Majorana (Il Caffarelli) et Carlo Broschi (Il Farinelli) ce dernier étant considéré même de nos jours comme le plus grand chanteur castré de l'histoire de l'opéra.

L'apparition de la cantate au début du XVII – comme forme qui soutient le style de la monodie accompagnée – faute d'élément dramatique, va favoriser le développement des airs et des éléments de virtuosité permettant une grande liberté dans l'analyse musicale. Dans la cantate, l'analyse musicale se détache beaucoup de style polyphonique des motetes, l'action étant exposée par le narrateur et le chœur et à la moitié du XVII ème siècle il deviendra une sorte d'opéra ecclésiastique dans laquelle on trouve les mêmes procédés musicaux. Au XVIII ème siècle les oratorios de Haendel présente une forte laicisation de genre et Haydn dans « Les saisons » se détache définitivement des thèmes religieux. L'apparition de l'opéra buffa signifie la disparition des castrés étant maintenu l'équilibre entre l'humour et le lyrisme. En ce sens, la création de Giovanni Battista

Pergolesi, bien qu'elle se soit développée pendant une période très courte, mais avec une maximum d'intensité – a eu une influence à part dans le genre comique de l'opéra.

L'époque classique débute dans l'évolution de l'opéra avec la plus haute expression du chant laïque, avec « la révolution » musicale de Gluck qui, connaissant et analysant les meilleures traditions de l'opéra italienne (opéra seria et comica) et de l'opéra française et connaissant aussi le charme simple du lied allemand, les a réunis dans une synthèse supérieure. Dans son œuvre se manifeste une unité dramatique rigoureuse, un sens classique des proportions, qualités que le théâtre italien a perdues depuis longtemps. Il va plaider pour le récitatif accompagné par l'orchestre et donc plus riche en contenu musical et il va substituer souvent aria da capo en faveur d'un air simple ou double (en deux sections) qui peuvent être mieux mise en service de l'action dramatique.

A côté de Haydn et Mozart, la triade représentative pour le classicisme viennois est complété par Beethoven (1770-1827) qui en se basant sur les riches traditions de la musique allemande, élargit l'horizon de sa vision artistique, en ajoutant les sentiments qui sont propres à toute l'humanité, lui étant celui qui fait la transition dans le romantisme (surtout par le style pianistique plus technique, plus riche avec des effets orchestrales) comme d'ailleurs Mozart fait lui aussi vers la fin de la création si on a en vue les éléments

caractéristiques de son disputé quatuor des « insonances » (quatuor de cordes en Do majeur, KV 465). C'est lui qui a composé le premier cycle de lieds de l'histoire de la musique « An die ferne Geliebte » (1816).

Passionants lecteurs de littérature et de philosophie, les romantiques ont fait preuve d'une dialectique géniale en ce qui concerne le mélange du mot avec le son, de la poésie avec la musique. Les poèmes symphoniques et les symphonies descriptives ont eu comme source les thèmes des grands œuvres littéraires de Dante, Shakespeare, Hugo, Byron, Goethe, Schiller etc., l'influence de la littérature se manifestant dans la création musicale romantique par deux grands genres : le lied et la musique vocale-symphonique. Ce qu'on nomme « chant à accompagnement » n'est pas l'apanage du romantisme, mais seulement une modalité préférentielle de manifestation dans le genre vocal (il existe depuis le XV-XVI ème siècle : frottola, le madrigal, la chanson et même le lied). Le lied, comme forme musicale d'expression populaire, a son origine dans la création des compositeurs de la Réforme : Johann Walther, H.L.Hassler, qui ont mis en valeur aussi les chants des minnesänger allemands et les créations des hambourgeois Heinrich Albert (1604-1651) et Adam Krieger (1603-1666) contiennent des airs qui annoncent le genre romantique. Le lied culte apparaît à la fin du XVIII ème siècle et au début du XIX ème siècle, les premières créations de ce genre appartenant à Mozart et à

Beethoven, menés à un autre niveau de compréhension des possibilités expressives du genre par Schubert, puis Schumann, Brahms, Hugo Wolf et beaucoup d'autres. La poésie a contribué essentiellement à la notion de miniature vocale, car il y a beaucoup de situations dans lesquelles les auteurs romantiques sont présents dans la vie artistique plus que dans une hypostase créatrice, parce que souvent les compositeurs ont une vocation littéraire (le cas de Schumann) en possédant au moins un remarquable sens de la valeur dans l'art du mot. Pour les compositeurs allemands, composer des lieds devient une partie importante de leur activité ; Schubert est défini par le lied, Schumann lie toutes les luttes de l'âme au lied, Mendelssohn invente la syntagme « Lied ohne Worte » comme une montre de l'impacte psychocréateur du genre, Brahms se redécouvre spirituellement par le lied en assumant ainsi le filon folclorique et comme un coroloire, Hugo Wolf va réfléchir tout le drame de son existence dans des scènes appartenant à la miniature vocale.

À la fin du chapitre, nous avons souligné que l'évolution du chant vocal a été indissolublement liée de la représentation, du spectacle, de la salle du spectacle, des spectateurs et de leurs catégories, du goût et de la mode du temps qui ont imposé des nécessités et des exigences. Seulement la voix (rappelons-nous de la période des chanteurs castrés) n'a pas réussi à s'imposer mais on a eu besoin aussi des émotions qui signifiaient la mise en évidence musicale-vocale du sens de mot et le mot à son

tour a eu besoin de geste. Tout cela nous montre que l'art vocal a du se développer dans le cadre de l'art du spectacle.

Chapitre II

L'expression vocale dans le discours musical interprétatif

Si dans le chapitre précédent nous nous sommes occupés spécialement de l'historique de la voix comme instrument artistique mis au service du mot, dans le deuxième chapitre du travail, nous nous sommes proposés – comme le motto du début du chapitre suggère – de montrer les modalités par lesquelles le mot chanté trouve l'expression ou la fonction artistique à côté de sa forme conceptuelle ou purement informationnelle.

La perception de la musique par l'intermède des sens constitue un vérité qui nous montre qu'entre les motifs et les circonstances qui créent la musique, entre le créateur – artiste interprète – société il y a une étroite liaison « La capacité de faire revivre les sensations pendant l'interprétation et l'audition de la musique montre la perception du contenu ». La réussite d'une vision holistique sur l'influence de la musique sur la complexité de la vie sociale et spirituelle de l'humanité est revenue plusieurs fois à ceux qui ont exploré les problèmes de l'essence et du rôle de la musique dans le

cadre plus large appartenant au domaine philosophique-esthétique. Les littéraires bien qu'ils n'aient le « support logistique » spécifique aux musiciens ou à la formation philosophique dans la tentative de l'individualisation de l'essence poétique de la musique – le plus souvent diminuée par des recherches spéculatives – ont réussi de démontrer par des commentaires inspirés des créations musicale le fait que les sons cachent une intense vie poétique ouverte à la perception surtout à ceux qui apportent une riche fantaisie dans la compréhension de la musique.

Dans le souschapitre qui comprend l'analyse du statut de l'interprète musical, nous sommes partis de l'étimologie du mot pour évidencier l'essence du concept d'interprétation et pour montrer la nécessité de cette démarche. Aussi même dans ce contexte nous avons fait des envois à la mythologie ou aux personnages mythologiques associés au phénomène musical ou même à l'act interprétatif (Hermès, Dionisos ou Orfeu). En ce sens nous avons affirmé qu'un artiste dévoile son crédo premièrement par ses idéaux esthétiques incorporés dans une création, fait qui montre que la réalisation esthétique de l'œuvre exprime un acte d'option. Un précieux instrument de travail s'est montré le travail de madame Raluca Bornac – « La sociologie de la musique vocale » dans lequel on soutient l'idée que le rôle de l'artiste créateur est plus consistant que l'objet de l'art crée par lui contribue de plus à l'acte significatif humain

d'interprétation et éventuellement de transformation du monde.

Jacques Chailley a fait une observation très intéressante que dans les temps anciens surtout, le courant du phénomène musical était dirigé dans un sens : le musicien recevait de l'assistance l'influx qui le portait à la « decriptation » et la restitution des sentiments de cette audience, mais de nos jours ce flux est conduit par l'artiste à l'audience d'où l'historien voit ce statut de l'interprète à ses commencements – comme un stage collectif par délégation quand on a commencé à prendre contour les notions d'auteur responsable, d'interprète ou de publique et quand chacune de ces catégories va vers l'individualisation.

Dans le souschapitre dédié à l'interprétation musicale vocale on a souligné les paramètres constitutifs. En ce qui concerne la démarche interprétative, dans une expression antinomique, on pourrait affirmer que toutes les interprétations d'une œuvre sont définitives, au sens que chacune d'entre elles est pour l'interprète l'œuvre elle-même et en même temps provisoires parce qu'elles doivent être approfondies continuellement. Donc, les interprétations sont parallèles, elles coexistent sans se nier. Les paramètres de l'interprétation s'annoncent d'être aussi techniques (l'exécution proprement dite, comme nous l'avons déjà dit) et tenant aussi des sentiments esthétiques conduits avec intelligence. Des facteurs comme la structure de la personnalité de

l'interprète et aussi sa culture à l'aide de laquelle il a développé ses qualités et aussi les dates qui tiennent de la technique vocale (la diction et la cursivité d'un texte, la corecte émission des sons, la miniature) sont seulement quelques éléments constitutifs de la démarche interprétative.

Nous avons souligné l'idée de la cursivité qui est à la base du principe de la continuité dans l'élaboration de la phrase musicale dans laquelle le soutien intérieur se reflète par une permanente accumulation tensionnelle intérieure. Cette perception dans l'élaboration de la phrase musicale s'approche avec fidélité des sens de la musique parce que l'auteur lui-même s'est laissé influencé par la tension imprimée dans ses fines structures par l'émotion qui existe dans chaque mot du texte poétique et cette terrible émotion s'est reflétée dans la détermination de la construction du discours musical. La musique ne doit être envisagée seulement comme une simple succession des intervalles, rythmique, dynamique ou agogique ; tous ces éléments sont l'expression de la pensée et des sentiments de l'auteur. Aussi, nous avons souligné l'applicabilité de ce principe aux problèmes qui tiennent de la technique du chant : en pensant d'une manière linéaire le dessin mélodique – au sens de l'élimination de la perspective ascensio/descensio, en envisageant la phrase musicale par la prisme de l'accumulation tensionnelle et non pas comme une succession des intervalles, à côté de la réalisation de la

cursivité de la ligne mélodique réalisée par l'accumulation tensionnelle, on contrôle mieux le début de l'air et la pression de la colonne de l'air – avec des implications directes sur la liberté et la mobilité de l'articulation et peut être le plus important aspect, il libère la voix du balaste de la construction musculaire mettant en évidence le timbre naturel de la voix. Cet aspect est d'autant plus important que le ton ou l'intonation représente la musique qui se trouve derrière le mot ou la passion de derrière la musique, donc ce qui ne peut pas être fixé dans le texte. Le ton porte en soi un caractère créatif, car l'intonation donne au mot une nouvelle dimension, une sémantique qui ne peut pas être noté dans la partition parce qu'elle tient des sentiments intérieure de l'artiste interprète. Le timbre représente « l'empreinte vocale » unique de l'interprète et par la technique, il peut être enrichi avec des harmoniques.

Le souschapitre qui traite les problèmes des sentiments esthétiques dans l'interprétation musicale de la perspective de communication interpersonnelle suppose le dépassement de la partition musicale parce qu'une interprétation parfaite suppose à côté des paramètres rappelés dans le souschapitre antérieur, la transmission de l'intensité des sentiments de son personnage ou ceux désirés par l'auteur (au cas du lied) par la chaleur du chant, par la clarté et par l'expressivité. La participation émotionnelle, l'interprétation de l'acte artistique est absolument nécessaire. L'interprète vocal

doit avoir très clairement dans sa tête le développement des images musicales-poétiques tel au déroulement des cadres d'un film pour avoir la capacité de les transmettre plus fidèlement à l'écouteur.

La musique a exercé toujours une influence directe, immédiate sur le psychique humain au niveau de la conscience et du sous-conscient, par l'intermède des « vibrations-ondes, des quanta énergétiques d'une nature très subtile ». Ce fait nous a déterminé d'analyser quelques aspects importants de l'interprétation vocale comme processus de communication. Ainsi, le discours musical interprétatif suppose le dialogue avec le public et il est préférable que celui-ci réalise dans l'acte de la communication artistique une convergence fonctionnelle et un engagement de tous les canaux de transmission et en ce sens on peut faire une classification des types de langages. Dans ce spectre d'idées on peut encadrer et souligner l'importance de chaque type de langage (le langage nonverbale, le langage paraverbal et verbal) dans le processus de communication. De cette analyse on remarque clairement l'idée que les deux types prédominants de langage-nonverbal et paraverbal par leurs composants assurent l'originalité de la démarche interprétative. Voilà pourquoi il est vital qu'un interprète vocal – pour lequel les possibilités de communication sont plus complexes que pour un instrumentiste – de pénétrer plus profondément ses sens du texte musical-poétique pour éclaircir et pour construire tout l'ensemble

du processus de communication artistique. Nous avons aussi souligné l'importance de l'harmonie entre le geste, la mimique et l'émission vocale, fait que doit soutenir l'acte de communication artistique par l'augmentation de l'expressivité de l'acte interprétatif.

Les conclusions de ce chapitre visent l'idée de dépasser le texte musical parce qu'il n'est pas suffisant qu'un interprète sache parfaitement les éléments de langage musical qui existent dans la partition mais aussi de sentir l'essence de la musique hors de la partition.

La démarche interprétative n'est pas un processus axiomatique. On ne peut pas parler de l'utilisation d'une formule prédéfinie qui assure l'interprétation parfaite d'une part à cause d'une dose de subjectivisme qui accompagne toute démarche interprétative et d'autre part à cause de l'unicité de l'univers intérieur de chaque compositeur, de chaque interprète.

Chapitre III

Valences expressives de la voix de ténor dans la miniature vocale-instrumentale

Dans le chapitre III dédié aux valences expressives de la voix de ténor dans la miniature vocale-instrumentale, pour le commencement nous avons considéré nécessaire une incursion dans l'histoire de cette catégorie vocale. Dans la première partie nous avons

montré les connotations du terme de « ténor » de la parution jusqu'à présent. Ainsi, conformément à la vieille terminologie des voix les noms de ténor, contreténor, triplum, motetus etc. faisaient référence à des particularités de la composition et non pas à la tessiture des voix des chanteurs.

Généralement le ténor était écrit sous discant en le soutenant et donc il était la voix inférieure. Au XVI^{ème} siècle sous ténor on ajoute une autre partie le contreténor qui souvent était instrumentale. Ainsi, ténor est devenu et il est resté la deuxième ligne de la partition au dessus de la voix grave. Au XVI^{ème} siècle ont été introduit des termes qui se référaient à la tessiture (bassus, altus, superius) et le mot ténor refait d'après le modèle italien a changé en ce moment le sens en montrant la tessiture de la partie respective et plus tard même le temps le timbre de la voix à laquelle on confie cette partie, étant le seul qui se mentient de la vieille nomenclature. En fonction de multiples considérations ont paru d'autres sousdivisions : léger, spint, dramatique, cantable, profond, soprano léger, biensûr en fonction de la voix. La voix de ténor est définie comme la voix qui doit supporter facilement l'expiration prolongée sur des notes hautes (au moins la² – de la deuxième octave de la voix) et qui peut prononcer facilement des syllabes sur elles.

Dans la deuxième partie du souschapitre nous avons cherché à évidencier (en commençant avec les

castrés) les voix hautes d'hommes plus importantes de l'histoire du chant et l'apport que chacun a apporté au développement de l'art vocale spécifique à la voie de ténor. Ainsi, au XVIII^{ème} siècle la relation romantique amour-douleur sera remplacée par celle d'amour-plaisir à cause de la découverte des nouvelles dimensions de la voix humaine. Par conséquent la voix humaine de ténor et la voix de soprano vont subordonner petit à petit la voix de mezzo-soprano utilisée beaucoup au temps de Rossini. La découverte de ces nouvelles possibilités et dimensions est due aux partitions pour ténor et soprano créées avec prédilection par G. Verdi.

De point de vue technique et interprétatif, le ténor français Gilbert Duprez est celui qui en revenant en 1837 à l'Opéra de Paris – après être parti en Italie et s'est initié dans la technique de la « converture des sons » - va introduire ce procédé technique dans son interprétation, en apportant beaucoup d'admiration. L'étude des présentations des interprétations des opéras lyriques au XVIII^{ème} siècle en Italie et en France (jusqu'à la première moitié de XIX^{ème} siècle) montre que « la converture » des sons n'était pas comme à l'époque. Le chanteur utilisait son premier registre avec une voix ouverte jusqu'à quand la fréquence de passage où en rencontrant les difficultés d'émission inhérentes à la baisse de l'excitabilité des cordes vocales dans cette région tonale, s'esquivait en passant dans le fausset, donc dans le deuxième registre. L'inconvénient du fausset n'est pas

de nature physiologique, mais artistique, parce que les hommes ne pouvaient réaliser aucun effet de puissance ou de reproduction du timbre sombres demandés par l'interprétation des opéras lyriques dramatiques. Le mécanisme de « la couverture » semble être le mérite des ténors « di sforza » (entre 1800-1820), ce fait permettant l'interprétation des ouvrages dramatiques sans peril pour le larynx.

Le travail de Gustavo Marchesi (*Canto e cantanti. Guida alla musica*, Casa Ricordi, Milano, 1996) s'est montré d'un réel usage dans la poursuite de l'évolution des voix et de la marque de l'importance de leur rôle sur le parcours du développement – de tous les point de vue – du spectacle lyrique. Les enregistrements audio et celles audio-video (ayant aussi comme source l'internet) ont permis une étude comparative de la manière de chant des interprètes avec de voix de ténor en commençant avec Francesco Tamagno jusqu'à présent.

Le long des époques de création musicale, les compositeurs ont pleinement exploité les beautés des timbres vocales, parmi lesquels le plus « gâté » a été la voix de ténor. À cause des caractéristiques du timbre, de son éclat spécifique à cette catégorie vocale on a dédié les unes des plus belles pages de la littérature musicale, soit de la miniature vocale-instrumentale ou à d'autres genres vocales connus. Par exemple la canzonnette²⁴ italienne s'identifie à peu près instantanément dans la

²⁴ It.canzonnetta

conscience du public avec la voix de ténor – expression de la passion de l'exubérance. La joie de vivre domine la canzonnette italienne et la voix de ténor a été dans ce cas aussi préférée par les compositeurs de genre pour ses valences expressives. Les canzonnettes Funiculi-Funicula (L.Denza), Santa Lucia (E.A.Mario), Mattinata (Ruggiero Leoncavallo), Torna a Surriento (Ernesto de Curtis), Core 'ngrato (S.Cardillo) ou la plus connue O sole mio (Eduardo di Capua) sont des bijoux de la miniature vocale-instrumentale italienne qui se sont identifiées le long du temps avec des noms de renom de la scène lyrique mondiale – dans leur grande majorité des ténors.

Nous avons présenté quelques hypostases interprétatives représentatives pour les valences expressives de la voix de ténor prises de la littérature musicale universelle de genre, sans avoir l'intention d'analyser une telle perspective historico-stylistique de la miniature vocale-instrumentale, mais ayant le désir de souligner les traits déterminants dans le choix d'un répertoire qui puisse consolider les possibilités expressives de la voix de ténor, éléments imuables n'importe quelle aire stylistique est abordée : la couleur du timbre comme donné anatomo-physiologique (cela ne tient de la propre option – on ne peut pas choisir seul d'être basse, bariton ou ténor, mais il faut s'adapter aux limites normales imposées par les dates natives) et, en étroite liaison avec le premier aspect, l'importance

déterminante du choix correct du registre du développement de la voix, donc de la tessiture vocale. La clarté du timbre, comme élément essentiel pour souligner l'expressivité-émotionnelle du text musical-poétique par l'intermède d'une palette de couleur et dynamique dépend, de point de vue calitatif, d'assurer la fonctionnalité physiologique de la voix par une technique de chant adéquate comme tout compositeur doit connaître ayant en vue les principes d'orchestration, la zone du chant expressif spécifique à chaque instrument, pour mettre en évidence les valences expressives, par des mêmes considérations, pour les voix il faut tenir compte de son registre optimal ce qu'on nomme la tessiture de la voix.

Pour mieux approfondir les problèmes qui constituent l'objet de notre étude – les valences expressives de la voix de ténor, nous avons choisi pour analyser l'un des plus connu cycle schubertien – *Die schöne Müllerin (La belle meunière)* parce que les problèmes qui supposent l'étude approfondie de ce cycle justifient l'étroite liaison de ce chapitre avec toute l'aire de recherche des chapitres antérieurs en ce qui concerne la perspective historique (par des éléments qui tiennent de l'évolution du chant en étroite liaison avec les genres musicaux) et celle interprétative (en visant l'élaboration du discours interprétatif) et met en évidence les plus importants éléments qui soulignent les possibilités d'expression spécifiques à la voix de ténor.

Beaucoup d'interprètes insèrent dans leur répertoire le cycle de lieds *Die schöne Müllerin* de Franz Schubert. Il y a quand même quelques repères sur la manière d'aborder ces lieds et c'est d'ici qui proviennent une partie des aspects qui recommandent et soulignent les valences expressives de la voix de ténor dans l'interprétation de ce cycle schubertien.

Le spectacle en général, vise la transmission d'un message par l'intermède de la communication qui suppose tout un aspect sonore qu'un autre visuel. Même si ce genre de communication est plus accentué dans le théâtre lyrique, l'idée du spectacle de lied doit être prise en considération par la présence de ces deux aspects. La voix traduit les sentiments les plus intimes du personnage, en étroite liaison avec les événements qui ont provoqué ces sentiments, événements qui – dans le cas de la miniature vocale-instrumentale, en différence du théâtre lyrique, ne se déroule pas devant le public et peuvent être interprété par le chanteur. C'est pour cela que l'interprétation doit être plus fidèle tant vis-à-vis du texte poétique que du texte musical. Si on pouvait considérer une œuvre artistique telle une fenêtre ouverte vers l'âme de l'artiste qui l'a créée, vers l'univers infini de ses sentiments les plus intimes, ce serait alors normal que le nombre des possibles variantes interprétatives soit directement proportionnel avec le nombre de ceux qui choisissent de regarder par cette fenêtre. On pense à un

idéal dans l'interprétation, mais ce serait idéal que même l'auteur nous ouvre la fenêtre vers son œuvre.

Le ténor est préféré dans les moments lyriques, cantables, mais l'option pour cette catégorie vocale suppose non seulement la capacité de suggestion du timbre de ténor mais aussi la tessiture spécifique à la voix de ténor. L'expressivité de la voix de ténor se plie mieux sur l'essence lyrique du discours musical-poétique du cycle de lieds *Die schöne Müllerin*. D'autre part, l'option du compositeur pour les tonalités des lieds qui composent le cycle recommande l'ambitus, le meilleur registre, mais surtout les possibilités d'expression de la voix de ténor. Les valences expressives de la voix de ténor en ce qui concerne le timbre du discours interprétatif et aussi les disponibilités physiologiques de l'appareil vocal qui tiennent de la légèreté de l'articulation, la souplesse et la mobilité de cette voix dans le registre spécifique recommande cette catégorie vocale à part comme le plus capable d'exprimer tout le travail émotionnel du déroulement dramatique du cycle schubertien. Tous ces éléments sont couronnés et légitimés par les thèmes des lieds qui composent ce cycle – expression de l'époque romantique, une époque définie par des sentiments exacerbés, effusions sentimentables et des thèmes comme l'amour, l'illusion romantique, la nature, la désillusion et la mort, sont parfaitement compatibles avec les valences expressives de la voix de ténor.

Conclusions

L'étude sur les valences expressives de la voix de ténor dans la miniature vocale-instrumentale a supposé une ample incursion dans l'histoire de la voix humaine et l'analyse de sa capacité d'expression artistique. L'étroite liaison réalisée le long de l'histoire de la musique entre l'évolution de la voix chantée et les genres vocales est l'expression naturelle de l'évolution de la déclamation des accumulations quantitatives et qualitatives.

La miniature vocale-instrumentale, soit qu'on se réfère au lied à la romance, à la mélodie, à la chanson etc. représente l'enjambement sensible entre la musique et la poésie et elle couvre une aire stylistique très vaste. L'interprète de lied doit faire recours à tout un ensemble pour créer des personnages, des lieux, des pensées. Il n'est pas assez facile, debout, à peu près immobile et seul, dans un décor où le piano est le seul point d'appui. C'est lui l'interprète-acteur qui, faute d'éléments de décor spécifiques au théâtre lyrique ou des partenaires de scène avec lesquels on interagit, modifie la couleur vocale et l'intensité, le ralenti ou l'accélération des tempos, transforme les accents musicaux en métaphores sonores des sentiments intérieurs qui ont augmenté l'imagination du poète et du compositeur.

Le long de l'histoire de la musique, la majorité des compositeurs ont associé le timbre de ténor avec l'idée de

bien, de clarté, d'effusion sentimentale, de lumière, de passion etc. Le ténor lyrique ayant une voix claire, souple, brillante, chaude, capable d'exécuter des agilités et des virtuosités impressionnantes, a été généralement distribué dans la musique d'opéra pour des rôles de jeunes amoureux, passionnants, bohèmes. Mais on peut extrapoler ces valences de la voix de ténor et aux dimensions des exigences de la miniature vocale-instrumentale vue comme essence de la musique, genre qui demande de la maîtrise pour souligner profondément la sémantique du mot par la musique. Ainsi, en partant de la perspective historique sur l'évolution de la voix de ténor, nous avons souligné les possibilités expressives de cette catégorie vocale dans la miniature vocale-instrumentale par le prisme des éléments de stylistique interprétative spécifique au cycle de lieds *Die schöne Müllerin* de Franz Schubert. Les valences expressives de la voix de ténor en ce qui concerne la partie timbrale du discours interprétatif et aussi les disponibilités physiologiques de l'appareil vocale qui tiennent de la légèreté de l'articulation, la souplesse et la mobilité de cette voix dans le registre spécifique, recommande cette catégorie vocale à part comme étant la plus indignée pour exprimer les émotions du développement dramatique du cycle shubertien. Tous ces éléments sont couronnés et légitimés par les thèmes des lieds qui composent ce cycle – expression de l'époque romantique, une époque définie par des sentiments exacerbés, effusions sentimentales et

des thèmes comme l'amour, l'illusion romantique, la nature, la désillusion, la mort vont très bien avec les valences expressives de la voix de ténor.

L'intérêt pour tous les problèmes analysés provient tant des raisons scientifiques que des raisons pédagogiques par le prisme de quelques projections qui visent l'activité didactique de l'auteur. En ce sens, nous avons consulté un vaste support bibliographique, basé sur des travaux de l'histoire de la musique, musicologie, esthétique musicale et aussi un riche support audio-vidéo avec des interprètes de grand talent (Serghei Lemeshev, Nicolai Gedda, Franco Corelli, Beniamino Gagli, Luciano Pavarotti, Placido Domingo, Jonas Kaufmann, Peter Pears, Fritz Wunderlich, Ion Buzea, Traian Uilecan). Ainsi, le contour d'une démarche interprétative basée sur la décantation des éléments historique-stylistique esthétique et de l'interprétation comparée (Fritz Wunderlich – Hubert Giesen et Peter Pears – Benjamin Britten) s'est basée sur le parcours d'une riche bibliographie et aussi sur les auditions effectuées le long de notre recherche. D'un réel profit ont été les matériaux audio-vidéo – les uns très rares, trouvés sur des sites des compagnies d'enregistrement, soit sur des sites musicaux accessibles de nos jours à un public très large, soit de la collection personnelle. Les matériaux audio-vidéo utilisés dans les argumentations des idées sur le parcours de notre recherche sont présents dans ANEXE-MULTIMEDIA qui constituent un important fond documentaire.

Aussi, la nécessité de l'approfondissement de quelques idées de cet ouvrage par le prisme du déroulement discursif du matériel recherché, réside dans le tracé d'une future direction de recherche avec des implications directes dans l'activité didactique que nous déroulons:

- *Le chant entre la physique et la musique. La technique vocale entre la science et l'empirisme.*
- *La voix chantée à la confluence des genres*
- *Les voix d'hier, les voix d'aujourd'hui*
- *L'empreinte de l'émotivité sur le mot et les implications de cette théorie dans l'interprétation vocale.*