

**UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE „GEORGE ENESCU” IAȘI
FACULTATEA DE INTERPRETARE MUZICALĂ, COMPOZIȚIE ȘI
STUDII MUZICALE TEORETICE**

DOCTORAT MUZICĂ

PhD Thesis

**A Comprehensive Analysis of
Quattro Capolavori di Alessandro Scarlatti
in the Last Quarter of the 17th Century**

SUMMARY

REZUMAT

**Coordonator științific / PhD Coordinator:
prof. univ. dr. Laura Vasiliu**

**Doctorand / PhD candidate:
Hou Feng, MA**

Iași, 2019

TABLE OF CONTENTS

Introduction	5
Chapter I. Alessandro Scarlatti's Life and Work	
I.1. Alessandro Scarlatti's Roman production in the last quarter of the 17 th Century	11
I.2. Alessandro Scarlatti's familial background	20
I.3. The first Roman sojourn, his patrons and early operas	21
I.4. The first Naples sojourn and works (1684 – 1702)	25
I.5. The years of crisis (1702 – 1708)	30
I.6. Sojourn and works in Naples and Rome (1709 – 1721)	35
I.7. The last years in Naples	38
Chapter II. Alessandro Scarlatti's Oratorios	
II.1. Introduction to Alessandro Scarlatti's oratorios	39
II.2. <i>Agar et Ismaele esiliati</i>	
II.2.1. Theological and historical background	45
II.2.2. Structural analysis	57
II.3. <i>Davidis pugna et victoria</i>	
II.3.1. Theological background	60
II.3.2. Structural analysis	65
II.4. Technical and vocal expression in our oratorio concert	73
II.5. Structural analysis of our oratorio concert	76
Chapter III. Alessandro Scarlatti's Operas	
III.1. Integrated historical background of the two operatic masterpieces	79
III.2. <i>Il Pompeo</i>	
III.2.1. Historical and creative background	83
III.2.2. Plot and main architectural characteristics	89
III.2.3. Structural analysis	90

III.2.4. <i>Il Pompeo</i> : analysis of the main character	98
III.3. <i>La Statira</i>	
III.3.1. Historical and creative background	101
III.3.2. Operatic structural analysis with architectural plot	103
III.3.3. Technical and vocal expression	106
Chapter IV. Baroque Vocal Music: Features and Interpretation	
IV.1. Epoch of the <i>castrati</i>	113
IV.1.1. Historical background of the <i>castrati</i> rise	113
IV.1.1.1. An ancient Muslim punishment	113
IV.1.1.2. <i>Castrati</i> : religious causes of their use	113
IV.1.1.3. <i>Castrati</i> : cultural backgrounds of their use	114
IV.1.1.4. Economic incentive for the improvement of poor life	115
IV.1.1.5. High-profile social status and career	116
IV.1.2. <i>Castrati</i> in Alessandro Scarlatti's era and works	117
IV.1.3. The <i>castrato</i> singing characteristics in Rome around 1700	118
IV.1.4. <i>Castrato</i> Farfallino and his Roman female roles	122
IV.1.5. Farfallino in <i>Griselda</i> – A. Scarlatti's last opera	126
IV.1.6. Professional training for <i>castrati</i> in the Baroque era	129
IV.2. Aspects of <i>castrati</i> training in contemporary vocal technique	131
IV.3. Some reasons for choosing Lilli Lehman's <i>How to sing</i>	144
IV.4. Gesture expression	153
IV.5. Comparison of singing styles in Scarlatti's air <i>O cessate di piagarmi</i>	159
IV.5.1. Tempo	160
IV.5.2. Pitch	161
IV.5.3. Vocal technique	164
IV.5.4. Volume control	168
IV.5.5. Conclusion	171
General Conclusions	173
Appendices	
Appendix 1: <i>Il Pompeo</i> – full synopsis	179

Appendix 2: Graphic analysis pertaining to our second PhD recital (five arias taken from the opera <i>Il Pompeo</i>)	189
2.A.1. Graphic analysis of the aria <i>Toglietemi la vita ancor</i>	189
2.A.2. <i>Toglietemi la vita ancor</i> : lyrics – Italian (original) and translation into English	192
2.B.1. Graphic analysis of the aria <i>Amor preparami</i>	192
2.B.2. <i>Amor preparami</i> : lyrics – Italian (original) and translation into English	196
2.C.1. Graphic analysis of the aria <i>Bellezza che s'ama</i>	196
2.C.2. <i>Bellezza che s'ama</i> : lyrics – Italian (original) and translation into English	199
2.D.1. Graphic analysis of the aria <i>La speranza mi tradisce</i>	200
2.D.2. <i>La speranza mi tradisce</i> : lyrics – Italian (original) and translation into English	203
2.E.1. Graphic analysis of the aria <i>O cessate di piagarmi</i>	204
2.E.2. <i>O cessate di piagarmi</i> : lyrics – Italian (original) and translation into English	207
Appendix 3: <i>La Statira</i> – full synopsis	209
Appendix 4: Graphic analysis pertaining to our third PhD recital (three arias taken from the opera <i>La Statira</i>)	229
4.A.1. Graphic analysis of the aria <i>Si, si, che la morte invoco</i>	229
4.A.2. Lyrics – Italian (original) and translation into English	229
4.B.1. Graphic analysis of the aria <i>Gran tonante</i>	230
4.B.2. Lyrics – Italian (original) and translation into English	230
4.C.1. Graphic analysis of the aria <i>Quel sospir</i>	231
4.C.2. Lyrics – Italian (original) and translation into English	231
Appendix 5: A Catalog of A. Scarlatti's Vocal-Instrumental Works (Oratorios, Operas, and Cantatas)	
5.A. Oratorios	233

5.B. Operas	237
5.C. Cantatas	249
Appendix 5: Sources	257
General Bibliography	261
Summary	265
Rezumat în limba română	
Tablă de materii	285
Sumar	289
Contents of the three PhD recitals [3 DVDs – inside the 3rd cover]	309

Introduction

The subject of my PhD thesis (as summarized in its very title, *A comprehensive analysis of Quattro capolavori di Alessandro Scarlatti in the last quarter of the 17th century*) is an attempt to describe and analyze four seminal works of the great Baroque operatic maestro, i.e. two of his oratorios and two of his operas, respectively: *Agar et Ismaele esiliati* (1683), *Davidis pugna et victoria* (1700), *Il Pompeo* (1683), and *La Statira* (1690).

The reasoning behind my attempt is that one cannot achieve a better understanding of such great operatic works (and the main characteristics of Western thought that underlie them) than looking at them from as different perspectives as possible. In this way, their stylistic traits can become apparent in their full artistic and aesthetic force.

The extreme complexity of music, and the fact that “music speaks for itself”¹, makes the research much more complicated and delicate than when dealing with, say, literature. From our point of view, the only successful approach must be an interdisciplinary one, i.e. a research in which philosophy and science comply with each other, because higher arithmetic and logical reasoning cannot fully describe the underlying aesthetics of operatic music. Instead, if we can base our judgements on the interdisciplinary characteristics of music, we may hope to find a way of describing it from a legitimate and comprehensive point of view.

Therefore, in my research I have tried to sum up the four chefs-d’oeuvre mentioned above from the points of view pertaining to literature, vocal music, musicology, history, politics, ethics, hermeneutics, and theology.

Chapter One. Alessandro Scarlatti’s Life and Work

As it is the case with most prominent names in the history of music, the great artistic personality of Alessandro Scarlatti (b. Palermo, May 2, 1660 – d. Naples, October 24, 1725) cannot be labeled as pertaining to a single musical style or period. His outstanding musical creation makes him one of the most important Baroque composers *and* one of the first prominent Classical authors.

Dubbed “The Italian Orpheus” by his fellow musicians, Alessandro Scarlatti lives and

¹ Paulo Coehlo: *Aleph*. New York: Harper Collins, 2010.

works mainly in Naples and Rome – two outstanding musical centers of 17th Century Europe. Although famous for his operatic production (he wrote nearly 100 works for the stage, thus completing the Italian dramatic style that began with the works of Claudio Monteverdi in the early years of the 17th century), he also gives the final touch of the *da capo* aria (which his followers Pier Antonio Cesti, Francesco Cavalli, Giacomo Carissimi and Antonio Stradella would later spread across the whole continent) and imposes the *Italian overture*, in three movements (from which the genre of the symphony would later develop).

Throughout his career, Scarlatti composed for private and public Roman theaters. We can see in fact that Scarlatti not only experimented with opera genres (*Dramma per musica*, *Melodramma*, *Comedia per musica*) and some operatic variants (like *Il trionfo dell'onore*, a true comic opera, or *Il Mitridate Eupatore*, a *tragedia in musica*) but also composed oratorios and a great wealth of cantatas, despite the less than favourable political atmosphere towards any artistic output in the last quarter of 17th century Rome. Fortunately, this would change in 1700, dubbed by the Catholic authorities a “Jubilee year.”

Enjoying the financial support of high ranked socialites of the day, like the exiled Queen Christina of Sweden (who appointed him as her Maestro di Cappella in 1679), Scarlatti (aged only 19) composes some of the finest examples of operatic Roman Baroque, such as *L'honestà negli amori*, or *Già il sole dal Gange*. The opera *Il Pompeo*, first performed on 25 January 1683 at Teatro Colonna (to great acclaim), is considered even nowadays as one of his best examples of early surviving stage works. The oratorio *Agar et Ismaele esiliati*, first time performed in 1683 in the palace of Benedetto Pamphilj, helped cement a fruitful friendship between the composer and the newly appointed cardinal (who would write many librettos to Scarlatti's operas and oratorios).

Scarlatti was signed up as a director of the San Bartolomeo opera house and soon after, in February 1684, became music director at the Royal Chapel in Naples. As such, between 1684 and 1702, he managed to compose a staggering number of 48 operas, mainly in Naples.

Alessandro Scarlatti's name is also interwoven with the fate of Tordinona, a renown Roman theater closed several times (1675-1689), rebuilt and reopened (1671-1675 and after in 1689). *La Statira* is the result of the fruitful collaboration between the composer Scarlatti and Cardinal Ottoboni as librettist.

Scarlatti's *Davidis pugna et victoria* is the only extant Latin oratorio. The textural sumptuousness of the choral passages, undoubtedly requiring extended rehearsals, was perhaps made possible by the availability of greater financial support for church celebrations during the Jubilee year of 1700.

Moving to the present, Scarlatti's works were revisited by the renowned composer and music editor Alessandro Parisotti (1853 – 1913). Parisotti's *Antiche Arie Italiane* became a popular cornerstone in the vocal music repertoire for beginner and intermediate singers throughout the world. *Gli equivoci nel sembiante* is currently staged and is part of the international operatic repertoire worldwide.

Chapter Two. Alessandro Scarlatti's Oratorios

Alessandro Scarlatti was the leading oratorio composer during the pinnacle of oratorio production in Italy. Between 1679 and 1720 he composed 38 known oratorios, of which at least 33 survived to present day. Most of his oratorios are set on Italian librettos and only one (out of perhaps six) on Latin. The subjects pertain to a variety of sources: hagiographies (the martyrdom of female characters such as Sant' Orsola, Santa Cecilia, Santa Susanna or Santa Teodosia), life of the Virgin Mary, biblical and ecclesiastical subjects, allegories. About half of the Italian texts employ allegorical characters, most of the remaining texts describing lives of saints and various Old Testament topics.

As it is customary in this period, librettos do not necessarily follow the historical fact, but use a rather loose connection instead: for example, in the Italian oratorio *San Filippo Neri* (1705), the poet offers a dialogue between St. Philip and the three theological virtues of Faith, Hope, and Charity. Apart from *La Santissima Annunziata* (1700) and *La Vergine Addolorata* (1717), all oratorios written in the honour of the Virgin Mary follow the same path – in a time when the oratorio had become a free poetic form, subject to the same rules that governed opera. Demigod figures appear in *Davidis pugna et victoria* (1700), *San Casimiro, re di Polonia* (1705), *Il Sedecia, re di Gerusalemme* (1705). The librettos that survived to present day contain, on an average, about 400 lines of text divided into two fairly equal parts. By comparison, an opera of the period would have perhaps 1500 lines of text spread over three acts.

Agar et Ismaele esiliati

Alessandro Scarlatti composed *Agar et Ismaele esiliati* (*The Exile of Hagar and Ishmael*) in 1683, when he became Maestro di capella of the exiled Queen Christina of Sweden. The

oratorio takes its plot from the book of Genesis (chapters 16 to 25). It is precisely the verses from 21:8 to 21:19, dealing with the expulsion of Hagar and Ishmael from Abraham's household, their transformative journey into the desert, and their ultimate salvation by a divine agent, that were adapted to the score.

The oratorio follows the biblical plot: in Part One, Sarah persuades Abraham to send Hagar and her son Ishmael away; mother and son vainly try to change Sarah's mind; they are subsequently banished, and Abraham feels terrible. In Part Two (which has two scenes), Abraham is resigned to the idea that he follows God's will – until he has a horrible vision of Ishmael dying in the desert. Finally, he gives up to his emotional struggle, turning to Heaven and remaining silent.

The oratorio *Agar et Ismaele esiliati* revolves around two narrative nuclei that coincide with the traditional bi-partition of the oratorio genre, i.e.: (1) Abraham's decision that expels the slave and her son, and (2) the ordeal of the mother and her son in the desert.

In our second PhD concert, we have chosen the last piece pertaining to the character of the Angel. Starting from the very soft and compassionate calling *Agar, Agar*, the whole recitative is very lyrical, in this way showing God's love and mercy for the mother and her child. It is the passage (in the form of an arioso: *E con gl'esempi suoi chi soffre spera – And by your example let him who suffer hope*) which proves to be the most demanding, both in pitch and in tempo, in order to achieve a successful performance: during eight bars, in which the lyrics use the syllables “gl'e,” “chi,” and “so-” (from the word *soffre*), one has to reach the pitch of G repeatedly – a truly difficult technical endeavor. This requires the vocalization technique of the diaphragm to support the singing. After a ritornello lasting a few bars, the final aria represents the climax of the whole oratorio – a moment marked by peaks of high voice reaching even the A. The rhythm is also very tense, crafted as to adequately match the story revealed later in the Holy Scripture about the descendants of Ishmael.

Davidis pugna et victoria

According to the Bible, *Davidis pugna et victoria* has two basic narrative structures. The first one, drawn from the 17th chapter of Samuel, describes the mythical victory of David against Goliath at the conclusion of the war between the Jewish people against the Philistines. The second narrative structure (taken from the 18th chapter of the same book), emphasizes the friendship between David and Jonathan. The oratorio libretto (whose author is nowadays

unknown) follows closely the biblical plot, and therefore is divided into two parts, too.

In the first part, one can recognize three narrative threads: Jonathan's efforts to encourage his father Saul to defend his own people that was disorderly fleeing before the might of the Philistines, David's entrance and his alliance with Jonathan and finally the Jews' preparation to fight after being persuaded to stand against the enemy.

In the first recitative, *Io chor sub aeria dum castra Philistia campos laeta premunt* (*While the jubilant Philistines were attacking*), the messenger breaks the news about the fate of the city of Edom, which was besieged by the Philistines. The ensuing strophic aria, *Fata Regum et sereno* (*The lives of kings*), in G major, conveys a moralistic point of view about the adverse fate reserved to the kings that bask in their own happy condition. One can see the mastery of the composer in expressing a didactic tone in connection to the pride uttered in *Fata Regum et sereno*, and his skilled use of the *basso continuo*, with only a ground bass (or *basso ostinato*) in a dotted *ritmo tetico*, and respectively with the vocal *Incipit* that recalls the initial words of the symphony fugue subject.

Both *Age tuba militaris* (*Blow the trumpet of war*) and *In flore labente* deal with the same melody, though differently crafted in order to achieve distinct lyrical contents. *Age tuba militaris*, sung by Jonathan, and then *Age tuba salutaris* (*Blow the trumpet of salvation*), show completely different styles: while *Age tuba militaris* is a trumpet aria having a march character, *In flore labente* is a lyrical and madrigalistic aria, conveying a remarkable but different importance in the scenario of the oratorio. Because of their importance, both arias were performed in our PhD recital.

The second part of the oratorio consists of two narratives nuclei: the contrast between David and Goliath, which ends with the resounding *Ad arma miles* (*To arms, soldiers*), and the melting of the drama with the death of the Philistine giant and the rejoicing of the Jewish people.

Technical and vocal expression. Conveying the poetic meaning

Almost all of Scarlatti's arias include melismata, certainly the biggest difficulty of the concert programme. The longest and most complex melisma of the singing recital can be found in *In flore labente*, drawn from the oratorio *Il Davide* (pp. 118-120). The singing part extends from bar no. 745-788, with the melisma part coming in bar nos. 753-758, 769-776 and 780-785, i.e. 20 bars in total (pause bars excepted), out of 39. This is a pretty demanding singing

task, requiring a lot of practice and patience in order to meet the necessary progress.

The melismata in the arias drawn from *Agar et Ismaele esiliati* are of an altogether different nature, being as short and brief as a cadence, the epitome of two approaches dealing differently with the same technical problem.

In the aria *Speranze, Speranze*, the melismata span only over four words: *scampo* (in bars 469 to 470); *ardore* (bb 488-490); *cadente* (bb 472-473); and *timore* (once in section A, in bars 463-464; and twice in section A1, in bars 500 and 501). It is exactly this difference between sections A and A1 that tells us the A-B-A pattern was not entirely established as a standalone musical form when Alessandro Scarlatti (then 23) composed his music. The melismata are repeated on some uncomfortable pitches and can occur on every vowel: [a], as in *scampo*; [e] as in *cadente*; or [o] as in *ardore* and *timore*. The vocal technique of melisma requires the development of special singing techniques, the so-called *agilità* (i.e. “agility”, “nimbleness”). Given the large amounts of florid writing in Scarlatti’s Baroque repertoire, *agilità* can also be used to develop the necessary skills for singing trills, which are like the short melismata found in *Speranze, Speranze*.

The first oratorio concert consisted of eight pieces. *Io chor sub aera, Iam veni tu spes, Age tuba* and *In flore labente* were drawn from *Davidis pugna et victoria*. In organizing the recital, these four arias were thought to be considered as a kind of functional “recitative”.

The fifth piece (which came from another Scarlatti work, *Cain overo Il primo omicidio*), was intended to act as a functional “aria”, like a middle ritornello exhibiting a different character from both the “recitative” (i.e. the first four pieces) and the subsequent three ones.

The last three pieces, i.e. *Agar, Agar, D’un incendio mortale* and *Speranze, Speranze*, were intended to act as one functional (and independent) “aria,” meant to express artistic emotion towards the poetic idea of the ultimate goal of Christianity that is the salvation of humanity through God’s action.

In this way, our rendition was meant to convey not only the accuracy of the Baroque musical text, but also – through the means of the basic independent operatic unit, i.e. the succession of a Recitative, a Ritornello, and an Aria – the literary and poetical meaning (drawn from Biblical scenes) common to all the *capolavori* of Alessandro Scarlatti detailed in this PhD thesis.

Chapter Three. Alessandro Scarlatti’s *Il Pompeo* and *La Statira*

The historical background of *La Statira* and *Il Pompeo* revolves around the ancient characters of, respectively, Alexander III of Macedon (commonly known as Alexander the Great, 356 BC – 323 BC), Gaius Julius Caesar (known as Julius Caesar, 101 BC – 44 BC) and Gnaeus Pompey Magnus (also known as Pompey the Great, 106 BC – 48 BC). Although chronologically speaking they lived in roughly the same period, the epoch of Alexander the Great has its own historical characteristics, different from those pertaining to the Roman Republic in which the latter two were politically active. Still, we can witness a certain lack of interest from the part of the Baroque cultural elite in keeping with the historical fact. As it is the case with the vast majority of art production in the last quarter of the 17th century, the historical setting usually serves mainly as a convenient pretext in laying down, in a (not so) covert fashion, certain **contemporary** political, social, ethical etc. points of view which were deemed as important by their authors. In this respect, Alessandro Scarlatti's operas follow this general pattern.

Il Pompeo is Scarlatti's earliest *dramma per musica* – i.e. a verse drama specifically written in order to be set on music as an *opera seria* –, and his fourth opera. It had its premiere in January 1683, at a time when Scarlatti was already recognized in Rome as a leading operatic composer. The text, written by Count Nicolò Minato (1627 – 1698, one of the foremost Italian libretto compilers), was previously employed by the early Baroque Italian composer Francesco Cavalli. Still, considering its political reasons and operatic characteristics, the libretto was deemed of such importance that in fact Alessandro Scarlatti reused the same script.

According to the libretto (which has a rather loose link to the historical fact), the story of *Il Pompeo* has the twists and turns of an intrigue, love story and happy ending that is currently found in most 17th century Venetian school *opere serie*. In fact, this would later become a blueprint used throughout all of the 18th century. Still, this opera stands out in bold relief for it has no comic scenes throughout. In *Il Pompeo* even the secondary characters, usually maids or servants, preserve the seriousness of the general mood.

The only maid, Harpalia, a secondary character that will subsequently grow into a comic plot in Scarlatti's following operas, ends up being murdered on stage – another premiere, in striking contrast with the *bien aisance* – i.e. “conformity to conventional standards of behaviour or morality” – exhibited in French *opere serie*. Its large use of *secco* or “dry” recitatives (or *recitativo semplice*, as it is sometimes called); its large use of strophic arias, instead of *da capo* arias, rather more popular back then; and the particular choice of aria types – may be all explained by the adequacy of the older type of arias to the constraints of the libretto. The liberal

way the composer chooses to display the *basso continuo*, i.e. in short ostinato-like bass figures, in a varied manner (rather than in an exactly recurrent fashion, as in mid and late 17th century Venetian operas), and the use of the *basso continuo* as a “modulating ostinato,” is intended to help the music blend more accurately with the libretto requirements.

The first act is articulated in four fundamental moments: the triumphal entrance of Pompey (see the first scene), the introduction of the Mitridate – Issicratea couple (in the third and fourth scene), the Farnace – Mitridate encounter (the seventh scene), and the latter’s attempt to kill Pompeo (in the 12th scene). Although Pompeo is the first major character to enter the scene, his presentation is an “indirect” one, through the means of the choir *Ecco Arriva* (*Here Arrives*), in C major, who outlines its martial character with syllabic vocal style punctuated by the whole orchestra.

The second dramatic nucleus of the first act focuses on the Issicratea – Mitridate couple, whose presence is predominant in both the quantity and the quality of interventions. *Toglietemi la vita ancor*, in the fourth scene, is a small but wonderfully crafted A–B–A *da capo* aria, that was chosen and performed in our second PhD concert for this very reason. The next dramatic nucleus is the encounter between Mitridate in disguise, performing the aria *Datti pace afflitto core*, in the seventh scene, with young Farnace. The encounter, during which Farnace expresses his deep grief towards the uncertain fate of his father (who had vanished for years), is all resolved in a *secco* duet recitative, *Ad un fanciullo vorrai farti palese* (*To a child you’ll want to reveal yourself*) of 67 bars, which inaugurates what we have already indicated as a constant element in the whole drama: the preponderance of *secco* recitatives. The climax of this act is based on the contrast between the words of Mitridate, full of resentment towards Pompeo, but warm and affectionate when addressed to Farnace.

The second act is livelier than the first, with the greatest involvement of all characters in the action being evident in its third scene. In this second act, one can also notice a smaller amount of main dramatic nuclei. The second narrative nucleus of the second act is constituted by the second scene, when Mitridate surprise Issicratea when she is in conversation with Sesto, who keeps unsuccessfully courting her and becomes jealous enough to provoke the reaction of the innocent spouse. The last nucleus of the second act is the long night sequence that takes place in Issicratea’s apartment, where the slave Harpalia introduces Sesto, who again tries to seduce the queen.

The dramatic nuclei of the third act can be reduced to two: Pompeo’s decision to convict his son Sesto, unjustly held responsible for the death of Harpalia (see the two arias in third scene), and Mitridate’s confession, which leads to the end of the drama (in the eighth scene,

with Pompeo's aria *Bella gioia*). The climax of the act coincides with the last dramatic nucleus of the opera: the long recitative on many voices, between the seventh and eighth scenes, where Mithridates, exculpating the innocent Sesto, confesses to have killed Harpalia.

The drama is at its end: Giulia agrees to marry Pompeo, Caesar exculpates Mithridates (pointing out that Harpalia was his slave, and therefore he “non errò se l’uccise” – did nothing wrong in killing her), Issicratea, once again in the foreground, intones the concluding aria *Sei bella ò libertà* (*You are so beautiful, oh freedom*), replacing Farnace's moralistic recitative in the Venetian version, *Imparate ò mortali* (*Learn, oh mortals*) – with which the work ends in Minato's libretto and with which it should also have ended in the Roman version composed by Scarlatti himself (according to the libretto printed in 1683).

The main driving forces according to which the composer seems to have chosen between the former or the latter type of arias are, namely:

- the prevailing principles of alternation and contrast;
the intrinsic intensity of the drama played at a given moment;
- the original choice of arias: they seem promoted or demoted not following the principle of the relative importance a character is given in relation to the plot (i.e. kings, or else highly ranked individuals); instead, only the dramatic qualities of the libretto seem to be at play when the composer chooses his typical cases of such arias (i.e. *La speranza mi tradisce*, *Bellezza che s'ama*, and *Toglietemi la vita ancor* – all of them performed in our second PhD recital). Despite being very short, all these arias are some of the most skillful pieces of Baroque operatic music, arguably typical examples of true masterpieces, rich in their expression, vivid in their character and requiring a complete mastery of vocal techniques.

While both *La speranza mi tradisce* and *Bellezza che s'ama* are composed after an A–B–A pattern, *Toglietemi la vita ancor* shows a rather more common binary form: this latter aria is a quick and energetic song that requires the tenor to engage his breath mechanism, which is the foremost reason why this song is pedagogically useful: the opening phrase establishes the rhythmic intensity. In order to ensure an effective breath mechanism that promotes agility, the tenor should sing the opening line on a “hm,” similar to the agility exercises usually to be performed during warm-ups; the advantage of this exercise is that the tenor is now able to feel the consistency of his abdominal breath and its impact on his pharyngeal region; with the “hm,” the performer is more likely to feel whether he is pulsing too much his abdominal breath or squeezing too much his pharyngeal region; with the help of this “hm” technique, there should be a strong connection between the abdominal support and the hard palate resonance, and any

tension between those two points in the tenor's body should be mitigated and eventually removed with practice, e.g. the passage in bar no. 4, *crudeli cieli*, can be isolated as a tessitura exercise. The tenor should sing the whole phrase on a single vowel, and then use the vowels of the following text – which will help him attain legato and reduce laryngeal constriction through pitch changes. The same exercise should also be used on the second verse, since the new text provides a new set of vowels to negotiate.

Cardinal Pietro Ottoboni wrote the libretto of *La Statira* for the Roman Carnival of 1690. Its premiere was at the Tordinona theater (whose first public opening lasted for only four years, from 1671 to 1675, after which it would have to be closed for the next fifteen years because of a weird papal disdain in connection to everything implying performance on a stage).

La Statira was the second opera with a libretto written by Cardinal Ottoboni. This *opera seria* was composed by blending various sources: for example, the figure of Statira, daughter of Darius III, king of Persia, and the figure of Alexander the Great were extracted from Plutarch's *Moralia*, vol. IV: *On the Fortune or the Virtue of Alexander II*, and his *Lives*, vol. VII: *Alexander*, chapters 70 and 77. The added figure of Apelle, originally a Greek court painter, belongs to *Naturalis Historia (Natural History)*, vol. 35, chapter 10, written by Pliny the Elder (AD 23 – AD 79). As recounted by Plutarch, in 333 BC after the battle of Issus, when Alexander defeated Darius the almighty King of Persia, the whole family of Darius was captured (Darius himself escaped but was killed sometime later). Plutarch praises Alexander for his chivalrous treatment of the Persian women. Nine years later, after his return from his Indian campaign, Alexander marries Statira, Darius' daughter, at Susa.

The opera opens with a bipartite symphony that foreshadows the night in the countryside where the Persian troops are stationed. In the introduction there is a *Sinfonia di trombe nel trionfo d'Alessandro (Alexander's Symphony of Triumph)*, marked by the resolute timbre of the trumpets and the initial dactylic rhythms, which on the one hand concludes in an appropriate way the heroic scene, and on the other hand anticipates the appearance of Statira in her painful mood triggered by the death of her father. *Dario, Dario mio Re (Darius, Darius my king)* contrasts vividly with the triumphant mood of the victor. The sixth scene introduces Campaspe, whose strophic aria *Bealtà Che Piace (A pleasing beauty gives warmth)* is marked by long melismata, while the climax of the first act is represented, in the tenth and the eleventh scenes, by the first direct contrast between Alexander the Great and Statira.

Unlike the first act (intended to outline the main characters), the second act is characterized by various actions, presented in a rapid succession of circumstances intended to

advance the plot.

The act opens in the studio of the painter Apelle, where Alessandro notices Statira's portrait as being "as beautiful as Campaspe's" but "prevailing far more because of her [Statira's] noble birth". Fallen finally in love with Statira, Alessandro betrothes his ex-lover to the painter. In the meanwhile, Campaspe begins to suspect the prisoner Statira and plots her revenge.

The third act presents an Alessandro unknown by people, victor in war but defeated in love. The aria *Tiranno, e che pretendi* (*Tyrant, you try to dominate this soul*) comes in harmony with the figure of the protagonist which is articulated in an Andante, with an alternation of violin solo (Staff solo) and tutti, and an Allegro, with the orchestra in homorhythm and in repetition of the initial Andante with some variations.

The last turn of events appears in the recitative *Ferma Le Piante* (*Stop, most revered ruler*), where Statira learns that Alexander has agreed to her marriage with Oronte but, in a twist of events, "to demonstrate he adores her so much that he can even give up his reign," the engagement with Oronte is dissolved, and after the intervention Ex machina of goddess Diana, the opera ends with a dual recitative by Statira and Alexander in which they promise eternal love to each other, in a brilliant strophic aria *Sì, sì che vivo sol per te* (*I live only for you*), an Allegro in C major.

Our third PhD recital consisted of some arias in Scarlatti's *La Statira*. One of them, *Vinto Sono*, is a Grazioso 3/8 F sharp da capo aria, with a ritornello on strings and *basso continuo*. There are two accidentals besides those in the key signature, such as the one in bar no 4 (G sharp) and no 50 (D sharp). The singing part starts the aria without any accompaniment. This method of expression emphasizes the text ("*I am overcome*") and is followed by an accompaniment pattern consisting of the first inversion of the tonic triad. If based on the markings of figured bass in the original music, we can also consider it as a minor-major seventh of a descending broken chord. It looks like the function establishes the tonal feature, the singing pattern obviously making an imitation of the small prelude (*Vinto Sono*), which is sung twice, the first time downwards, and the second time upwards, thus seeming to emphasize the main verse ("*I am overcome*"). Short melismata follow immediately. The tempo converts the original Grazioso into the more introvert Andante. Notable interpretative difficulties include a 11-beat straight tone sung on the syllable "*stra-*," and a 23-beat melismatic tone, also on the syllable "*stra-*," after only two bars of solo accompaniment. The second section (B) starts with the melody in A. This phrase is relatively flat, uses a small melismatic bar to make a transition, and the next phrase comes again with long upward melismata, and with the pitch being now

higher than in the first section. The most difficult phrase starts at bar 51, with a melisma on the pitches of E#, F#, E#, F#, E#, D# of the two-lined octave, a modulatory line which takes place from A major to C# major. The whole aria reaches its climax on the word *mortali* (*mortal*), then the section A starts again with two times the longest melismata on the same word “*strali*.” The singing part has 32 melismatic bars in the whole aria (which consists of 72 bars). If we were to make a percentage, melismata has a staggering 44% of the whole singing part. In addition, before each of the longest melismata there is an 11-beat long straight tone twice – a detail which increases the difficulty of this wonderful Baroque masterpiece for the singer’s vocal technique. The melodious piano accompaniment of the ritornello imitates, blends and responds to the melody of the singer in a notably crafted manner.

Finally, the two leading opera characters are written for tenor voices – a highly unusual way to distribute the main voices in a 17th century Italian (Roman) opera, in an era when almost all high-pitched male characters were sung by *castrati*.

Chapter four. Characteristics of Baroque vocal music and main features of Baroque vocal interpretation

Epoch of the *castrati*. The practice of castration first appeared and developed in the Arab world as a form of punishment in dealing with male-female relationships deemed to be socially improper, or as a means of preventing such kind of sexual relations between women used as hostesses in harems and the male slaves who guarded them. Later, it was discovered that castrated boys kept their childish voice throughout their adulthood and later years, because of their small, undeveloped, child-sized vocal cords – a characteristic which enabled them to effortlessly sing very high pitches.

In the Christian world, Pope Sixtus V issued in 1586 a papal bill against castration (possibly in order to reduce the Church’s responsibility on this matter), but the authorities did not insist on its enforcement. However, the bill appeared to have slowed down supply of *castrati*, because Pope Clemens VIII (1592 – 1602) took corrective action by issuing a brief claiming that castration was consented “to honour God,” in a clear allusion to the needs of the Church. According to many historical records, because the religious establishment firmly opposed female singers performing on stage, a great number of operas were forbidden public representation. In these circumstances, *castrati* singers playing female characters on stage were a socially accepted way to circumvent the interdictions in use – a fact that greatly contributed

to the (otherwise dubious and harmful) practice of castrating young boys as a first step of preparing them for a later operatic career.

With the advent of the Renaissance, the music style underwent tremendous changes. The development of multi-voice music paved the way to the so-called Venetian music, a melody-dominated homophony-driven style. The music style became closer to the rhythm of the lyrics and the composers paid more attention to the primary melody. The accompaniments of vocal melodies gained in flexibility because of the monosyllabic characteristics of the sung tunes. Taken together, the new way of mixing music and lyrics proved to boost the expressive power of the resulting artistic output. The upper part (usually the soprano voice) became more and more important, and the primary melody became more emotional and melismatic. All these characteristics required higher pitches, and the singing technique gradually had to take them into account. In Scarlatti's time, these musical characteristics were exponentially developed by the unprecedented rate and quantity of opera production. The number of operas performed in Italy approached ten thousand per year, and an opera usually required 3-5 female roles. This in turn needed many female opera singers – or *castrati*, as it were. Therefore, the use of those (otherwise unfortunate) human beings developed rapidly. But the demand (and high social status) of the *castrati* owed to the development of another musical genre, in many ways related to the opera, but which had no prop requirements, thus being a lot less demanding in staging – the oratorio genre. From the birth year of Alessandro Scarlatti in 1660 to the (conventional) ending year of the Baroque (1750), oratorios were the most acceptable and most popular drama genre in Rome and Florence, thanks to their minimal stage requirements. The genre diversified rapidly, expanding quickly beyond its original setting in churches or opera houses, to the aristocratic palaces or private chapels in Italy, France and elsewhere. No wonder therefore that the *castrati* were in high demand throughout the whole 17th century and the first half of the 18th century, both in secular and religious opera performances. This phenomenon played its rather important part in propping up the Italian opera to the international acclaim it is enjoying even today.

Boys who were performed castration upon came from poor families or abandoned children in orphanages, who showed musical and singing talents. Castration meant a life engagement in singing. The young *castrati* were also subjected to rigorous musical education involving hours of vocalising specifically designed to exploit the dexterity, range and breath capacity of these artificially created singers. Naples was famed for its four conservatories. These were originally charitable institutions aimed at housing and educating orphans and children from very poor families. While living conditions in these institutions were harsh and

discipline extremely strict, the schools were successful in attracting some of the finest music teachers of the era, if not of any era since. After a painstaking (and often empirical) training, the boys who had undergone castration could become singers around the age of 15-16. A *castrato* with a good voice and proper musical training enjoyed a rather enviable social status. There are historical accounts describing famous choirs – like the one of the San Marco (St. Mark) Basilica in Venice or the one in the Sistine Chapel in Rome – consisting of only *castrati* and considered to be the most authoritative artistic ensembles in (ecclesiastical) vocal performance of that time.

Concerning the operatic singers, it is very significant that the male character played on stage by *castrati* had to be a non-ordinary figure. The usual role was that of a god or another high-status character, such as noblemen or kings, heroes, princes, etc. Because of the unique characters of their voices, *castrati* were separated from the ordinary male characters, which were usually played by the more “common” voices of tenor or bass. Like their “normal” female counterparts, *castrati* were also divided in soprano *castrati* and alto *castrati*, respective to their vocal register.

Castrato Farfallino and his Roman female roles. In the early 18th century, there was a well-known and popular *castrato*, active especially in the city of Rome: Giacinto Fontana (1692 – 1735), better known by his stage name: Farfallino (“little butterfly”). His singing career spanned from 1712 to 1735. Because of his rather small and delicate stature (which most of his contemporaries would have described as “petite” – with a word usually employed to describe the thinness and attractiveness of a girl), Farfallino is the only *castrato* in the history of *opera seria* who only performed female roles from the beginning to the end of his operatic career.

Alessandro Scarlatti’s last masterpiece, *Griselda*, was specially written for Farfallino and the outstanding technical prowesses of his voice. Still, most of the arias pertaining to the role of *Griselda*, acted by Farfallino (8 out of 37 arias of the whole opera) are quite short: their range spans mostly from 1st line F’ to the 2nd line G”. According to the written accounts, Farfallino’s best and most commonly used range was between G’ and E”. The other arias in *Griselda*, sung by the other characters, are also rather short, with most spanning within 50 bars – a quite different characteristic, especially when one considers that later arias composed for *castrati* could well go beyond 100 bars.

In terms of vocal technique, the parts played by *castrati* make (ab)use of vocal embellishment sounds like trills, appoggiaturas, glissandos and various passage notes, generally not represented in the scores.

In Scarlatti's time (i.e. the last quarter of the 17th century Baroque Roman opera), choosing a *castrato* of Farfallino's reputation as the main protagonist of his opera ensured a close match of *Griselda*'s performance to the meaning of the libretto, in the way the patron had asked for. Still, in later stages, the use of *castrati* proved to be detrimental to the overall emotional meaning: their overuse of decorative virtuoso embellishments gradually became an outright mannerism, obscuring the original artistic meaning of the original opera. Finally, the excessive pursuit of singing skills in total disrespect of the musical text was tantamount to misplaced expression. No wonder then that in the 1770s and 1780s, many composers like Niccolò Jommelli (1714 – 1774), Tommaso Traetta (1727 – 1779) and Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787) began to practice operatic reforms in which this excessive ornamentation was gradually removed.

Some useful hints concerning present-day vocal technique taken from the *castrati*'s arduous training. The difficulty of solo vocal arias and recitatives in the Baroque era objectively required the *castrati* to become skilled singers who mastered all vocal techniques. From the daily schedule of such a singer, Gaetano Majorano (1710 – 1783), a famous *castrato*, who performed under the stage name of Caffarelli, we can learn about the *castrati*'s training, which spanned for years. German operatic soprano, voice teacher and author Lilli Lehmann (1848 – 1929) emphasized that it takes about eight years to correctly learn how to sing – a lengthy period of study necessary in order to achieve a high degree of mastery. According to her, in order to understand the basic nature of vocal music production, which is ultimately generated by air vibration, we could use the simpler example of whistling. When one whistles, the mouth is opened to a minimum hole, the lips forms a circle, leaving only a small space in the middle of the mouth. During the formation of the whistle, the mouth, tongue and facial muscles form a common cavity, and whistling is generated by the vibration of the air in the mouth. The principle of whistling formation is very similar to the principle of *falseto* formation. We could consider lips as the vocal cords, the tongue as the diaphragm, and the mouth as the entire torso part.

In her singing treatise *How to sing*², Lilli Lehmann highly recommends³ Oskar Guttmann's book, *Gymnastics of the Voice*, which has completely revealed the most basic

² Lilli Lehmann: *How to sing* (orig: *Meine Gesangskunst*). Richard Aldrich, trans. London: Macmillan, 1902. <http://www.gutenberg.org/files/19116/19116-h/19116-h.htm>.

³ in Section II, *Of the Breath*.

property related to the profession of vocal music – human mechanics, seen as a sub-discipline of biomechanics. Human mechanics could give the vocal music that quantitative and interactive interpretation necessary for the breathing apparatus and all the vocal organs.

In the last paragraph of the section dedicated to the head voice, Lilli Lehmann summarizes some of the most significant concepts about this type of vocal technique, considered to be one of the most difficult: “A high vocal range signifies a closer union of the organs in a diagonal position, as well as lowering or softening of the entire larynx. Nevertheless, the tension increases from head to foot.”⁴

Few singers have pointed out to these two general mechanisms of vocal technique seen from the point of view of human mechanics. The human body must be a truly sounding body. One cannot take away any part of a musical instrument without damaging it; the same reason applies to the human body, which cannot satisfactorily function without total control. The most inspiring thing is that she proposed the concept of diagonal for the direction of singing voice, which we consider to be the most effective explanation for human vocal mechanics. One can find here a (not so loose) connection with Newton’s third law of motion, which states that “for every action, there is an equal and opposite reaction.” Since the vocal sound must be projected forwards and upwards, then according to the Newton’s third law of motion, there must be an opposite strength (from the part of the singer) in order to pair with this forward and upward projection of vocal sound.

The expression of the movement. Many descriptions of the correct breathing during singing performance involve only the human respiratory system. Throughout our PhD thesis we try to demonstrate that this point of view must be incomplete, because it doesn’t integrate the role played by the muscular system that underlies the functioning of the human respiratory system during singing.

Concerning the *bel canto* case, with its vocal technique as a facial mask: many singers are puzzled about how a thin facial muscle can give a powerful *bel canto* voice and kinetic power resources. One possible answer could be that the singing way as facial mask has to be understood as the use of one’s body strength in such a way that from a tiny kinesthetic change in the facial muscles one is able to obtain a lot of kinesthetic power in the whole body.

The opera performance is nowadays such a refined form of art that any gesture has its necessity and functionality in the opera performance. Used with the correct technique, the

⁴ see http://www.gutenberg.org/files/19116/19116-h/19116-h.htm#SECTION_IX .

gestures become an active and principal support for the singing voice under the leadership of human body mechanics.

The gesture in singing is auxiliary to vocal technique, yet a very important means. While using gestures, singers can express emotions and personal style, interact with other characters, increase the expression of emotions, and communicate with the conductor and the audience.

The degree with which gestures are used with a positive effect in the performance is a measure of the singer's vocal technique. If the gestures do not appear synchronized as the music rhythm requires, then it can be concluded that the singer has not yet acquired the ability to control the vocal muscles – and his/her interpretation will gradually become awkward and finally detrimental to their voice.

The ability to control their bodily “musical instrument” dominates the performances of the singers on stage – but the function of gestures is not limited to performances. In the usual practice of voice, the addition of gestures will enhance vocal technique. No wonder then that many musicians, music psychologists and music educators have analyzed the gestures of singers during performances on stage.

In addition to performances, these gestures have visual effects and auxiliary functions. The most important thing is to slowly form a vocal technique in which the movement of the limbs could help the respiratory muscles in the torso.

Here we wish to underline some traits about how to start a correct vocal technique, at the beginning of appropriate singing practice. In our opinion, from the five vowels [a], [e], [i], [o], and [u], beginners should begin their exercise with the last two only, i.e. the [o] and [u] vowels. When singing these vowels, the mouth should be opened only a bit and the body must be in a relatively sealed state. This can maximize body breath without leaking air, when singing these two vowels in vocalising. Before the attack of the sound, the air should not be inhaled, but exhaled instead, where the air is: “spit the exhaust air in the lungs,” which can be considered a motor for the diaphragm; we could call it as the original thrust or the first driving force of vocal music.

There is a principle stating that any practice that does not impact on and challenge the physiological limits of a vocalization is a simple vocal game.

Rendition comparison: Angela Gheorghiu's vs. José Carreras' ways of performing *O cessate di piagarmi* aria, drawn from the *Il Pompeo* opera by Alessandro Scarlatti. For our PhD purposes we found an interesting case study: the aria *O cessate di piagarmi*, sung by Angela Gheorghiu and José Carreras respectively, with their singing style compared one

against the other. We used two live performances for music analysis as a starting point of our musicological research, upon which we conducted targeted quantitative and qualitative analysis of the singing styles from a wealth of singing aspects such as tempo, pitch analysis, voice contrast, volume contrast control, vocal technique, etc. In summary, the main findings are:

- concerning the **tempo**: we divided its quantitative analysis into several technical parameters such as total duration of the singing, attack speed, and range of change. We found that the total time of José Carreras' rendition was 2 minutes and 42 seconds with a starting tempo of $\downarrow = 87.3$. Angela Gheorghiu sang this aria in a slightly livelier fashion, for we measured 2 minutes and 36 seconds and $\downarrow = 86.9$, respectively.

- concerning the **pitch**: taking into consideration many singers' habit to adjust the key of the original music piece according to their voice type or voice characteristics, we expected to find great differences between the two renditions. Our assumption proved to be true: Angela Gheorghiu's singing uses the original E minor key of the aria, and thus exhibiting its original vocal range between D \sharp 4 and D5 (as laid down by Alessandro Parisotti's well known arrangement) in a rather austere rendition, free of any grace notes or other melodic embellishments, in total accordance with the original score. By contrast, Jose Carreras's interpretation shows a heightened pitch, moved up by a minor second to the F minor key. His vocal range is therefore between E4 and Eb5, the purpose of this transposition being to increase its expressive output (and of course its vocal difficulty).

- concerning the **vocal technique**, there is a very interesting remark by Lilli Lehman⁵. The energy and tension have to increase from head to foot. Few singers have drawn the general mechanisms of a good vocal technique from the principles of human mechanics. The human body must be a true "sounding body," in which the perfect coordination of muscles of the whole body while singing is of paramount importance.

⁵ Lilli Lehmann: *The Head Voice* (Section IX), pp. 92-93. In *How to sing* (orig: *Meine Gesangskunst*). Richard Aldrich, trans. London: Macmillan, 1902.

- concerning the **human mechanics** perspective, a fruitful analogy can be drawn with respect to Newton's third law of motion, so as the vocal music relative stationary motion has always to be directed in an upward direction, there must be a so-called Doing Work⁶ that has to go in an opposite, downward direction. The source of the human body energy is the bodily mechanical energy or bodily thermal energy. The so-called Doing Work pertaining to vocal music has to be as near as possible to the human limit; any failure to do so, any vocalization which does not challenge this human limit is not effective for any progress of the vocal music ability. For example, in José Carreras's video, while he sang the phrase *Fredde e sorde a' miei martir* (from 1:00 to 1:10), at the syllable "so-" of the word "sorde," (at 1:05, at the pitch Eb5) one can see that he uses his whole body, from his left foot upwardly to the whole torso, to support his voice, in order to achieve a more powerful volume. Meanwhile, with his left hand, the motion of his whole body perfectly coordinates with the highest pitch Eb5 of this aria. In sharp contrast to this, when examining the way of moving during singing, one can notice that Angela Gheorghiu does move her left arm (in 0:15, 0:31, 0:37-0:44, 0:58, 1:43, 1:58 of the recording, respectively), but keeps her right arm immobile throughout. Therefore, José Carreras' interpretation must be considered as more thorough. His left hand almost didn't stop, and his right hand kept pressing on the piano, he only lifted it at the last phrase and then put it on the piano again at the end of the music.

- concerning **volume control**, it is a sum of the intensities displayed by both singers throughout the various phrases of the aria. Other parameters to be taken into account are the volume contrast inside a musical phrase and/or between two adjacent phrases; the intensity control of a long monophonic tone (from *forte* to *piano*, and vice versa). The absolute values obtained when measuring the two versions of this aria do not bear much comparative value, because of the differences pertaining to the details of the respective recording conditions etc. Still, we can draw some conclusions concerning the amplitude of volume contrast based only on the volume difference of each segment. From these data, the volume difference sung by Gheorghiu between segment A and segment B of the aria is 13 decibels, and the volume difference sung by Carreras – 30 decibels. Quantitatively, the contrast between the two sections of Carreras's interpretations is obviously stronger than Gheorghiu's. In other words, José Carreras consciously chose to strengthen the contrast between the two sections, in order to emphasize the emotional changes. In her interpretation, Angela Gheorghiu's way of singing tones, uttering the lyrics, conveying the emotional bursts, overall sound control etc. looks more reserved, refined, as we can see this in the second ABA, at the phrase spanning from 2:16 to 2:26.

General conclusion. The last chapter of our PhD thesis focused on the research concerning the bodily movements useful in singing performance. In order to emphasize our findings, we tried a comparison between two different renditions of the same aria written by Alessandro Scarlatti, namely *O cessate di piagarmi*, taken from the *Il Pompeo* opera and sung by soprano Angela Gheorghiu and tenor José Carreras, respectively.

The multidisciplinary approach used here aims to evolve and be expanded in the future, in order to become a trustworthy testing mechanism, a helpful aid for future musicological research – be it applied to historical documents (i.e. recordings of past singing performances), or to assess the pertinence of present-day vocal interpretations.

⁶ Doing Work has to be seen as an integration, complying with the law of energy conservation.

**O analiză detaliată a
Quattro Capolavori di Alessandro Scarlatti
în ultimul sfert al secolului al XVII-lea**

REZUMAT

CUPRINS

Introducere	5
Capitolul I. Viața și opera lui Alessandro Scarlatti	
I.1. Producția de la Roma a lui Alessandro Scarlatti în ultimul sfert al secolului al XVII-lea	11
I.2. Fundalul familial al lui Alessandro Scarlatti	20
I.3. Prima ședere la Roma, patronii săi și primele opere	21
I.4. Prima ședere la Napoli și lucrările (1684 – 1702)	25
I.5. Anii de criză (1702 – 1708)	30
I.6. Ședere și lucrări în Napoli și Roma (1709 – 1721)	35
I.7. Ultimii ani la Napoli	38
Capitolul II. Oratoriile lui Alessandro Scarlatti	
II.1. Introducere la oratoriile lui Alessandro Scarlatti	39
II.2. <i>Agar et Ismaele esiliati</i>	
II.2.1. Fundal teologic și istoric	45
II.2.2. Analiză structural	57
II.3. <i>Davidis pugna et victoria</i>	
II.3.1. Fundal teologic	60
II.3.2. Analiză structural	65
II.4. Tehnică și expresivitate vocală în programul nostru de concert	73
II.5. Analiză structurală a lucrărilor din programul de concert	76
Capitolul III. Operele lui Alessandro Scarlatti	

III.1. Fundalul istoric al celor două capodopere operistice	79
III.2. <i>Il Pompeo</i>	
III.2.1. Fundal istoric și creative	83
III.2.2. Intrigă și principale caracteristici arhitecturale	89
III.2.3. Analiză structurală	90
III.2.4. <i>Il Pompeo</i> : analiză a rolului principal	98
III.3. <i>La Statira</i>	
III.3.1. Fundal istoric și creative	101
III.3.2. Analiză structurală – arhitectura operei	103
III.3.3. Tehnică și expresie vocală în <i>La Statira</i>	106
Capitolul IV. Muzica vocală barocă: caracteristici stilistice și interpretative	
IV.1. Perioada castraților	113
IV.1.1. Fundal istoric al apariției castraților	113
IV.1.1.1. O veche pedeapsă musulmană	113
IV.1.1.2. <i>Castrati</i> : cauze religioase ale folosirii lor	113
IV.1.1.3. <i>Castrati</i> : motivații culturale ale folosirii lor	114
IV.1.1.4. <i>Castrati</i> : cauze economice ale folosirii lor	115
IV.1.1.5. Statut social și carieră cu profil înalt	116
IV.1.2. <i>Castrati</i> în perioada și lucrările lui Alessandro Scarlatti	117
IV.1.3. Caracteristicile de cânt ale <i>castrati</i> în Roma anulului 1700	118
IV.1.4. <i>Castrato</i> Farfallino și rolurile sale feminine de la Roma	122
IV.1.5. Farfallino în <i>Griselda</i> – ultima operă al lui A. Scarlatti	126
IV.1.6. Instruirea profesională a castraților în era barocă	129
IV.2. Aspecte ale instruirii castraților în tehnica vocală contemporană	131
IV.3. Motive pentru alegerea tratatului <i>How to Sing</i> , de Lilli Lehman	144
IV.4. Expresia gesturilor	153
IV.5. Analiza interpretativă comparată a ariei <i>O cessate di piagarmi</i>	159
IV.5.1. Tempo	160
IV.5.2. Înălțime	161
IV.5.3. Tehnică vocală	164
IV.5.4. Control al volumului	168
IV.5.5. Concluzie	171

Concluzii generale	173
Anexe	
Anexa 1: <i>Il Pompeo</i> – rezumat complet	179
Anexa 2: Analiză grafică a ariilor din cel de-al doilea recital doctoral (cinci arii luate din opera <i>Il Pompeo</i>)	189
2.A.1. Analiză grafică a ariei <i>Toglietemi la vita ancor</i>	189
2.A.2. <i>Toglietemi la vita ancor</i> : versuri – italiană (original) și traducere în engleză	192
2.B.1. Analiză grafică a ariei <i>Amor preparami</i>	192
2.B.2. <i>Amor preparami</i> : versuri – italiană (original) și traducere în engleză	196
2.C.1. Analiză grafică a ariei <i>Bellezza che s'ama</i>	196
2.C.2. <i>Bellezza che s'ama</i> : versuri – italiană (original) și traducere în engleză	199
2.D.1. Analiză grafică a ariei <i>La speranza mi tradisce</i>	200
2.D.2. <i>La speranza mi tradisce</i> : versuri – italiană (original) și traducere în engleză	203
2.E.1. Analiză grafică a ariei <i>O cessate din piagarmi</i>	204
2.E.2. <i>O cessate di piagarmi</i> : versuri – italiană (original) și traducere în engleză	207
Anexa 3: <i>La Statira</i> – rezumat complet	209
Anexa 4: Analiză grafică a ariilor din cel de-al treilea recital doctoral (trei arii luate din opera <i>La Statira</i>)	229
4.A.1. Analiză grafică a ariei <i>Si, si, che la morte invoco</i>	229
4.A.2. Versuri – italiană (original) și traducere în engleză	229
4.B.1. Analiză grafică a ariei <i>Gran tonante</i>	230
4.B.2. Versuri – italiană (original) și traducere în engleză	230
4.C.1. Analiză grafică a ariei <i>Quel sospir</i>	231

4.C.2. Versuri – italiană (original) și traducere în engleză	231
Anexa 5: Catalog al lucrărilor vocal-instrumentale ale lui A. Scarlatti (oratorii, opere și cantate)	
5.A. Oratorii	233
5.B. Opere	237
5.C. Cantate	249
Anexa 5: Bibliografie	257
Bibliografie general	261
Rezumat în limba engleză	265
Rezumat în limba română	
Tablă de materii	285
Sumar	289
Conținut al celor trei recitaluri doctorale [3 DVD-uri în coperta 3]	309

Introducere

Subiectul tezei mele de doctorat (după cum a fost rezumat în titlu, *O analiză detaliată a Quattro capolavori di Alessandro Scarlatti în ultimul sfert al secolului al XVII-lea*) este o încercare de a descrie și analiza patru lucrări importante ale marelui maestru de operă barocă, adică două dintre oratoriile sale, respectiv două dintre operele sale: *Agar et Ismaele esiliati* (1683), *Davidis pugna et victoria* (1700), *Il Pompeo* (1683) și *La Statira* (1690).

Raționamentul din spatele încercării mele este că nu se poate obține o înțelegere mai bună a unor lucrări atât de reușite (și ale principalelor caracteristici ale gândirii vestice, care le stau la bază) decât privindu-le din perspective cât mai diferite. În acest fel, trăsăturile lor stilistice pot ieși la iveală cu deplină forță artistică și estetică.

Complexitatea extremă a muzicii și faptul că „muzica vorbește prin sine”⁷ face cercetarea mult mai complicată și delicată decât dacă am avea de face cu literatura, de exemplu. Din punctul nostru de vedere, singura abordare reușită trebuie să fie interdisciplinară, adică o cercetare în care filozofia și știința își corespund, deoarece aritmetica superioară și raționamentul logic nu pot descrie complet estetica de la baza muzicii de operă. În loc de aceasta, dacă ne putem baza judecățile pe caracteristicile interdisciplinare ale muzicii, putem spera să găsim o modalitate de o descrie dintr-un punct de vedere legitim și cuprinzător.

Astfel, în cercetarea mea am încercat să rezum cele patru capodopere menționate mai sus din punctele de vedere ale literaturii, muzicii vocale, muzicologiei, istoriei, politicii, eticii, hermeneuticii și teologiei.

⁷ Paulo Coelho: *Aleph*. New York: Harper Collins, 2010.

Capitolul I. Viața și opera lui Alessandro Scarlatti

După cum e cazul celor mai proeminente nume din istoria muzicii, marea personalitate artistică a lui Alessandro Scarlatti (n. Palermo, 2 mai 1660 – d. Napoli, 24 octombrie 1725) nu poate fi etichetată ca aparținând unui singur stil muzical sau unei singure perioade muzicale. Creația sa extraordinară îl face unul dintre cei mai importanți compozitori baroci și unul dintre primii autori clasici proeminenți.

Supranumit „Orfeul italian” de colegii săi muzicieni, Alessandro Scarlatti trăiește și lucrează mai ales în Napoli și Roma – două centre muzicale extraordinare ale Europei secolului al XVII-lea. Deși faimos pentru producția sa operistică (a scris aproape 100 de lucrări pentru scenă, completând astfel stilul dramatic italian care a început cu lucrările lui Claudio Monteverdi în primii ani ai secolului al XVII-lea), finisează, de asemenea, aria *da capo* (pe care urmașii săi Pier Antonio Cesti, Francesco Cavalli, Giacomo Carissimi și Antonio Stradella o vor răspândi mai târziu pe întregul continent) și impune *uvertura italiană* în trei mișcări (din care se va dezvolta mai târziu genul simfoniei).

Pe parcursul carierei sale, Scarlatti a compus pentru teatre romane private și publice. Putem înțelege, de fapt, că Scarlatti nu a experimentat doar în genurile operistice (*Dramma per musica*, *Melodramma*, *Comedia per musica*), propunând și variante (precum *Il trionfo dell'onore*, o adevărată operă comică, sau *Il Mitriade Eupatore*, o *tragedia in musica*), ci a și compus oratorii și un mare număr de cantate, în ciuda atmosferei politice mai puțin decât favorabile vizavi de orice producție artistică în Roma ultimului sfert de secol al XVII-lea. Din fericire, aceasta se va schimba în 1700, supranumit de autoritățile catolice un „an jubiliar”.

Bucurându-se de sprijinul financiar al unor oameni de societate din perioadă cu rang înalt, precum exilata Regină Cristina a Suediei (care l-a numit Maestro di Capella în 1679), Scarlatti (în vârstă de doar 19 ani) compune unele dintre cele mai bune exemple de operă barocă romană, precum *L'honestà negli amori* sau *Già il sole dal Gange*. Opera *Il Pompeo*, interpretată pentru prima oară (cu mare succes) în data de 25 ianuarie 1683 la Teatro Colonna, este considerată chiar și azi drept unul dintre cele mai bune exemple ale sale de lucrări timpurii pentru scenă, care s-au păstrat. Oratoriul *Agar et Ismaele esiliati*, interpretat prima dată în 1683 în palatul lui Benedetto Pamphilj, a ajutat la cimentarea unei prietenii fructuoase între compozitor și noul cardinal numit (care va scrie multe librete pentru operele și oratoriile lui Scarlatti).

Scarlatti a fost angajat ca director al operei San Bartolomeo și curând după aceea, în februarie 1684, a devenit director muzical la Capela regală din Napoli. În această calitate, între 1684 și 1702, a reușit să compună un număr impresionant de 48 de opere, în majoritate la

Napoli.

Numele lui Alessandro Scarlatti este, de asemenea, legat de soarta Tordinonei, un renumit teatru din Roma închis de mai multe ori (1675 – 1689), reconstruit și redeschis (1671-1675 și după aceea în 1689). *La Statira* este rezultatul colaborării fructuoase între compozitorul Scarlatti și cardianul Ottoboni ca libretist.

Davidis pugna et victoria al lui Scarlatti este singurul oratoriu latin care s-a păstrat. Somptuozitatea texturală a pasajelor corale, necesitând fără îndoială repetiții prelungite, a fost poate făcută posibilă de disponibilitatea de sprijin financiar mai mare pentru sărbătorile ecleziastice din anul jubiliar 1700.

Mai aproape de zilele noastre, renumitul compozitor și editor muzical Alessandro Parisotti (1853 – 1913) a revenit asupra lucrărilor lui Scarlatti. *Antiche Arie Italiane* a lui Parisotti a devenit o piatră de hotar populară în repertoriul de muzică vocală pentru cântăreți începători și semi-avansați peste tot în lume. *Gli equivoci nel sembianti* este pusă în scenă în prezent și face parte din repertoriul operistic internațional.

Capitolul II. Oratoriile lui Alessandro Scarlatti

Alessandro Scarlatti a fost principalul compozitor în perioada de vârf a producției de oratorii din Italia. Între 1679 și 1720 a compus 38 de oratorii cunoscute, dintre care cel puțin 33 au supraviețuit până în prezent. Majoritatea oratoriilor sale folosesc librete italiene și doar unul (din poate șase), libret latin. Subiectele aparțin unei varietăți de surse: hagiografii (martiriul unor personaje feminine precum Sant' Orsola, Santa Cecilia, Santa Susanna sau Santa Teodosia), viața Sfintei Marii, subiecte biblice și ecleziastice, alegorii. Aproximativ jumătate din textele italiene întrebunțează personaje alegorice, majoritatea celorlalte texte descriind vieți de sfinți și diferite subiecte din Vechiul Testament.

După cum se obișnuia în acea perioadă, libretele nu urmăreau cu necesitate datele istorice, ci foloseau în schimb o legătură destul de laxă: de exemplu, în oratoriul italian *San Filippo Neri* (1705), poetul oferă un dialog între Sf. Filip și cele trei virtuți teologice ale Credinței, Speranței și Carității. Cu excepția *La Santissima Annunziata* (1700) și *La Vergine Addolorata* (1717), toate oratoriile scrise în onoarea Sfintei Marii urmează aceeași cale – într-o perioadă în care oratoriul devenise o formă poetică liberă, supusă aceluiași reguli care guvernau opera. Personaje de semizei apar în *Davidis pugna et victoria* (1700), *San Casimiro, re di Polonia* (1705), *Il Sedecia, re di Gerusalemme* (1705). Libretele care au supraviețuit până în

prezent conțin, în medie, în jur de 400 de rânduri de text împărțit în două părți aproximativ egale. Prin comparație, o operă din perioadă ar avea poate 1500 de rânduri de text răspândit în trei acte.

Agar et Ismaele esiliati

Alessandro Scarlatti a compus *Agar et Ismaele esiliati* (*Exilul lui Hagar și al lui Ismail*) în 1683, când a devenit Maestro di capella al exilatei Regine Cristina a Suediei. Oratoriul își ia intriga din cartea Genezei (capitolele 16 până la 25). Exact versetele de la 21:8 la 21:19, care se ocupă de expulzarea lui Hagar și a lui Ismail din casa lui Abraham, călătoria lor inițiată în deșert și salvarea lor de un agent divin, au fost adaptate în partitură.

Oratoriul urmărește intriga biblică: în Partea întâi, Sara îl convinge pe Abraham să-i izgonească pe Hagar și pe fiul ei, Ismail; mama și fiul încearcă în van să o facă pe Sara să se răzgândească; ulterior ei sunt expulzați, iar Abraham se simte groaznic. În Partea a doua (care are două scene), Abraham este împăcat cu ideea că urmează voința lui Dumnezeu – până când are o viziune oribilă cu Ismail, care moare în deșert. În sfârșit, renunță la încordarea sa emoțională, întorcându-se către Ceruri și rămânând tăcut.

Libretul oratoriului *Agar et Ismaele esiliati* evoluează în jurul a două nuclee narrative care coincid cu bipartiția tradițională a genului de oratoriu adică: (1) decizia lui Abraham care îi expulzează pe sclavă și pe fiul ei, și (2) chinul mamei și al fiului ei în deșert.

În al doilea recital de doctorat, am ales ultima piesă aparținând personajului Îngerului. Pornind de la chemarea foarte calmă și plină de compasiune *Agar, Agar*, întregul recitativ este foarte liric, în acest fel arătând dragostea și mila lui Dumnezeu față de mamă și copilul ei. Este pasajul (în forma unui arioso: *E con gl' esempi suoi chi soffire spero – Și prin exemplul tău, cel care suferă să spero*) care se dovedește a fi cel mai dificil, atât ca înălțime și ca tempo, pentru a obține o interpretare de succes. În timpul a opt măsuri, în care versurile folosesc silabele „gl'e“, „chi” și „so-” (din cuvântul *soffire*), trebuie atinsă înălțimea notei sol în mod repetat – o încercare tehnică cu adevărat dificilă. Această necesită ca tehnica de vocalizare în care diafragmei să sprijine cântatul. După un ritornello, care durează câteva măsuri, aria finală reprezintă punctul de vârf al întregului oratoriu – un moment marcat de culminații în acut, atingând chiar la-ul. Ritmul este, de asemenea, foarte tensionat, realizat pentru a se potrivi în mod adecvat cu povestea scoasă la iveală mai târziu în Sfânta Scriptură, cu privire la urmașii lui Ismail.

Davidis pugna et victoria

Potrivit Bibliei, *Davidis pugna et victoria* are două structuri narative de bază. Prima, extrasă din capitolul al XVII-lea din Samuel, descrie victoria mitică a lui David împotriva lui Goliat în finalul războiului dintre poporul evrei și filistini. A doua structură narativă (luată din al XVIII-lea capitol al aceleiași cărți) accentuează prietenia dintre David și Ionatan.

Libretul oratorului (al cărui autor este necunoscut astăzi) urmărește îndeaproape intriga biblică și astfel este împărțit, de asemenea, în două părți. În prima parte se pot recunoaște trei fire narative: eforturile lui Ionatan de a-și încuraja tatăl, Saul, să-și apere propriul popor care fugea dezordonat din fața puterii filistinilor, intrarea lui David și alianța sa cu Ionatan și în final pregătirea evreilor pentru luptă după ce au fost convinși să reziste împotriva dușmanului.

În primul recitativ, *Io chor sub aera dum castra Philistia campos laeta premunt (În timp ce filistinii triumfători atacau)*, mesagerul transmite vestea despre soarta orașului Edom, care a fost asaltat de filistini. Următoarea arie strofică, *Fata Regum et sereno (Viațile regilor)*, în sol major, transmite un punct de vedere moralizator despre soartă nefavorabilă rezervată regilor, care se bucură de propria lor condiție fericită. Se poate observa măiestria compozitorului în a exprima un ton didactic în legătură cu mândria exprimată în *Fata Regum et sereno* și meșteșugul său în folosirea *basso continuo*, doar cu un bas ostinat într-un ritmo tetico punctat și respectiv cu *Incipit*-ul vocal care amintește cuvintele inițiale ale subiectului de fugă simfonică.

Ariile *Age tuba militaris (Suflați în trompeta războiului)* și *In flore labente* sunt înrudite din punct de vedere melodic, deși sunt realizate diferit pentru a obține conținuturi lirice distincte. *Age tube militaris*, cântată de Ionatan, și apoi *Age tube salutaris (Suflați în trompeta salvării)*, arată stiluri complet diferite: în timp ce *Age tuba militaris* este o arie pentru trompetă cu un caracter de marș, *In flore labente* este o arie lirică și madrigalescă, având un rol remarcabil dar diferit în scenariul oratorului. Datorită importanței lor, ambele arii au fost interpretate în recitalul nostru doctoral.

A doua parte a oratorului constă din două nuclee narative: contrastul dintre David și Goliat, care se termină cu răsunătoarea *Ad arma miles (La arme, soldați)*, și finalizarea dramei cu moartea gigantului filistin și bucuria poporului evreu.

Tehnică și expresie vocală. Transmiterea înțelesului poetic

Aproape toate ariile lui Scarlatti includ melisme, cu siguranță cea mai mare dificultate a programului de concert. Cea mai lungă și mai complexă melismă din recitalul vocal se poate găsi în aria *In flore labente*, extrasă din oratoriul *Il Davide* (pp. 118-120). Partea cântată (m.745-788) conține pasaje melismatice între măsurile 753-758, 769-776 și 780-785, adică douăzeci de măsuri în total (exceptând măsurile de pauză), din 39. Aceasta este o sarcină interpretativă destul de solicitantă, cerând mult exercițiu și răbdare pentru a ajunge la progresul necesar.

Melismele din ariile extrase din *Agar et Ismaele esiliati* sunt de o natură complet diferită, fiind scurte ca o cadență, personificarea a două abordări tratând diferit aceeași problemă tehnică.

În aria *Speranze, Speranze*, melismele se întind doar pe patru cuvinte: *scampo* (de la măsura 469 la 470); *ardore* (măsurile 488-490); *cadente* (măsurile 472-473); și *timore* (o odată în secțiunea A, în măsurile 463-464; și de două ori în secțiunea A1, în măsurile 500 și 501). Exact această diferență între secțiunile A și A1 ne spune că modelul A-B-A nu era consacrat în întregime ca formă muzicală independentă când Alessandro Scarlatti (atunci în vârstă de 23 de ani) și-a compus muzica. Melismele sunt repetate la niște înălțimi inconfortabile și pot apărea pe fiecare vocală: [a] ca în *scampo*; [e] ca în *cadente*; sau [o] ca în *arore* și *tiore*. Tehnica vocală a melismei necesită dezvoltarea de tehnici de cânt speciale, așa-numita *agilità* (adică „agilitate”, „vioiciune”). Având în vedere cantitățile mari de scriere înflorită în repertoriul baroc al lui Scarlatti, *agilità* poate fi folosită și pentru a dezvolta aptitudinile necesare pentru a cânta triluri, care sunt ca melismele scurte găsite în *Speranze, Speranze*.

În primul program de recital, alcătuit din opt piese, *Io chor sub aera*, *Iam veni tu spes*, *Age tube* și *In flore labente* au fost extrase din *Davidis pugna et victoria*. În organizarea recitalului, aceste patru arii au fost gândite ca un fel de „recitativ funcțional”.

S-a intenționat ca a cincea piesă (care provenea dintr-o altă lucrare a lui Scarlatti, *Cain overo Il primo omicidio*) să se desfășoare ca o „arie” funcțională, ca un ritornello de mijloc expunând un caracter diferit atât de „recitativ” (adică de primele patru piese), cât și de următoarele trei.

S-a intenționat ca ultimele trei piese, adică *Agar, Agar, D'un incendio mortale* și *Speranze, Speranze* să se desfășoare ca o singură „arie funcțională” (și independentă), menită să exprime emoție artistică vizavi de ideea poetică a scopului ultim al Creștinătății, care este

mântuirea umanității prin acțiunea lui Dumnezeu.

În acest fel, redarea noastră a fost menită să transmită nu doar acuratețea textului muzical baroc dar și – prin intermediul unității operistice independente de bază, adică succesiunea unui Recitativ, a unui Ritornello și a unei Arie – înțelesul literar și poetic (extras din scene biblice) comun tuturor acestor *capolavori* ale lui Alessandro Scarlatti detaliate în prezenta teză de doctorat.

Capitolul III. Operele *Il Pompeo* și *La Statira* de Alessandro Scarlatti

Fundalul istoric al operelor *La Statira* și *Il Pompeo* evoluează în jurul personajelor antice Alexandru al III-lea Macedon (cunoscut îndeobște ca Alexandru cel Mare, 356 – 323 î.Cr.), Gaius Iulius Cezar (cunoscut drept Iulius Cezar, 101 – 44 î.Cr.) și Gnaeus Pompei Magnus (cunoscut și ca Pompei cel Mare, 106 – 48 î.Cr.). Deși din punct de vedere cronologic au trăit cam în aceeași perioadă, epoca lui Alexandru cel Mare are propriile caracteristici istorice, diferite de cele aparținând Republicii Romane, în care ultimii doi au fost activi politic. Totuși, putem fi martorii unei anumite lipse de interes a elitei culturale baroce de a respecta datele istorice. După cum e cazul cu vasta majoritate a producției artistice în ultimul sfert de secol al XVII-lea, fundalul istoric de obicei servește ca un pretext convenabil pentru a expune de o manieră (nu atât de) ascunsă anumite puncte de vedere politice, sociale, etice, etc. contemporane, care erau considerate importante de autorii lor. În această privință, operele lui Alessandro Scarlatti urmăresc acest model general.

Il Pompeo este cea mai timpurie *dramma per musica* a lui Scarlatti – adică dramă în versuri scrisă anume pentru a fi exprimată în muzică ca o *opera seria* – și cea de-a patra operă a sa. A avut premiera în ianuarie 1683, într-un timp în care Scarlatti era deja recunoscut la Roma ca un compozitor de vârf. Textul, scris de Conte Nicolò Minato (1627 – 1698, unul dintre cei mai buni compilatori de librete italieni) a fost folosit înainte de compozitorul italian baroc timpuriu Francesco Cavalli. Totuși, având în vedere motivele politice și caracteristicile operistice, libretul a fost considerat ca având o atât de mare importanță, încât Alessandro Scarlatti a refolosit același scenariu.

Conform libretului (care are o legătură destul de laxă cu faptele istorice), povestea din *Il Pompeo* are întorsăturile de situație ale unei intrigi, povești de dragoste și final fericit care se găsesc în mod curent în majoritatea *opere serie* din școala venețiană de secol XVII. De fapt, aceasta urma să devină un model folosit pe parcursul întregului secol al XVIII-lea. Totuși, această operă iese în evidență pentru că nu prezintă nicio scenă comică. În *Il Pompeo* chiar și

personajele secundare, de obicei fete în casă sau servitori, conservă seriozitatea stării de spirit generale.

Singura servitoare, Harpalia, un personaj secundar care ulterior va evolua într-o intrigă comică în următoarele opere ale lui Scarlatti, sfârșește ucisă pe scenă – o altă premieră, în contrast puternic cu așa-numita *bien aisance* – adică „conformare cu standardele convenționale de comportament sau moralitate“ – proprii genului *opera seria* franceză. Folosirea extinsă a recitativelor *secco* sau „seci“ (sau *recitativo semplice*, după cum este uneori numit), folosirea extinsă de arii strofice, în loc de arii *da capo*, mai populare atunci și alegerea particulară a tipurilor de arie – pot fi cu toate explicate prin adecvarea tipului mai vechi de arie la constrângerile libretului.

S-a intenționat ca modul liberal în care compozitorul alege să expună *basso continuo*, adică în scurte figuri de bas asemănătoare unui ostinato, de o modalitate variată (în loc de o manieră exact recurentă, ca în operele venețiene de la mijlocul și sfârșitul secolului al XVII-lea) și folosirea *basso continuo* ca „ostinato modulant“ să ajute ca muzica să se împletească mai exact cu cerințele libretului.

Primul act este articulat în patru mișcări fundamentale: intrarea triumfală a lui Pompei (vezi prima scenă), introducerea cuplului Mitriade – Issicratea (în scenele a treia și a patra), întâlnirea dintre Farnace și Mitriade (scena a șaptea) și încercarea ultimului de a-l ucide pe Pompeo (în scena a XII-a). Deși Pompeo este primul personaj principal care intră în scenă, prezentarea lui este „indirectă“, prin intermediul corului *Ecco Arriva* (Iată, vine) în do major, care îi conturează caracterul marțial cu un stil vocal silabic punctuat de întreaga orchestră.

Al doilea nucleu dramatic al primului act se concentrează pe cuplul Issicratea – Mitriade, a cărui prezență este predominantă atât în cantitatea, cât și în calitatea intervențiilor. *Toglietemi la vita ancor*, în a IV-a scenă, este o arie *da capo* A–B–A mică dar minunat alcătuită, care a fost aleasă și interpretată în al doilea recital de doctorat exact din acest motiv. Următorul nucleu dramatic este întâlnirea dintre Mitriade deghizat, interpretând aria *Datti pace afflito core*, în scena a șaptea, cu tânărul Farnace. Întâlnirea, în timpul căreia Farnace își exprimă adâncă durere vizavi de soarta nesigură a tatălui său (care dispăruse de ani întregi) este rezolvată într-un recitativ *secco* în duet, *Ad un fanciullo vorrai farti palese* (*Unui copil vei vrei să te dezvălui*), de 67 de măsuri, care inaugurează ce am indicat deja ca element constant în întreaga dramă: preponderența recitativelor *secco*. Punctul de vârf al acestui act este bazat pe contrastul dintre cuvintele lui Mitriade, pline de resentiment vizavi de Pompeo, dar calde și afectuoase când sunt adresate lui Farnace.

Al doilea act este mai viu decât primul, implicarea cea mai mare a tuturor personajelor

în acțiune fiind evidentă în scena a treia. În acest al doilea act, se mai poate observa o cantitate mai mică de nuclee dramatice principale. Al doilea nucleu narativ al celui de-al doilea act este constituit de scena a doua, când Mitriade o surprinde pe Issicratea fiind într-o conversație cu Sesto, care o curtează fără succes și devine îndeajuns de gelos încât să provoace reacția soției nevinovate. Ultimul nucleu al celui de-al doilea act este secvența lungă de noapte, care are loc în apartamentul Issicrateei, unde sclava Harpalia îl introduce pe Sesto, care încearcă din nou să o seducă pe regină.

Nucleele dramatice ale actului al treilea pot fi reduse la două: decizia lui Pompeo de a-și condamna fiul, Sesto, considerat pe nedrept responsabil pentru moartea Harpaliei (vezi cele două arii în scena a treia) și confesiunea lui Mitriade, care conduce la finalul dramei (în a opta scenă, cu aria *Bella gioia* a lui Pompeo). Punctul culminant al actului coincide cu ultimul nucleu dramatic al operei: recitativul lung pe multe voci dintre scenele a șaptea și a opta, unde Mitriades, disculându-l pe nevinovatul Sesto, mărturisește că a ucis-o pe Harpalia.

Drama este la final: Giulia este de acord să se mărite cu Pompeo, Cezar îl disculpă pe Mitriades (indicând că Harpalia era scalva lui, și deci „non errò se l’uccise” – nu a greșit ucigând-o), Issicratea, din nou în prim-plan, intonează aria concluzivă *Sei bella ò libertà* (*Ești frumoasă, o, libertate*), înlocuind recitativul moralist al lui Farnace din versiunea venețiană, *Imparate ò mortali* (*Învățați, o, muritori*) – cu care se termină lucrarea în libretul lui Minato și cu care ar fi trebuit să se termine în versiunea romană compusă de Scarlatti însuși (conform libretului imprimat în 1683).

Principalele principii conducătoare conform cărora compozitorul pare să fi ales între primul și ultimul tip de arie sunt:

- principiile predominante de alternanță și contrast;
- intensitatea intrinsecă a dramei interpretate în orice moment dat;
- alegerea originală a ariilor: ele par promovate sau retrogradate nu urmând principiul importanței relative care i se dă unui personaj în relație cu intriga (adică regi sau altfel persoane de rang înalt); în loc de aceasta, doar calitățile dramatice ale libretului par a fi în joc când compozitorul alege cazurile sale tipice de asemenea arii (adică *La speranza mi tradisce*, *Bellezza che s’ama* și *Toglietemi la vita ancor* – toate interpretate în al doilea recital doctoral al nostru). Deși sunt foarte scurte, toate aceste arii sunt printre cele mai iscusite piese de muzică de operă barocă, fără îndoială exemple tipice de adevărate capodopere, bogate în expresie, vii în caracter și necesitând o măiestrie completă a tehnicilor vocale.

În vreme ce *La speranza mi tradisce* și *Bellezza che s’ama* sunt compuse după un model A–B–A, *Toglietemi la vita ancor* prezintă o formă binară mai comună: această ultimă arie este

un cântec rapid și energic, care solicită tenorului să-și folosească mecanismul respirației, motivul principal pentru care acest cântec este folositor pedagogic: fraza de deschidere stabilește intensitatea ritmică. Pentru a asigura un mecanism al respirației eficient care promovează agilitatea, tenorul trebuie să cânte primul rând pe un „hm”, similar cu exercițiile de agilitate care se fac în timpul încălzirilor; avantajul acestui exercițiu este că tenorul poate acum să simtă constanța respirației sale abdominale și impactul său asupra regiunii faringiale; cu „hm”-ul, interpretul va simți cu mai mare probabilitate dacă își pulsează prea mult respirația abdominală sau își strânge prea mult regiunea faringială; cu ajutorul acestei tehnici „hm”, ar trebui să fie o legătură puternică între sprijinul abdominal și rezonanța vâului palatin tare. Orice tensiune între acele două puncte ale corpului ar trebui să fie redusă și, într-un final, eliminată prin exercițiu, de exemplu pasajul de la măsura nr. 4 („*crudeli cieli*”) poate fi izolat ca un exercițiu de tessitura. Tenorul ar trebui să cânte toată fraza pe o singură vocală și apoi să folosească vocalele următorului text – ceea ce-l va ajuta să obțină legato și să reducă constricția laringeală prin schimbări de înălțime. Același exercițiu ar trebui folosit și în a doua strofă, având în vedere că noul text furnizează spre negociere un nou set de vocale.

Cardinalul Pietro Ottoboni a scris libretul operei *La Statira* pentru Carnavalul de la Roma din 1690. Premiera a fost la teatrul Tordinona (a cărui primă deschidere a durat doar patru ani, din 1671 până în 1675, după care urma să fie închis următorii cincisprezece ani din cauza unei ciudate desconsiderări papale vizavi de orice implica interpretare pe o scenă).

La Statira a fost a doua operă cu un libret scris de Cardinalul Ottoboni. Această *opera seria* a fost compusă împletind diferite surse: de exemplu, personajul Statirei, fiica lui Darius al III-lea, rege al Persiei, și personajul lui Alexandru cel Mare au fost extrase din *Moralia* lui Plutarh, vol. IV: *Despre soarta sau virtutea lui Alexandru II* și din *Viețile sale*, vol. VII: *Alexandru*, capitolele 70 și 77. Personajul adăugat al lui Apelle, la origine un pictor de curte grec, aparține lucrării *Naturalis Historia (Istoria naturală)*, vol. 35, capitolul 10, scrisă de Pliniu cel Bătrân (23 d.Cr. – 79 d.Cr.). Conform celor relatate de Plutarh, în 333 î.Cr., după bătălia de la Issos, când Alexandru cel Mare l-a înfrânt pe Darius, atotputernicul rege al Persiei, întreaga familie a lui Darius a fost capturată (Darius însuși a scăpat macedonenilor dar a fost ucis mai târziu). Plutarh îl laudă pe Alexandru cel Mare pentru tratamentul cavaleresc aplicat femeilor persane. Nouă ani mai târziu, după întoarcerea din campania indiană, Alexandru se însoară cu Statira, fiica lui Darius, la Susa.

Opera se deschide cu simfonie bipartită care anticipează noaptea de la țară, unde sunt staționate trupele persane. În introducere este o *Sinfonia di trombe nel trionfo d'Alessandro*

(*Simfonia triumfului, a lui Alexandru*), marcată de timbrul hotărât al trompetelor și de ritmurile dactilice inițiale, care pe de o parte concluzionează de o manieră adecvată scena eroică și pe de altă parte anticipă apariția Statirei în starea sa de spirit dureroasă cauzată de moartea tatălui. *Dario, Dario mio Re (Darius, Darius, regele meu)* contrastează viu cu starea de spirit triumfătoare a învingătorului. A șase scenă o introduce pe Campaspe, a cărei arie strofică *Bealtà Che Piace (O frumusețe plăcută încălzește)* este marcată de melisme lungi, în timp ce punctul culminant al primului act este reprezentat, în scenele a zecea și a unsprezecea, de primul contrast direct între Alexandru cel Mare și Statira.

Spre deosebire de primul act (a cărui intenție este să contureze personajele principale), al doilea act este caracterizat de diferite acțiuni, prezentate într-o succesiune rapidă de circumstanțe cu intenția de a avansa intriga.

Actul se deschide în studioul pictorului Apelle, unde Alexandru observă portretul Statirei ca fiind „la fel de frumos ca al lui Campaspe” dar „prevalând datorită originii nobile [a Statirei]”. Îndrăgostit în sfârșit de Statira, Alessandro o logodește pe fosta sa iubită cu pictorul. Între timp, Campaspe începe să o bănuiască pe prizoniera Statira și își planifică răzbunarea.

Al treilea act prezintă un Alessandro necunoscut de oameni, victorios în război însă învins în dragoste. Aria *Tiranno, e che pretendi (Tiranule, încerci să domini acest suflet)* intră în armonie cu personajul protagonistului, care este articulat într-un Andante, cu o alternanță de solo de vioară și tuti, și un Allegro, cu orchestra în ritm constant și în repetiție a Andante-ului inițial cu niște variații.

Ultima întorsătură a evenimentelor: în recitativul *Ferma Le Piante (Oprește-te, respectat conducător)* Statira află că Alexandru este de acord cu căsătoria ei cu Oronte „pentru a demonstra că o adoră atât de mult că poate chiar să renunțe la ea”. Logodna cu Oronte este desfăcută după intervenția ex machina a zeiței Diana și opera se termină cu un recitativ dublu al Statirei și al lui Alexandru, în care își promet dragoste veșnică, urmat de o arie strofică strălucitoare, *Sì, sì che vivo sol per te (Trăiesc doar pentru tine)* și un Alegressimo în do major.

Al treilea recital doctoral al nostru a cuprins arii din *La Statira* de Scarlatti. Una dintre ele, *Vinto Sono*, este o arie da capo (fa#, 3/8, Grazioso), cu un ritornello la corzi și *basso continuo*. Aria începe fără niciun acompaniament. Această metodă de expresie accentuează textul („*Sunt copleșit*”) și este urmată de un model de acompaniament constând din răsturnarea întâi a trisonului tonicii. Dacă ne bazăm pe cifrajele de bas figurat din muzica originală, putem considera și ca septimă mare-mică a unui acord incomplet descendent. Se pare că funcția stabilește caracteristica sonoră, modelul de cântat făcând în mod clar o imitație a micului preludiu (*Vinto Sono*): pasajul este cântat de două ori, prima dată în jos, iar a doua oară în sus,

astfel părănd să accentueze strofa principală („*Sunt copleșit*”). Scurte melisme urmează imediat. Tempo-ul convertește *Grazioso*-ul original într-un *Andante* mai introvertit. Dificultăți de interpretare notabile includ un sunet continuu de unsprezece timpi cântat pe silaba „*stra-*“ și un sunet melismatic de 23 de timpi, de asemenea pe silaba „*stra-*“, după doar două măsuri de acompaniament solo. A doua secțiune (B) începe în la. Această frază este relativ plată, folosind o mică măsură melismatică pentru a face tranziție dar următoarea frază revine cu melismeuitoare lungi, înălțimea fiind acum mai sus decât în prima secțiune. Cea mai dificilă frază începe în măsura 51, cu o melismă pe sunetele *mi#*, *fa#*, *mi#*, *fa#*, *mi#*, *re#* din octava a doua, o linie modulatorie care are loc de la la major la do# major. Întreaga arie își atinge punctul culminant pe cuvântul *mortali* (*muritori*), apoi secțiunea A începe din nou cu cele mai lungi melisme intonate în mod repetat pe același cuvânt „*strali*”. Partitura vocală are 32 de măsuri melismatice, întreaga arie constând din 72 de măsuri. Dacă am face un procentaj, melismele au un uimitor 44% din întreaga parte de cântat. În plus, înainte de fiecare din cele mai lungi melisme există de două ori un sunet continuu de unsprezece timpi – un detaliu care crește dificultatea acestei minunate capodopere baroce pentru tehnica vocală a interpretului. Acompaniamentul melodos la pian al ritornello-ului imită, se îmbină cu și răspunde melodiei interpretului de o manieră notabil de meșteșugită.

În sfârșit, cele două personaje principale ale operei sunt scrise pentru voci de tenor – o modalitate foarte neobișnuită de a distribui vocile principale într-o operă (din Roma) italiană de secol XVII, într-o eră în care aproape toate personajele masculine cu voci înalte erau cântate de *castrati*.

Capitolul IV. Muzica vocală barocă: caracteristici stilistice și interpretative

Perioada castraților. Practicarea castrării a apărut și s-a dezvoltat pentru prima oară în lumea arabă ca o formă de pedeapsă în tratarea relațiilor masculin-feminine considerate a fi inadecvate social sau ca o metodă de a preveni acest tip de relații sexuale între femei folosite ca amfitrioane în haremuri și sclavii care le păzeau. Mai târziu, s-a descoperit că băieții castrați își păstrau vocea copilărească pe parcursul perioadei adulte și în anii de mai târziu, datorită corzilor vocale mici, nedezvoltate, de dimensiunea unui copil – o caracteristică ce le permitea să cânte fără efort înălțimi foarte mari.

În lumea creștină, Papa Sixtus V a emis în 1586 o bulă papală împotriva castrării (posibil pentru a reduce responsabilitatea Bisericii în această chestiune) dar autoritățile n-au insistat asupra implementării ei. Totuși, bula a părut să încetinească furnizarea de *castrati*, deoarece

Papa Clemens VIII (1592 – 1602) a inițiat o acțiune corectivă, emițând un document în care susținea că era aprobată castrarea „pentru a-l onora pe Dumnezeu”, într-o aluzie clară la nevoile Bisericii. Conform multor dovezi istorice, deoarece conducerea religioasă se opunea ferm ca interpretele să cânte pe scenă, unui mare număr de opere i se interzicea reprezentarea publică. În aceste condiții, cântăreți *castrati* interpretând personaje feminine pe scenă constituiau o modalitate social acceptată de a ocoli interdicțiile folosite – un fapt care a contribuit major la practica (altfel dubioasă și nocivă) de a castra băieți tineri ca un prim pas în pregătirea lor pentru o carieră operistică.

Odată cu Renașterea, stilul muzical a suferit schimbări imense. Dezvoltarea muzicii pluri-vocale a deschis calea către așa-numita muzică venețiană, un stil dominat de melodie și condus de omofonie. Stilul muzical s-a apropiat de rîmul versurilor, iar compozitorii au devenit mai atenți la melodia principală. Acompaniamentele melodiilor vocale au câștigat în flexibilitate datorită caracteristicile monosilabice ale melodiilor cântate. Luate împreună, noua modalitate de a îmbina muzică și versuri s-a dovedit a impulsiona forța expresivă a producției artistice rezultante. Partea superioară (de obicei vocea de soprană) a devenit din ce în ce mai importantă, iar melodia principală a devenit mai emoțională și melismatică. Toate aceste caracteristici au necesitat voci mai înalte, iar tehnica de cânt a trebuit să le ia gradat în considerație.

În vremea lui Scarlatti, aceste caracteristici muzicale au fost dezvoltate exponențial de frecvența și cantitatea fără precedent a producției de operă. Numărul de opere interpretate în Italia se apropia de zece mii pe an, iar o operă necesita de obicei 3-5 roluri feminine. La rândul ei, aceasta necesita multe cântărețe de operă – sau *castrati*, cum era cazul. Astfel, utilizarea acelor (altfel nefericite) ființe umane s-a dezvoltat rapid. Dar cererea (și statutul social înalt) al *castrati* s-a datorat dezvoltării unui alt gen muzical, în multe feluri legat de operă, dar care nu avea cerințe de recuzită, fiind astfel mult mai puțin solicitant la punerea în scenă – genul oratoriului. Din anul nașterii lui Alessandro Scarlatti, 1660, până în anul (convențional) de final al barocului (1750), oratoriile constituiau cel mai acceptabil și cel mai popular gen dramatic în Roma și Florența, mulțumită cerințelor scenice minime. Genul s-a diversificat, extinzându-se rapid dincolo de situarea originală în biserici și opere, până la palate aristocratice și capele private, în Italia, Franța și în alte părți. Nu e de mirare, deci, că interpreții *castrati* au fost la mare căutare pe tot parcursul secolului al XVII-lea și în prima parte a secolului al XVIII-lea, atât în spectacolele seculare de operă, cât și în cele religioase. Acest fenomen a jucat un rol important în proiectarea în general a operei italiene spre recunoașterea internațională de care se bucură și astăzi.

Băieții asupra cărora se realiza castrarea proveneau din familii sărace sau erau copii abandonți în orfelinate, care demonstau talente muzicale și vocale. Castrarea însemna un angajament pe viață în cântat. Tinerii *castrati* erau, de asemenea, supuși unei educații muzicale riguroase implicând ore de vocalize plănuite anume să exploateze dexteritatea, ambitusul și capacitatea de respirație a acestor cântăreți creați artificial. Napoli era faimos pentru cele patru conservatoare ale sale. La origine, acestea erau instituții caritabile gândite să găzduiască și să educe orfani și copii din familii foarte sărace. În vreme ce condițiile de viață în aceste instituții erau dure, iar disciplina extrem de strictă, școlile au avut succes în a atrage unii dintre cei mai buni profesori de muzică ai epocii, dacă nu din orice epocă de atunci încolo. După o instruire minuțioasă (și deseori empirică), băieții care suferiseră castrare puteau deveni cântăreți în jurul vârstei de 15-16 ani. Un *castrato* cu o voce bună și instruire muzicală adecvată se bucura de un statut social de invidiat. Există dovezi istorice descriind coruri faimoase – precum cel al Bazilicii Sfântul Marcu din Veneția sau cel din Capela Sixtină din Roma – constând doar din *castrati* și considerate a fi cele mai competente ansambluri artistice în interpretarea vocală (ecleziastică) a timpului.

Cu privire la cântăreții de operă, este foarte semnificativ că personajul masculin interpretat pe scenă de *castrati* nu trebuia să fie un personaj obișnuit. Rolul obișnuit era al unui zeu sau al unui alt personaj cu statut înalt, precum nobili sau regi, eroi, prințese etc. Datorită caracterelor unice ale vocilor lor, *castrati* erau separați de personajele masculine obișnuite, care erau de obicei interpretate de vocile mai „comune” de tenor sau bas. Precum omoloagele lor „normale”, *castrati* erau, de asemenea, împărțiți în *castrati* sopran și *castrati* alto, în funcție de registrul lor vocal.

Castrato Farfallino și rolurile sale feminine la Roma. La începutul secolului al XVIII-lea, exista un *castrato* bine-cunoscut și popular, activ mai ales în Roma: Giacinto Fontana (1692 – 1735), cunoscut mai bine după numele său de scenă: Farfallino („fluturaș”). Cariera sa interpretativă a acoperit perioada 1712 – 1735. Datorită staturii sale mici și delicate (pe care majoritatea contemporanilor săi ar fi descris-o ca „minionă” – cu un cuvânt folosit de obicei pentru a descrie subțirimea și atractivitatea unei fete), Farfallino este singurul *castrato* din istoria *opera seria* care a interpretat doar roluri feminine de la începutul până la sfârșitul carierei sale operistice.

Ultima capodoperă a lui Alessandro Scarlatti, *Griselda*, a fost scrisă special pentru Farfallino și capacitatea tehnică extraordinară a vocii sale. Totuși, majoritatea ariilor aparținând rolului Griseldei, interpretate de Farfallino (opt din cele 37 de anii ale întregii opere) sunt destul

de scurte: ambitusul lor se întinde în majoritate de la fa1 la sol2. Conform mărturiilor scrise, cel mai bun și mai comun utilizat ambitus al lui Farfallino era între sol1 și mi2. Celelalte arii din *Griselda*, cântate de celelalte personaje, sunt, de asemenea, destul de scurte, majoritatea ținând până în 50 de măsuri – o caracteristică destul de diferită, mai ales dacă avem în vedere faptul că arii ulterioare compuse pentru *castrati* puteau depăși cu mult 100 de măsuri.

În ce privește tehnica vocală, rolurile interpretate de *castrati* făceau (ab)uz de înflorituri sonore precum triluri, apogiaturi, glissando-uri, și diferite note de pasaj, în general nereprezentate în partituri.

În vremea lui Scarlatti (adică opera barocă din Roma ultimului sfert de secol XVII), alegerea unui *castrato* de renume ca protagonist principal al operei sale asigura o potrivire a interpretării din *Griselda* cu înțelesul libretului, în felul în care ceruse patronul. Totuși, în etape ulterioare, folosirea de *castrati* s-a dovedit a fi nocivă înțelesului emoțional general: abuzul de înflorituri de virtuositate decorativă a devenit gradat un manierism evident, înceteșând înțelesul artistic original al operei. În sfârșit, urmărirea excesivă de aptitudini interpretative prin nerespectarea textului muzical însemna expresie deplasată. Nu e de mirare, deci, că în anii 1770 și 1780 mulți compozitori ca Niccolò Jommelli (1714 – 1774), Tommaso Traetta (1727 – 1779) și Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787) au început să practice reforme operistice în care această ornamentație excesivă era treptat eliminată.

Câteva idei utile privind tehnica vocală din ziua de azi luate din instruirea intensă a *castrati*. Dificultatea ariilor vocale solo și a recitativelor în era barocă le-a solicitat *castrati*-lor să devină cântăreți experimentați care stăpâneau toate tehnicile vocale. Din programul zilnic al unui asemenea cântăreț, Gaetano Majorano (1710 – 1783), un *castrato* faimos, care interpretata sub numele de scenă Caffarelli, putem afla despre instruirea *castrati*, care se întindea pe ani întregi. Soprana, profesoara de canto și autoarea germană Lilli Lehmann (1848 – 1929) accentua că durează aproximativ opt ani pentru a învăța corect cum să cânti – o perioadă de studiu lungă necesară pentru a atinge un grad ridicat de măiestrie. Potrivit ei, pentru a înțelege natura de bază a producției muzicale vocale, generate esențialmente de vibrația aerului, am putea folosi exemplul mai simplu al fluieratului. Când fluieri, gura este deschisă cu o gaură minimă, buzele formează un cerc, lăsând doar un mic spațiu în mijlocul gurii. În timpul formării fluieratului, gura, limba și mușchii faciali formează o cavitate comună, iar fluieratul e generat de vibrația aerului în gură. Principiul formării fluieratului este foarte similar cu principiul formării *falsetto*-ului. Am putea considera buzele drept corzi vocale, limba drept diafragmă și gura drept întreaga parte a torso-ului.

În tratatul ei de cânt, *How to sing*⁸, Lilli Lehmann recomandă călduros⁹ cartea lui Oskar Guttman, *Gymnastics of the Voice (Gimnastica vocii)*, care a scos complet la iveală proprietatea de bază a practicării muzicii vocale – mecanica umană, văzută ca o disciplină secundară a biomecanicii. Mecanica umană ar putea da muzicii vocale acea interpretare cantitativă și interactivă necesară aparatului respirator și tuturor organelor vocale.

În ultimul alineat dedicat vocii de cap, Lilli Lehmann rezumă unele dintre problemele acestui tip de tehnică vocală, considerat a fi unul dintre cele mai dificile: „Un ambitus vocal mare semnifică o uniune mai apropiată a organelor într-o poziție diagonală, precum și coborârea sau înmuieră în tregului laringe. Totuși, tensiunea crește de la cap la picioare”¹⁰.

Puțini cântăreți au indicat aceste două mecanisme generale de tehnică vocală văzute din punctul de vedere al mecanicii umane. Corpul uman trebuie să fie un adevărat corp sonor. Nu se poate îndepărta nicio piesă dintr-un instrument muzical fără a-l deteriora; același motiv se aplică la corpul uman, care nu poate funcționa satisfăcător fără control total. Cel mai inspirator aspect este că a propus conceptul de diagonală pentru direcția vocii cântânde, pe care îl considerăm a fi cea mai eficientă explicație pentru mecanica vocală umană. Aici se poate găsi o legătură (nu atât de laxă) cu a treia lege a mișcării a lui Newton, care afirmă că „pentru fiecare acțiune există o reacție egală și opusă”. Devreme ce sunetul vocal trebuie proiectat înainte și în sus, atunci, potrivit celei de-a treia legi a mișcării a lui Newton, trebuie să existe o forță opusă (din partea cântărețului) pentru a echilibra această proiectare înainte și în sus a sunetului vocal.

Expresia mișcării. Multe descrieri ale respirației corecte în timpul interpretării vocale implică doar sistemul respirator uman. Pe parcursul tezei noastre de doctorat încercăm să demonstrăm că acest punct de vedere este incomplet, pentru că nu integrează rolul jucat de sistemul muscular, care susține funcționarea sistemului respirator uman în timpul cântatului.

Privind cazul *bel canto*, cu tehnica sa vocală ca mască facială, mulți cântăreți sunt nedumeriți de faptul că un mușchi facial subțire poate da o voce *bel canto* puternică și resurse de putere cinetice. Un răspuns posibil ar putea fi că modalitatea de cântat ca mască facială trebuie înțeleasă că folosirea forței corporale în așa fel încât dintr-o minusculă schimbare chinestezică în mușchii faciali se poate obține multă putere chinestezică în întreg corpul.

⁸ Lilli Lehmann: *How to sing* (orig: *Meine Gesangskunst*). Richard Aldrich, trans. London: Macmillan, 1902. <http://www.gutenberg.org/files/19116/19116-h/19116-h.htm>.

⁹ în secțiunea II, *Of the Breath (Despre respirație)*.

¹⁰ a se vedea http://www.gutenberg.org/files/19116/19116-h/19116-h.htm#SECTION_IX.

În ziua de azi, spectacolul de operă este o formă artistică atât de rafinată, că fiecare gest își are necesitatea și funcționalitatea în spectacolul de operă. Folosite cu tehnica corectă, gesturile devin un sprijin activ și principal al vocii cântânde sub conducerea mecanicii corporale umane.

Gestul în cântat este un mijloc auxiliar tehnicii vocale dar foarte important. Când folosesc gesturi, cântăreții pot exprima emoții și stil personal, interacționa cu alte personaje, crește exprimarea emoțională și comunica cu dirijorul și cu spectatorii.

Gradul în care gesturile sunt folosite cu un efect pozitiv în spectacol este o măsură a tehnicii vocale a interpretului. Dacă gesturile nu apar sincronizate după cum o cere ritmul muzical, atunci se poate concluziona că interpretul nu a deprins încă abilitatea de a controla mușchii vocali – iar interpretarea lui/a ei va deveni treptat penibilă și într-un final nocivă vocii lor.

Abilitatea de a-și controla „instrumental muzical” corporal domină interpretările cântăreților pe scenă – dar funcția gesturilor nu este limitată la spectacole. În practica obișnuită a vocii, adăugarea gesturilor va îmbunătăți tehnica vocală. Nu e de mirare, deci, că mulți muzicieni, psihologi muzicali și educatori muzicali au analizat gesturile cântăreților în timpul spectacolelor pe scenă.

Pe lângă interpretări, aceste gesturi au efecte vizuale și funcții auxiliare. Cel mai important aspect este de a-ți forma încet o tehnică vocală în care mișcarea membrilor ar putea ajuta mușchii respiratori din torso.

Aici vrem să subliniem niște trăsături ale începerii unei tehnici vocale corecte la începutul unei practici de cântat bune. În opinia noastră, din cele cinci vocale [a], [e], [i], [o], [u], începătorii ar trebui să-și înceapă exercițiul doar cu ultimele două, adică vocalele [o] și [u]. Când se cântă aceste vocale, gura ar trebui să fie deschisă doar puțin, iar corpul trebuie să fie într-o stare relativ închisă. Aceasta poate maximiza respirația corpului fără pierderi de aer, când se cântă aceste două vocale într-o vocaliză. Înainte de atacarea sunetului, aerul n-ar trebui inhalat, ci expirat „Scurpă aerul de expirație din plămâni”, care poate fi considerat un motor pentru diafragmă, am putea să-l numim împingerea originală sau prima forță conducătoare a muzicii vocale.

Există un principiu care afirmă că orice practică ce nu are un impact asupra și nu provoacă limitele fiziologice ale unui vocalizări este un simplu joc vocal.

Interpretări comparate: Angela Gheorghiu vs. José Carreras în aria *O cessate di piagarmi*, din opera *Il Pompeo* de Alessandro Scarlatti. Pentru scopurile tezei noastre de doctorat am găsit un studiu de caz interesant: aria *O cessate di piagarmi*, cântată de Angela Gheorghiu și, respectiv, de José Carreras, comparându-le stilul de cânt. Folosind două interpretări live ca punct de pornire al cercetării noastre muzicologice, am realizat o analiză cantitativă și calitativă ținută a stilurilor de cânt din perspectiva unui număr de aspecte, precum tempo, intonație, contrast vocal, contrastul de volum, tehnică vocală etc. În rezumat, principalele rezultate sunt:

- în ce privește **tempoul**: am împărțit analiza sa cantitativă în mai mulți parametri tehnici cum ar fi durata totală de cânt, viteza de atac și ambitus de schimbare. Am aflat că timpul total al interpretării lui José Carreras a fost 2 minute și 42 de secunde cu un tempo de start de $\text{♩} = 87.3$. Angela Gheorghiu a cântat această arie de o manieră puțin mai rapidă, pentru că am măsurat 2 minute și 36 de secunde și, respectiv, $\text{♩} = 86.9$.

- în ce privește **înălțimea**: având în vedere obiceiul multor cântăreți de a ajusta tonalitatea piesei muzicale originale conform tipului lor de voce sau caracteristicilor vocale, ne așteptam să găsim diferențe mari între cele două interpretări. Presupunerea noastră s-a dovedit a fi adevărată: cântul Angelei Gheorghiu folosește tonalitatea originală a ariei, mi minor, expunându-i astfel ambitusul vocal original dintre $re\#1$ și $re2$ (după cum a fost fixat de bine-cunoscutul aranjament al lui Alessandro Parisotti) într-o interpretare destul de austeră, liberă de orice apogiatură sau alte înflorituri melodice, în acord total cu partitura originală. Prin contrast, interpretarea lui José Carreras prezintă o înălțime ridicată, mutată cu o secundă mică, în tonalitatea fa minor. Ambitusul său vocal este deci între $mi1$ și $mi\flat2$, scopul acestei transpoziții fiind de a crește producția expresivă (și, bine-nțeles, dificultatea vocală).

- în ce privește **tehnica vocală**, există o remarcă foarte interesantă a lui Lilli Lehman¹¹. Energia și tensiunea trebuie să crească de la cap la picioare. Puțini cântăreți au derivat mecanismele generale ale unei tehnici vocale bune din principiile mecanicii umane. Corpul uman trebuie să fie un adevărat „corp sonor“, în care coordonarea perfectă a mușchilor întregului corp în timpul cântatului este de importanță maximă.

- în ce privește **perspectiva mecanicii umane**, o analogie fructuoasă poate fi făcută cu privire la a treia lege a mișcării a lui Newton, astfel încât mișcarea staționară relativă a muzicii

¹¹ Lilli Lehmann: *The Head Voice* (Section IX), pp. 92-93. In *How to sing* (orig: *Meine Gesangskunst*). Richard Aldrich, trans. London: Macmillan, 1902.

vocale trebuie întotdeauna direcționată într-o direcție suitoare, trebuie să existe un așa-numit „a face treabă” („Doing Work”¹²) care trebuie să meargă într-o direcție descendentă, opusă. Sursa energiei corpului uman este energia mecanică corporală sau energia termică corporală. Așa-numitul „a face treabă” (Doing Work) aparținând muzicii vocale trebuie să fie cât mai aproape posibil de limita umană; orice ratare de a face astfel, orice vocalizare care nu provoacă această limită umană nu este eficientă pentru orice progres al abilității de muzică vocală. De exemplu, în înregistrarea lui José Carreras, în timp ce cânta fraza *Fredde e sorde a' miei martir* (de la 1:00 la 1:10), pe silaba „so-” a cuvântului „sorde” (la 1:05, la înălțimea *mib*⁵), se poate vedea că își folosește întreg corpul, de la piciorul său stâng în sus la întreg torso-ul, susținându-și vocea pentru a obține un volum mai puternic. Între timp, cu mâna sa stângă, mișcarea întregului său corp se coordonează perfect cu cea mai mare înălțime, *mib*² a acestei arii. În contrast marcant cu aceasta, când examinăm felul mișcării în timpul cântatului, se poate observa că Angela Gheorghiu își mișcă brațul stâng (la 0:15, 0:31, 0:37-0:44, 0:58, 1:43, respectiv 1:58 ale înregistrării), însă își ține brațul drept imobil permanent. Astfel, interpretarea lui José Carreras trebuie considerată mai completă. Mâna sa stângă aproape că nu s-a oprit, iar mâna sa dreaptă continua să apase pe pian, a ridicat-o doar la ultima frază, iar apoi a pus-o din nou pe pian la finalul muzicii.

- în ce privește **controlul volumului**, acesta este o sumă a intensităților expuse de ambii cântăreți pe parcursul diferitelor fraze ale ariei. Alții parametri de luat în considerare sunt contrastul de volum înăuntrul unei fraze muzicale și/sau între două fraze adiacente; controlul intensității al unui sunet monofonic lung (de la *forte* la *piano* sau invers). Valorile absolute obținute când am măsurat cele două versiuni ale acestei arii nu au mare valoare comparativă, din cauza diferențelor ținând de condițiile de înregistrare respective etc. Totuși, putem trage niște concluzii privind amplitudinea contrastului de volum pe baza diferențelor de volum ale fiecărui segment. Din aceste date, diferența de volum cântată de Gheorghiu între segmentul A și segmentul B ale ariei este treisprezece decibeli, iar diferența de volum cântată de Carreras – 30 de decibeli. Cantitativ, contrastul dintre cele două secțiuni ale interpretării lui Carreras este în mod evident mai puternic decât al lui Gheorghiu. n alte cuvinte, José Carreras a ales conștient să confirme contrastul dintre cele două secțiuni, pentru a accentua schimbările emoționale. În interpretarea ei, felul Angelei Gheorghiu de a cânta sunete, pronunța versurile, transmite exploziile emoționale, controlul general al sunetului, etc., pare mai rezervat, mai rafinat, lucru pe care îl putem vedea în al doilea ABA, în fraza ce se întinde de la 2:16 la 2:26.

¹² „A face treabă” („Doing Work”) trebuie văzut ca o integrare, respectarea regulii conservării energiei.

Concluzii. Ultimul capitol al tezei noastre de doctorat s-a concentrat pe cercetarea privind mișcările corporale utile în interpretarea vocală. Pentru a accentua rezultatele noastre, am încercat o comparație între două redări diferite ale aceleiași arii scrise de Alessandro Scarlatti, și anume *O cessate di piagarmi*, din opera *Il Pompeo* și cântate de soprana Angela Gheorghiu și, respectiv, de tenorul José Carreras.

Abordarea multidisciplinară folosită aici țintește să evolueze și să fie extinsă în viitor, pentru a deveni un mecanism de testare demn de încredere, un ajutor pentru cercetarea muzicologică viitoare – fie aplicată la documente istorice (adică înregistrări sonore vechi) sau pentru a evalua pertinenta interpretărilor vocale contemporane.

GENERAL BIBLIOGRAPHY

- Ademollo, Alessandro: I teatri di Roma nel secolo decimosettimo: memorie sincrone, inedite o non conosciute, di fatti ed artisti teatrali, librettisti, commediografi e musicisti, cronologicamente ordinate per servire alla storia del teatro italiano. Roma: Borzi, 1969.
- Alaleona, Domenico: Storia dell'oratorio musicale in Italia. Milano: Fratelli Bocca, 1945.
- Annibaldi, Claudio: La musica e il mondo: mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento. Bologna: 1993.
- Ball, Terence & Dagger, Richard: Political ideologies and the democratic ideal, 8th ed. Boston: Longman, 2011.
- Bergsagel, John: Music at the Swedish Court of Queen Christina. In Proceedings no. 138 of Convegno internazionale Cristina di Svezia e la musica, Roma, 5-6 dicembre 1996. Rome: Accademia nazionale dei Lincei, 1998.
- Bianconi, Lorenzo: Music in the seventeenth century. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1987.
- Bianconi, Lorenzo: Storia della musica, vol. 5: Il Seicento. Torino: EDT, 1991.
- Buelow, George J.: A History of Baroque Music. Indiana University Press, 2004.
- Cagli, Bruno: Le muse galanti: la musica a Roma nel Settecento. Rome: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985.
- Cametti, Alberto: Il Teatro Tordinona poi di Apollo, 2 vols. Tivoli, 1938.
- Cannizzo, Luigia: Vent'anni di storia di un teatro romano: il Carpatia (1678-1698). In Il libro di Teatro: annali del dipartimento musica e spettacolo dell'Universita di Roma. Roberto Ciancarelli, ed. Roma: Bulzoni, 1991.
- Crain, Gordon F.: Il melodramma a Roma nel secolo XVII. In Storia dell'opera, Alberto Basso, ed. Torino: UTET, 1977.
- D'Accone, Frank Anthony: Introduction to *Gli equivoci nel sembiante*, vol. VII.
- Da Milano, Piero & Anoina, Giovenale: Musicista filippino (1545-1604). Florence: Leo S. Olschki, 1956.
- Dent, Edward J.: Alessandro Scarlatti: His Life and Works. London: Arnod, 1904.

- Fabbri, Mario: *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici*. Firenze: L.S. Olschki, 1961.
- Feldman, Martha: *Opera and sovereignty. Transforming myths in eighteenth century Italy*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2007.
- Feynman, Richard: *The Pleasure of Finding Things Out*. In *The Best Short Works of Richard P. Feynman*. Perseus, 2005.
- Finney, Theodore: *History of Music*. New York: Harcourt and Brace, 1948.
- Franchi, Saverio & Sartori, Orietta: *Drammaturgia romana: annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750, con introduzione sui teatri romani nel Settecento e commento storico-critico sull'attività teatrale e musicale romana dal 1701 al 1730*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1997.
- Franchi, Saverio & Sartori, Orietta: *Drammaturgia romana: repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo 17: 1280 testi drammatici ricercati e trascritti*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1988.
- Gasbarri, Carlo: *L'oratorio filippino (1552-1952)*. Rome: Istituto di Studi Romani, 1957.
- Gianturco, Carolyn: *The Author of the operas of Alessandro Stradella, 1644-1682 (PhD Thesis)*. Oxford, UK: University of Oxford Press, 1970.
- Giazotto, Remo: *La musica a Genova*. Genoa, 1941.
- Glixon, Beth & Glixon, Jonathan: *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth Century Venice*. AMS Studies in Music series, 2007.
- Greene, David Mason: *Greene's biographical encyclopedia of composers*. New York, NY: Doubleday, 1985.
- Grout, Donald Jay: *The operas of Alessandro Scarlatti, 9 vol.* Harvard, IL: Harvard University Press.
- Hansell, Sven Hostrup: *Orchestral Practice at the Court of Cardinal Pietro Ottoboni*. *Journal of the American Musicological Society*, XIX, Fall 1966.
- Harari, Yuval Noah: *Homo Deus: A Brief History of Tomorrow*. Harvill Secker, 2016.
- Harris, Kimberly Coulter Hale: *Poetry And Patronage: Alessandro Scarlatti, The Accademia Degli Arcadia, and the Development of the conversazione. Cantata in Rome 1700-1710*. PhD Dissertation. Austin, TX: University of North Texas, May 2005.
- Huntington, Samuel: *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster, 2003.

- Kirkendale, Ursula: The Ruspoli documents on Handel. *Journal of the American Musicological Society*, XX, 1967.
- Knight, Frank Hyneman: Risk, uncertainty and profit. Boston, MA: Hart, Schaffner & Marx, Houghton Mifflin Co. 1921.
- Lang, Paul Henry: Music in Western civilization. New York: Norton, 1941.
- Lewis, Anthony & Fortune, Nigel: Opera and church music 1630-1750. London: Oxford University press, 1975.
- Lindgren, Lowell & Schmidt, Carl: A Collection of 137 Broad-sides Concerning Theatre in Late Seventeenth-Century Italy: An Annotated Catalogue. *Harvard Library Bulletin*, vol. XXVIII, 1980.
- Melograni, Piero: Wolfgang Amadeus Mozart: A Biography. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2006.
- Montalto, Lina: Un mecenate in Roma barocca. Sansoni, 1955.
- Morelli, Arnaldo: Il teatro spirituale ed altre raccolte di testi per oratorio romani del Seicento. *Rivista italiana di musicologia*, XXI, 1986.
- Morelli, Arnaldo: La musica a Roma nella seconda metà del Seicento attraverso l'archivio Cartari-Febei. International Standard Book Number: 8870960501, 1994.
- Pagano, Roberto: Alessandro and Domenico Scarlatti: two lives in one. Frederick Hammond, trans. New York: Pendragon Press, 2006.
- Pagano, Roberto: Festival Scarlatti at Teatro Massimo. Palermo: Renn., 1999.
- Pagano, Roberto & Bianchi, Lino: Catalogo generale delle opere di Alessandro Scarlatti (with the catalogue of works edited by Giancarlo Rostirolla). Roma: Edizione Rai, 1972.
- Pascoli, Leone: Vite dei pittori, scultori e architetti moderni, 1736. In *Dizionario Biografico degli Italiani*. H. Hager, ed.
- Paxman, Jon: Classical Music, 1600-2000: A Chronology. Omnibus Press, 2015.
- Pirrotta, Nino: Note su Nicolò Minato. In *Poesia e musica e altri saggi / La Nuova Italia*. Firenze: Scandicci, 1994.
- Ponnelle, Louis & Bordet, Louis: Saint Philippe Néri et la société romaine de son temps (1575-1595). Paris: Bloud & Gay, 1929.
- Poultney, David G.: The oratorios of Alessandro Scarlatti: their lineage, milieu, and style (PhD thesis). The University of Michigan Press, 1968.

- Robert, John H.: *Handel sources: materials for the study of Handel's borrowing*. New York, NY & London: Garland.
- Sartori, Claudio: *Notizia biografiche: Prima e Secondo libro di Toccate of Alessandro Scarlatti*. In *I Classici Musicale Italiani*, vol. 8. Ruggero Gerlin, ed., 1943.
- Schmitz, Eugene: *Geschichte der Weltlichen Solokantate*. Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1955.
- Shrock, Dennis: *The Baroque Era. A. Scarlatti*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2009.
- Staffieri, Gloria: *Colligite Fragmenta: la vita musicale romana negli Avvisi Marescotti (1683 - 1707)*. Libreria musicale italiana editrice, 1990.
- Tamburini, Elena: *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*. Bulzoni, 1997.
- Taruskin, Richard: *Oxford history of Western music*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2005.
- Tcharos, Stefanie: *Opera's Orbit: Musical Drama and the Influence of Opera in Arcadian Rome*. Cambridge, IL: Cambridge University Press, 2011.
- Thiel, Peter: *Blake Masters. Zero to One. Notes on Startups or How to Build the Future*. Crown Business, 2014.
- Troy, Charles E.: *The comic intermezzo: a study in the history of eighteenth-century Italian opera*. Ann Arbor: UMI, 1979.
- Tiby, Octavio: *La famiglia Scarlatti*. *Journal of Renaissance and Baroque Music*, vol. X, June 1947.
- Vasiliu, Laura & Luchian, Florin: *Musical Romania and the Neighbouring Cultures. Tradition, Influences, Identities*. In *Proceedings of the International Musicological Conference, July 4-7, 2013, Iași (Romania)*. Maciej Gotab, ed, 2014.
- Venturi, Franco: *L'Italia fuori d'Italia*. In *Storia d'Italia*, vol. III: *Dal primo Settecento all'unità*. Torino: Einaudi, 1973.
- *** Letter of January 7, 1690. In *Archivio di Stato Modena*, Busta 67[66].
- *** *Miscellanea di satire e pasquinate pubblicate in Roma durante le sedi vacanti di Clemente X, Innocenzo XI, ed Alessandro VIII, sui papi morti, sui conclavi, e su altre faccende politiche di quell'epoca*. *Archive of Biblioteca nazionale centrale di Roma*, Fondo Vittorio Emmanuele.

