

**LBRIS**

We know  
books

MIHAELA FRĂȚILESCU-ANDREI

**JOHN DOWLAND**  
Creația pentru voce și lăută



ISBN 978-973-8329-84-3

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României  
**FRĂȚILESCU-ANDREI, MIHAELA**

**John Dowland : creația pentru voce și lăută / Mihaela Frățilescu-Andrei.** - Cluj-Napoca : Arpeggione, 2011  
Bibliogr.  
ISBN 978-973-8329-84-3

78(420) Dowland, J.

## CUPRINS

CUPRINS	5
INTRODUCERE	7
I. ASPECTE STILISTICE ALE INTERPRETĂRII VOCALE ÎN EPOCA RENAȘTERII	17
II. VIAȚA ȘI ACTIVITATEA LUI JOHN DOWLAND	41
III. COLECȚIILE DE CÂNTECE PENTRU VOCE ȘI LĂUTĂ (Songbooks)	71
The First Booke of Songes (Prima culegere de cântece)	74
The Second Booke of Songes (A doua culegere de cântece)	90
The Third and last Booke of Songs (A treia culegere de cântece)	112
A Pilgrimes Solace (Singurătatea pelerinului)	136
A Musically Banquet (Un banchet muzical)	160
IV. INTROSPECȚIE ÎN LIMBAJUL MUZICAL AL LUI JOHN DOWLAND	166
IV. 1. Aspecte ale creației vocale dowlandiene	166
IV. 2. Trăsăturile esențiale ale creației pentru lăută	177
IV.3. Privire de ansamblu asupra muzicii religioase dowlandiene	190
IV.4. Considerații asupra muzicii pentru consorțiu a lui John Dowland	193
CONCLUZII	204
BIBLIOGRAFIE	217
NETOGRAFIE	218

zicieni solicitați pentru anumite ocazii, viața muzicală din acest perimetru, ei contribuind totodată și cu propriile lor creații care erau cerute la evenimentele specifice curții. Era un fenomen larg răspândit în epoca renașterii ca suveranii să aibă în serviciul lor muzicieni de prestigiu, lor urmându-le îndeaproape clasa aristocrată, recunoscută pentru mecenatul ei în domeniul artelor. Evoluția compozitorului John Dowland a fost condiționată de un raport de interdependență pe care acesta l-a avut cu patronii săi de-a lungul vieții. Relația cu aristocrația a fost în permanență întreținută de un spirit mercantil pe care autorul a fost nevoit să și-l cultive pentru a-și asigura un trai decent.

Au existat, desigur, și lutiști care au fost mai bine plătiți decât marele compozitor; Robert Johnson<sup>11</sup>, fiul lui John Johnson<sup>12</sup>, a succedat tatălui său la curtea reginei Elisabeta, fiind remunerat cu un salariu extrem de consistent, în ciuda austerității ce se poate observa în registrele de plăți ale curții. Este lesne de remarcat astăzi interesul fără precedent în resuscitarea muzicii vechi și în interpretarea acesteia cu instrumentele specifice epocii din care fac parte lucrările respective, lăuta fiind un instrument nelipsit al ansamblurilor din Renaștere și Baroc. O practică aflată în uz încă din perioada anterioară lui Dowland era aranjarea partiturii lăutei pentru chitară, practică ce presupunea modificări puțin semnificative asupra textului muzical. Astăzi această practică este și mai frecventă, întrucât lăuta (în ciuda faptului că se comercializează și se construiește cu succes) continuă să fie un instrument costisitor care nu se află la îndemâna oricui. Numeroși interpreți, profesori și compozitori s-au aplecat asupra textelor lui Dowland pentru voce și lăută, reușind să propună prin folosirea chitarei un partener la fel de competent și de expresiv precum a fost instrumentul original.

<sup>11</sup> Lutist englez la curtea reginei Elisabeta, fiul lui John Johnson (1583-1633)

<sup>12</sup> Lutist la curtea Angliei, autor de duete pentru lăută (1540 – 1609)

## I. ASPECTE STILISTICE ALE INTERPRETĂRII VOCALE ÎN EPOCA RENAȘTERII

Maniera de interpretare vocală a muzicii din epoca renașterii a suferit schimbări semnificative de optică în ultimele decade, gustul interpreților oscilând între vocea de operă și cea neprelucrată, dar și a tipurilor de voce intermediare. În prezent există o tendință printre cântăreți de a considera că cel mai important aspect în interpretarea muzicii vechi este legat de ambitusul vocal; cei care posedă un ambitus mare sunt de părere că vocea lor nu este adecvată pentru interpretarea muzicii din Renaștere, pe când cei care au un ambitus mic sunt adeseori convinși că vocea lor se pretează foarte bine unui asemenea repertoriu. Totuși, dacă vom oferi considerație primordială flexibilității, abilității de a controla vibratoul, sensului intonației și curiozității intelectuale privitoare la problemele de ornamentație și de text, vom obține un set de criterii mult mai clar conturate pentru a determina abilitatea cântărețului de a interpreta muzica acestei epoci.

Datorită faptului că varietatea dintre vocile umane era la fel de mare în Renaștere ca și în secolul XXI, cu siguranță există suficient loc pentru majoritatea cântăreților în a explora acest repertoriu extrem de larg.

Este de ajuns să ne îndreptăm pentru câteva momente atenția către repertoriul muzicii din Renaștere pentru a descoperi miile de cântece ce au fost articulate pe unele din cele mai frumoase creații literare, multe dintre acestea fiind scrise pentru a pune în valoare abilitățile tehnice ale cântăreților importanți ai vremii. Corpusul acestei muzici este unul vast; el se întinde pe mai mult de două sute de ani și include aproape toate stilurile naționale europene. Cântecele din repertoriul cult al Renaște-

rii, împreună cu muzica religioasă, de carnaval și de teatru, ce poate fi de asemenea cântată de către cântăreții soliști, formează un repertoriu fascinant și variat, demn de a fi explorat de fiecare cântăreț în parte.

### I.1. Tipurile de voce

Muzica din perioada Renașterii a fost scrisă fără a fi destinată unui tip de voce anume, cântăreții având oportunitatea să își aleagă piesele după întinderea, textul și stilul melodic al acestora. Ambitusul destul de restrâns al muzicii din această epocă, împreună cu posibilitatea de a realiza transpoziții asupra materialului existent, permit aproape oricărui cântăreț cu o anumită abilitate să participe ca solist în ansamblurile de muzică veche.

Dat fiind că în perioada Renașterii cântăreții își foloseau vocile într-un mod ce diferă într-o oarecare măsură de practica din zilele noastre, este bine să se păstreze în minte aceste repere în momentul în care se aleg interpreți vocali pentru acest gen de muzică. Sopranele vor fi nevoite să își folosească registrul mediu și grav al vocilor lor din cauza faptului că o doar o mică parte din piesele acestei epoci conțin note scrise deasupra portativului, majoritatea repertoriului impunându-le acestora să coboare frecvent până la Do<sup>1</sup> sau chiar mai jos de acesta. Pentru acele piese care conțin deopotrivă note deasupra și dedesubtul portativului este imperios necesar ca interpretul vocal să facă acutele să plutească cu ușurință, fără a folosi excesiv vibrato sau volum în intonație. Contratenorii apti să cânte în registrul de tenor vor fi extrem de folositori pentru a cânta repertoriul muzicii flamande din secolul XV; *chanson*-urile lui Duffay se întind adesea de la Sol la Do<sup>2</sup>, ceea ce le face să fie prea joase pentru vocile de femei și prea înalte pentru vocea de tenor, chiar și în momentul asumării unei transpoziții.

Altistele și mezzo-sopranele vor constata că pot să interpreteze linia de *cantus* a majorității compozițiilor în mod cu totul satisfăcător, dar vor trebui să fie prevăzătoare astfel încât textul cântat de ele să fie inteligibil și pe notele acute ale vocilor lor. Tenorii, asemenea sopranelor, au nevoie de note acute ușor de intonat, însă se vor găsi adesea în situația de a cânta într-un registru mai jos decât acela cu care sunt în mod curent obișnuiți.

Tenorii sunt capabili să cânte majoritatea muzicii scrise pentru vocile înalte, liedurile germane (*Tenorlieder*) și în mod special cântecele engleze (*lute-songs*) cu întinderea cea mai înaltă, datorită faptului că textul acestora este mai ușor de ascultat în registrul acut al vocii de tenor decât în cel corespunzător al vocii de soprană. Pentru repertoriul solo, basul trebuie să aibă abilitatea de a cânta în registrul vocii de bariton. Deși există puține cântece scrise pentru vocea de bas, o mare parte din muzica scrisă în registrul mediu spre grav convine acestui tip de voce, instrumentele de acompaniament fiind și ele suficiente de jos scrise pentru a nu fi nevoie de utilizarea răsturnărilor.

### I.2. Elemente de tehnică vocală specifice Renașterii

Până în prezent se cunosc puține informații din sursele vremii care să ofere indicii precise asupra tehnicii vocale din Renaștere, însă există totuși descrieri cu privire la cântatul defectuos sau corect, care ne dau o idee asupra a ceea ce era prețuit atunci în instruirea vocii. De asemeni, putem să învățăm unele lucruri despre interpretare ascultând sunetele produse de copiile realizate după instrumentele vechi; acestea, împreună cu ideile curente despre practica interpretativă, ne oferă câteva scopuri estetice ce așteaptă să fie atinse. Muzica Renașterii reclamă puritate în ton, un sunet concentrat și clar, fără vibrato excesiv, abilitatea de a cânta cu un sunet luminos și cu agilitate și stăpânirea unui câmp larg de dinamici: cântat puternic, în

special pentru muzica religioasă și cântat mediu către fin, față de instrumentele aacompanitoare. Unele dintre aceste calități se găsesc în stare naturală la anumite tipuri de voci, însă toate vocile care abordează acest repertoriu au nevoie de o tehnică bună pentru realizarea unei interpretări adecvate.

Este important pentru cântărețul care abordează pentru prima dată repertoriul muzicii vechi să știe că elementele de tehnică vocală corectă acumulate până la acel moment continuă să fie valide și în momentul implicării într-un astfel de proiect. Elementele esențiale de tehnică vocală includ o bună susținere a respirației ce trebuie corect formată, vocale clare și un sunet concentrat. Una din greșelile frecvente întâlnite la cântăreții care abordează pentru prima dată muzica veche constă în tendința de a depăși suportul oferit de vocea lor, în încercarea, nu lipsită de efort, de a obține un ton fără vibrato, ușor și luminos. Rezultatul acestei maniere de interpretare este un sunet forțat, cu intonație săracă, iar respirația obținută devine insuficientă pentru a umple întreaga frază muzicală.

Este necesar să știm că maniera de interpretare vocală „ușoară” nu înseamnă cântat „slab”, un sunet în întregime susținut, ferm și clar fiind întotdeauna garanția unei tehnici vocale corecte. În momentul interpretării muzicii din Renaștere, tehnica vocală joacă un rol ușor diferit în conturarea imaginii vocale complete decât o face în muzica epocilor care i-au succedat, preocuparea primordială a interpretului vocal de muzică veche fiind ca tehnica să servească muzica înaintea vocii. Aprecierile făcute mai sus nu vor să sugereze că repertoriul muzical din Renaștere nu ar avea nevoie de calitățile oferite de o voce frumoasă, ci invită doar la o reconsiderare a conceptului de frumos cu care suntem familiarizați în epoca noastră. Textul conținut în cântecele renaștentiste pretinde ca sensul său să fie bine asimilat și înțeles de către cântăreț, știut fiind că oricât de bine realizate ar fi notele acute ale interpretului, ele sunt total nepotrivite dacă aruncă cuvântul cântat într-o lumină obscură.

În egală măsură trebuie spus că introducerea unei ornamentații strălucitoare în discursul muzical, oricât ar fi de bine realizată, nu trebuie să altereze, din punct de vedere stilistic, transmisia sensului poetic al textului. Ocazional, vocea umană trebuie să se alăture instrumentelor în realizarea secțiunilor fără text (de exemplu în melismele lungi de la finalul frazelor ce sunt cuprinse în chanson-urile lui Guillaume Duffay); într-o asemenea situație este de dorit ca aceasta să fie incisivă și agilă, pentru a obține același tip de sunet ca viecele, lăuta, orga sau alte instrumente ce făceau parte din ansamblul specific epocii Renașterii. Întâlnirea cu muzica acestei epoci face ca termenul de *interpretare frumoasă* să comporte o multitudine de fațete. Interpretul vocal este invitat în permanență să se chestioneze asupra aspectelor esențiale conținute în piesă, în fraze sau în cuvinte, pentru a înțelege cum să-și folosească vocea mai eficient și mai potrivit cu cadrul stilistic al perioadei respective. A cânta muzică veche nu înseamnă a renunța la preocuparea firească spre a obține o emisie vocală de calitate ci dimpotrivă, interpretul vocal trebuie să fie conștient de importanța acesteia și de varietatea pe care ea o poate oferi în actul de redare muzicală.

Vibratoul reprezintă una din cele mai spinoase probleme cu care se confruntă interpretul vocal în momentul abordării muzicii vechi, neînțelegerile apărute pe marginea acestuia fiind principala cauză care îi determină pe cântăreți să ezite în a fi implicați în proiecte ce aduc muzica veche în atenția publicului. Ca urmare a dezinteresului interpreților vocali profesioniști pentru asemenea proiecte, în momentul concretizării unei lucrări de muzică veche dirijorii sunt nevoiți să facă apel la cântăreți amatori cărora li se cere să interpreteze texte muzicale de un înalt nivel tehnic, acest fapt privându-i pe primii dintre aceștia de participarea la un segment extrem de vast din repertoriul destinat lor. În prezent, după ani buni în care s-a crezut că „*tonul drept*” este cel ideal pentru muzica Renașterii, este în mod general acceptat că vibrația subtilă a vocii este naturală și ex-

presivă, aceasta fiind considerată ca parte inerentă în interpretarea vocală sănătoasă. Specialiștii în interpretare vocală cred că problema care se referă la vibratoul modern constă în gradul de presiune și în obstrucționarea emiterii înălțimii, centrul atenției având nevoie să fie dirijat înspre calitatea și cantitatea vibratoului care trebuie să fie aplicat într-un context muzical dat.

În mod evident, efectul de vibrato sau de nonvibrato este extrem de subiectiv și depinde în întregime de execuție și de contextul în care este folosit. Singurul vibrato care este considerat total nepotrivit pentru muzica Renașterii este cel care conține o largă variație a înălțimilor sau orice alt vibrato care nu presupune o realizare conștientă din partea cântărețului.

Totuși, majoritatea cântăreților sunt stimulați și răspund provocării în momentul în care li se cere să experimenteze acest aspect care face parte din tehnica lor vocală. Un dirijor care pornește de la premiza evitării vibratoului îi face un serios deserviciu interpretului vocal, care se va percepe pe el însuși ca pe un simplu executant, lipsit de personalitate, al unei partituri cu care se identifică din ce în ce mai puțin. O abordare mult mai potrivită este aceea care propune cântărețului experimentarea unor aspecte interpretative noi, pregătind în acest fel cadrul pentru conștientizarea de către acesta a rolului pe care îl are acest element tehnic în interpretarea vocală și deschizându-i în egală măsură calea spre realizarea unui vibrato frumos și calitativ.

Atunci când vibratoul este inclus printre mijloacele expresive ce sunt disponibile interpretului vocal, există motivația ca acesta să nu îl folosească în momentul respectiv, pentru a ajunge în acest fel la o manieră de interpretare mai potrivită în obținerea unui efect cu totul special.

Fiecare cântăreț este dator să experimenteze și să lucreze cu profesorul lui cum să învețe corect controlul vibratoului. Este esențial să se mențină suportul ferm al respirației atunci când se cântă fără vibrato sau cu puțin vibrato și de asemenea să

se obțină un ton vocal clar și concentrat, orice alt mod de abordare dând naștere la un sunet ce va rezona subțire și plat.

Vibratoul poate produce un ton cald și adaugă direcție și formă notelor lungi, iar cu o culoare vocală întunecată poate ajuta în comunicarea pasiunii, tandreții sau tristeții. Începerea unei note pe vibrato, care este apoi gradual diminuat, poate da naștere unui sunet plin de lamentație și extrem de bine reliefat în cadrul piesei în care se desfășoară. Începerea unei note fără vibrato și adăugarea lui pe parcurs poate produce efectul unui crescendo care nu a necesitat schimbarea dinamicii. Nonvibratoul poate să lipsească de contur un text prin multiplele repetiții ale cuvintelor sau ale frazelor, poate suna funebru, mânios, lipsit de vlagă, umoristic, sterp, în funcție de combinarea sa cu alte elemente de tehnică vocală. Diminuările rapide trebuie cântate fără vibrato deoarece emisia vocală de-a lungul cadențelor va fi ameliorată în mod semnificativ atunci când vibrația este redusă sau eliminată.

Cel mai important aspect de reținut este că nimeni nu beneficiază de pe urma nonvibratoului, acesta conducând la un sunet aspru, fragmentarea discursului sonor, emisie vocală slabă sau disconfort vocal. Aducerea aminte a faptului că vibratoul este doar un instrument al stilului și nu baza acestuia, îi va ajuta pe interpreții vocali să fie flexibili și plini de imaginație în privința acestui aspect al vocii lor.

### 1.3. Ornamentația epocii renascentiste

Utilizarea ornamentelor reprezintă unul din mijloacele de referință ale stilului muzicii vechi, acesta fiind considerat ca o trăsătură definitorie pentru muzica de atunci de către cântăreții sau de către instrumentiștii care iau contact pentru prima dată cu acest fenomen. Pentru ascultătorul obișnuit, ornamentele sunt cea mai evidentă diferență dintre practica interpretativă și cea la prima vedere și par schimbarea cea mai ușor de înfăptuit

în interpretarea unei anumite piese de către un muzician. Cel mai important sfat care se poate da în abordarea muzicii vechi este să se evite o interpretare hazardată care îndeamnă interpretul să se arunce într-un buchet de ornamente, cu intenția de a face piesa să sune în stil „vechi”. Începătorilor în această muzică li se recomandă să folosească mai puține ornamente, iar celor care sunt familiarizați cu stilul epocii să nu uite că ornamentele trebuie să fie incluse în partituri cu atenție și cu justificare. Orice piesă muzicală din acest stil va trebui să fie bine învățată, înainte ca să i se aplice ornamentația conținută sau nu, în textul muzical. După momentul în care melodia și armonia sunt înțelese, textul este învățat, frazarea hotărâtă, dinamica bine conturată și tempoul stabilit, se pot adăuga și ornamentele care sunt necesare în completarea și înfrumusețarea piesei. Un bun loc pentru a începe inserarea ornamentelor sunt cadențele; interpretul vocal trebuie încurajat să ornamenteze cadențele finale, în special la repetarea secțiunilor, cu orice formulă stilistică cadențială sau cu motive găsite în altă parte în aceeași piesă sau în alte piese de gen. În mod evident, cu cât expunerea este mai mare la un stil dat, cu atât va fi mai ușor să se dezvolte urechea necesară unei ornamentații stilistice. O următoare etapă de parcurs se referă la umplerea anumitor intervale, ornamentarea cadențelor interne și la ornamente ce pot fi adăugate pentru colorarea textului. Pe durata procesului de pregătire care presupune parcurgerea unui volum consistent de lucrări specifice epocii, interpretul vocal are nevoie de reguli precise și de o îndrumare adecvată pentru a-și dezvolta un simț intuitiv necesar în aplicarea cu succes a acestui element de expresie, dar și de tehnică. Sursele cele mai importante pentru obținerea unei informații precise și competente sunt detectate în tratatele și metodele scrise de Dalla Cassa<sup>13</sup> (*Il vero modo di diminuir* –

1584) sau Giovanni Bassano<sup>14</sup> (*Ricercate, passaggi et cadentie* – 1598) și în exemplele apărute în lucrările altor compozitori. Un mod de lucru la acest capitol constă în abordarea unei piese deja ornamentată care, după o atentă examinare, să fie descompusă până la elementele melodice de bază, ajungând în acest fel să se găsească modele de ornamentație ce se pot aplica în locuri similare și în piese similare. Interpretii vocali sunt într-o mare măsură timizi în a-și improviza ornamentele, preferând în schimb să-și scrie în detaliu toate modelele de ornamente și să le folosească în interpretarea lor. Deși această manieră de lucru funcționează într-o primă instanță, ei trebuie totuși să fie capabili să reacționeze la ornamentele cântate de alții și să se implice cu competență în simplificarea sau elaborarea modelelor de ornamentație în eventualitatea apariției unui tempo prea rapid sau prea lent. O parte din timpul de studiu poate fi folosit pentru experimentarea ornamentelor, la acest mod de lucru fiind necesară prezența a două persoane dintre care primul cântă ornamentele și al doilea îl imită, apoi inversează rolurile pentru ca fiecare să conducă și în egală măsură să urmărească.

#### I.4. Dicția și articulația

Dicția unei anumite epoci are repercusiuni asupra unei piese vocale la fel de mult cât are sunetul corzilor de mărtaie de oaie asupra unei piese pentru instrumente cu corzi ciupite sau acțiunea mecanică asupra sunetului de orgă veche. Există câteva aspecte ale limbajului (cum ar fi modulația înălțimii sau frazarea) care sunt dificil de notat, dar care afectează cântatul nostru în acest limbaj la fel de mult cum o fac sunetele individuale.

<sup>13</sup> Poet și cleric italian (1503 – 1556)

<sup>14</sup> Poet și teoretician italian (1558 – 1617)