

Repere interpretative inovatoare în muzica vocală a secolului XX

Elmira Sebat

*„În istoria omenirii nu există decât
două momente importante.
Cel dintâi e legat de apariția unor
noi mijloace de expresie în dezvoltarea artei
și cel de al doilea este apariția unor noi
personalități în artă.”¹*

Dacă în primele decenii de la captivanta descoperire a posibilităților de expresie practic nelimitate pe care vocea umană cântată le are, a existat o oarecare timiditate din partea cântăreților în privința aplecării îndelungate și aprofundate asupra partiturilor de muzică contemporană, se poate observa cum în a doua jumătate a secolului XX – când deja impactul unor personalități interpretative și componistice puternice lăsase urme adânci în conștiința publicului – abordarea muzicii noi a căpătat un iz de normalitate și a devenit parte componentă a preocupărilor oricărui solist vocal implicat în evoluția sa.

Cântăreții au început să aibă din ce în ce mai acut revelația deschiderii imense pe care muzica secolului lor o oferă, să se aventureze cu elan și curiozitate în zone care nu aveau nimic de a face cu tehnica clasică de cânt și, ce este mai important, să își dorească să întâlnească noutatea la fiecare pas și eventual să o prezinte în premieră. Această chestionare a granițelor a dus la nașterea unei foarte benefice concurențe între unii interpreți vocali care s-au întrecut pe ei înșiși, atrași de mirajul extraordinarei libertăți de expresie care se deschidea în fața lor. Și cum concurența poate determina evoluția, creatorii de muzică modernă nu s-au lăsat mai prejos și au exploatat la maxim

¹ Wilde, Oscar, *Portretul lui Dorian Gray*, București, Editura Hera, 1992, pag. 15

receptivitatea sporită, augmentarea ariei de preocupări și progresele din domeniul tehnicii vocale pe care cântăreții contemporani lor au dovedit că le-au asimilat.

Așa se face că ultimele decenii ale secolului XX au fost, cu adevărat, cele mai impresionante din punctul de vedere al dezvoltării și transformării mijloacelor de exprimare vocală, cele care au dat o lovitură de teatru tuturor ideilor preconceptuate privind limitele vocii umane cântate.

Cathy Berberian

*„Sunt anticonformistă, sunt rebelă
și refuz să accept ceea ce nu-mi pare adevărat.
Nu vreau să fiu prizoniera unui singur repertoriu.”¹*

Concomitent cu fenomenul Callas și cu readucerea la lumină de către această cântăreață, a unor opere de mult uitare, a doua jumătate a secolului XX a lăsat să se desfășoare în întreaga lui splendoare un fenomen de o factură teatrală similară, dar care a pus în valoare muzica contemporană: cel al cântăreței Cathy Berberian.

Apariția sa în peisajul muzicii vocale a erodat, încetul cu încetul, toate ideile preconceptuate referitoare la limitele cântărețului. Ea și-a făcut publică opinia referitoare la modalitatea consacrată a cântăreților vremii sale de a se prezenta pe scenă: „Oricine poate face asta! Mă plictisesc recitalurile în care cântărețul intră și face o plecăciune, stă lângă pian și cântă, face o nouă plecăciune și iese. Ceea ce-mi este mie necesar este contactul real cu publicul!”²

În 1950 a obținut o bursă Fullbright, datorită căreia s-a stabilit la Milano și a efectuat serioase studii de canto cu Giorgina del Vigo. În același an l-a cunoscut pe compozitorul Luciano Berio, cu care s-a căsătorit și care a fost primul ce i-a descoperit surprinzătoarele resurse vocale, deschizându-i porțile muzicii contemporane și dedicându-i cea mai mare parte din lucrări (*Chamber Music, Circles, Epiphany, Visage, Sequenza III și Folk songs*).

¹ www.cathyberberian.com

² Idem

Punctul decisiv pentru începutul carierei fulminante a lui Cathy Berberian a fost debutul său, în 1957, la Napoli, pentru ca în anul 1958, toată lumea muzicală să descopere cu stupeoare fenomenul Berberian, în interpretarea unei piese a lui John Cage – *Aria*, cântată simultan cu lucrarea electroacustică *Fontana Mix*, ce are o diversitate unică de efecte sonore. Vocea lui Berberian se întindea deja pe trei octave, ceea ce a determinat un critic muzical să afirme că ea ar putea să interpreteze la fel de bine atât Tristan, cât și Isolda!

În 1960 a debutat în America, la Tanglewood, cu *Circles* de Berio, iar în 1966 a compus prima lucrare – *Stripsody*, un colaj de onomatopee inspirat din desenele animate.

“MagnifiCathy”, așa cum a numit-o Umberto Eco, și-a afirmat autonomia creativă și a remodelat interpretarea vocală modernă, lăsând o amprentă durabilă ca deschizătoare de drumuri în sfera muzicii contemporane. A devenit, cu timpul, cântăreața favorită a celor mai importante festivaluri internaționale ale vremii.

Teatrală și explozivă, Cathy Berberian a fost vedeta preferată a unora dintre cei mai inventivi și burlești compozitori ai timpului său, foarte mulți fiind inspirați de vocea și de măiestria ei artistică și compunându-i anumite lucrări, cu dedicație: Igor Stravinski a făcut-o cu piesa *Elegie pentru JFK*, William Walton – cu o versiune specială a *Fațadei* și Luciano Berio – cu majoritatea lucrărilor destinate vocii.

Cu toate acestea, Berberian a abordat și repertoriul clasic, interpretând cu talent lucrări de Purcell sau Monteverdi: „Sunt criticată, știu. Se spune: ‘O, este ca un bufon!’”. Dar nu mi-e teamă, pentru că am făcut destule ca să se știe că sunt și serioasă.”¹

Cathy Berberian, reprezentantă a „noii vocalități”, considerată „muza artei vocale de avangardă”, al cărei centenar de la naștere este atins în 2025, a fost prima cântăreață care a arătat lumii, cu lux de amănunte, că râsul, oftatul, țipătul, vorbitul, șoptitul, plânsul, geamătul și tot felul de alte acrobații vocale sunt căi de exprimare pe care le posedă, pe care știa să le folosească și cărora le dădea sens și încărcătură artistică: „Simt că vocea este un limbaj în sine [...], o lume de descoperiri continue.”²

¹ www.cathyberberian.com

² www.meredithmonk.org

*„Am decis să fac ceva nou.
Pentru că am simțit că pot sparge barierele...
Mulți cântăreți erau obligați să facă anumite lucruri.
Însă eu doream să explorez posibilitățile nelimitate ale vocii...”¹*

Către sfârșitul anilor '50, exact în perioada în care Cathy Berberian uluia lumea muzicală cu inovațiile ei vocale, o altă cântăreață venea să extindă granițele consacrate ale vocalității clasice.

Urszula Dudziak, născută în 1943 în Polonia și stabilită ulterior în America – posesoarea unui ambitus de patru octave și jumătate – și-a folosit cel mai adesea vocea într-o manieră instrumentală, producând imitații ale sintetizatorului și chitarei electrice. De obicei, ea a evitat să utilizeze cuvintele în favoarea unei vocalizări pure, de departe mult mai aventuroasă decât stilul de cânt cunoscut sub numele de *scat singing*. A fost proclamată de către *Los Angeles Times*, „cântăreața de jazz a anului” în 1979.

Abordând un gen muzical aflat la granița dintre jazz și muzica de avangardă, Urszula Dudziak și soțul său – violonistul Michał Urbaniak – au fost printre primii muzicieni care au impus termenul de „fuziune” (*fusion music*), propunând o combinație unică de muzici destinate unei audiențe cât mai largi.

Dudziak a manifestat o preferință evidentă pentru vocalizarea pură, evitând cât mai des utilizarea cuvintelor și a folosit diverse dispozitive electronice, pentru a-și extinde la maximum posibilitățile vocii, ceea ce a dat o dimensiune experimentală, novatoare performanțelor ei vocale.

A colaborat cu un mare număr de muzicieni reprezentativi ai scenei contemporane de jazz, cum ar fi Archie Shepp și Lester Bowie, precum și cu cântăreți ai grupului *Vocal Summit* din care a făcut parte, cu Jay Clayton, Jeanne Lee, Bobby McFerrin, Norma Winstone, Michele Hendricks, Sting și Lauren Newton.

¹ www.answers.com/topic/urszula-dudziak

Meredith Monk

„Arta mea se înrădăcinează într-un profund sentiment de dragoste, asta a fost întotdeauna, iar dacă e valabil pentru mine, pot să-mi imaginez că acest fapt îi poate transforma pe cei ce o ascultă și o privesc. Cred în această posibilitate. [...] Lucrez printre crăpături, acolo unde vocea începe să danseze, unde corpul începe să cânte, unde teatrul devine cinema.”¹

O altă cântăreață al cărei nume este legat de progres și de inovație este cel al lui Meredith Monk, născută în 1942 în Peru. Ea este cunoscută în calitate de cântăreață, dansatoare, actriță, compozitoare, coregrafă și regizoare, și-a început experimentările interdisciplinare prin anii '60 și este considerată ca fiind una dintre creatoarele „tehnicii vocale extinse” și a „spectacolului interdisciplinar”.

Monk creează lucrări situate la intersecția dintre muzică și mișcare, imagine și obiect, lumină și sunet, în efortul de a descoperi și de a împlini noi modalități de percepție. Cercetarea vocii ca instrument și ca limbaj elocvent în sine – pe care ea o întreprinde depășind niște limite consacrate – lărgeste granițele compoziției muzicale, creând peisaje ale sunetului care dezgropă trăiri, energii și amintiri pentru care nu avem cuvinte. Ea a fost proclamată alternativ atât „o magiciană a vocii”, cât și „una dintre cele mai grozave compozitoare ale Americii”.²

Cea mai mare parte a compozițiilor sale este fără cuvinte, iar vocea e utilizată ca instrument care-și ia propriile sonorități din lumea animalelor, din cântecele copiilor, din formele vechi ale cântului sau din tradiția vocală a *belcanto*-ului. „Speranța mea este că muzica pe care o fac poate avea energia *rock'n'roll*-ului, flexibilitatea jazz-ului și precizia muzicii clasice.”³

¹ www.meredithmonk.org

² Idem

³ Idem

Guy Scarpetta sintetizează, în articolul său intitulat „Femeia cu o sută de voci”, complexitatea unică degajată de personalitatea lui Meredith Monk:

La început a fost această voce fără măsură, unică și multiplicată, nazală și ventrală, guturală, barbară și hiper-cultivată, americană și tibetană, de muzin – valuri repetitive etalate, melopee. Toate culorile vocale adunate, condensate. Învolverări, spasme, limbi de foc trăsând și ramificându-se între un strigăt și un altul mai gătit. [...] Vocea pare să vină de pretutindeni. Ascultați-o, priviți-o: gravă, surâzătoare, delicată, violentă, tulburătoare, insolentă, liberă, fragilă, foarte puternică, toate deodată. Plină de dualitate. Niciodată în același loc cu corpul său, mereu puțin în altă parte, ca o străină de timpurile noastre.¹

Joan La Barbara

„Nu știam încotro să caut. Însă simțeam că nu merg atât de departe pe cât aş vrea. Și nu doream doar să aflu ce se poate face cu vocea, ci și la ce se gândesc compozitorii contemporani. Ce fel de idei au? De ce scriu pentru anumite instrumente și pentru altele, nu? Cine se interesează de voce ca de un instrument?”²

În același spirit cu Meredith Monk și născută cu numai 5 ani mai târziu, în 1947, cântăreața americană Joan La Barbara s-a impus în rândul muzicienilor de renume ai vremii.

Compozitoare, cântăreață și autoare a unor scrieri despre muzică, La Barbara s-a dedicat explorării vocii umane în aceeași calitate valorificată și de către Meredith Monk: aceea de instrument complex, în abordarea căruia trebuie mers dincolo de granițele tradiționale. Ea a creat lucrări pentru voci, instrumente și tehnologie interactivă și s-a remarcat în multiple ipostaze: „ca unul dintre cei mai mari virtuozii vocali

¹ Weber-Lucks Theda, *Voice is the Original Instrument* (în „Neue Zeitschrift fuer Musik”, Mainz, Nov. – Dec. 2002), pag. 34

² Idem

ai timpului” (*San Francisco Examiner*) și ca un important pionier în domeniul muzicii contemporane clasice și al artei sunetului, fiind autoarea unui vocabular unic de tehnici vocale experimentale și extinse, incluzând multifonicele (emiterea simultană a două sau mai multe înălțimi sonore), cântul circular, strigătele și atacurile de glotă ce au devenit semnătura ei caracteristică.

La Barbara a colaborat cu cei mai importanți compozitori americani de muzică contemporană, printre care: John Cage, Morton Feldman, Philip Glass, Charles Dodge, Morton Subotnick, Robert Ashley, Larry Austin, Rhys Chatham, Daniel Lentz, Mel Powell, Steve Reich, Roger Reynolds și James Tenney. A participat de asemenea la numeroase proiecte interdisciplinare cu diferiți artiști renumiți, incluzându-i pe Lita Albuquerque, Judy Chicago, Peter Gordon, Bruce Nauman, Lawrence Weiner, Kenneth Goldsmith, Steina și Woody Vasulka.

Vocea este instrumentul original s-a dorit, în afara titlului primului ei disc, și un fel de motto al activității sale, sub egida căruia a stat întreaga sa muncă artistică dedicată vocii. La Barbara și-a desăvârșit în mod continuu – începând din anii '70 – spectrul sonor vocal, prin improvizații, spectacole și compoziții proprii. Deschiderea ei neobișnuită către procedeele experimentale, rezervorul său sonor mereu sporit, precum și interesul însuflețit față de ideile componistice novatoare au dus în final către o convergență activă cu avangarda americană a acelei perioade. „Compozitorii cu care am început să lucrez pe atunci au fost cei care puneau întrebări. Erau oameni care într-adevăr cercetau și încercau să descopere noi teritorii.”¹

În 1974, John Cage a ascultat-o întâmplător pe La Barbara într-o serie de concerte și a fost fascinat de piesele și de sunetele ei. Ea își amintește despre această întâlnire foarte importantă din viața ei:

N-a analizat nimic. A spus pur și simplu: ‘E minunat’. A simțit uimire și un fel de entuziasm. Voia doar să asculte mai mult. A căutat întreaga lui viață să integreze toate culorile posibile în lumea sa muzicală. Iar când m-a auzit cântând, a

¹ Weber-Lucks Theda, *Voice is the Original Instrument* (în „Neue Zeitschrift fuer Musik”, Mainz, Nov. – Dec. 2002), pag. 35

descoperit noi modalități de a obține niște sunete muzicale la care încă nu se gândise până atunci.¹

Cage a rugat-o întâi să-i interpreteze câteva piese pe care le scrisese inițial pentru Cathy Berberian, iar munca lor ulterioară a dus la consolidarea unei prietenii în care Cage a jucat rolul unui mentor pentru La Barbara. În prim-plan a stat interesul lor reciproc pentru calitățile și ideile individuale ale celuilalt. Cage avea încredere totală în discernământul artistic al cântăreței și îi acorda deplină libertate în alegerea variantei interpretative potrivite: „Ceea ce EU simțeam, intuiția MEA muzicală era deasupra partiturii lui. Nu voia să spună: E ‘corect’ sau ‘greșit’, ci spunea: Aș dori să te aud. Aș vrea să aud această idee în interpretarea ta.”²

Și asta este ceea ce a făcut La Barbara: s-a apropiat de materialul existent cu curiozitatea și deschiderea ei spre experiment. Când Cage trasa cu creionul o linie grafică, ea își punea problema: „ce ar fi vrut el să descopăr, care era întrebarea lui? Ce a gândit, ce a vrut să învețe nescriind nicio notă muzicală?”³

Încerca din răspuțeri să nu-i atribuie propriile ei idei componistice. „Când interpretez materialul altcuiva, este important să știu că folosesc diverse modalități de exprimare proprii acelei piese. Vreau să descopăr cu adevărat ce dorea să transmită acea persoană.”⁴

Joan La Barbara l-a căutat întotdeauna pe omul Cage în piesele sale, iar între ei a existat un joc ca între șoarece și pisică, prin care el a încercat să-și clarifice intențiile lucrărilor sale, joc care a motivat-o cel mai mult pe interpretă:

În acest fel m-am apropiat de materialul lui John Cage și i-am cercetat mereu gândirea. De fiecare dată când îi analizez partiturile sunt una cu el și gândesc cu el. Și spun: Bine, John, unde ai fost când te-ai gândit la asta? Ce ai vrut să descoperi? În piesele sale există atât de multe din el! Deci, este răspunderea mea să îl caut mereu în lucrările sale.⁵

¹ Idem

² Idem

³ Idem

⁴ Idem

⁵ Idem

Fátima Miranda

*„Îmi place să dau publicului deschiderea către experiențe noi.
Procedez în așa fel încât oamenii
să fie constrânși să mă asculte cu atenție.”¹*

Fátima Miranda s-a născut în Spania, unde a absolvit inițial „Istoria artei”, cu specializare în arta contemporană, domeniu în care promitea să înceapă o carieră de mare succes. A susținut seminarii de artă avangardistă și a publicat două cărți despre arhitectură și urbanism și abia la vârsta de 28 de ani a început să studieze inițial percuție, saxofon alto și educația muzicală a urechii, pentru ca în aceeași perioadă să-și descopere neașteptatul și prețiosul potențial vocal. Au urmat, în mod firesc, studii de canto clasic, dar și de tehnici de cânt tradițional ale diverselor culturi.

A fost preocupată dintru început să-și utilizeze vocea nu numai în vorbit și cântat, ci și ca pe un instrument de suflat și de percuție. A realizat expuneri experimentale ale unei tehnici vocale proprii, pe care a sistematizat-o după culori vocale și registre, creând o unitate codificată a unor resurse utilizate în lucrul individual, dar și în colaborarea cu alți artiști.

Posesoare a unui ambitus de patru octave, Fátima Miranda aparține, conform unor afirmații făcute de criticii de specialitate, galeriei starurilor cântului experimental, precum americancele Meredith Monk și Diamanda Galás sau artistul vocal olandez Jaap Blonk. Ea este considerată un fenomen artistic muzical impresionant și plin de forță, fiind interesată în egală măsură de legătura dintre viață și artă / dintre artist și public și reprezintă una dintre cele mai fascinante, înzestrate și multilaterale apariții în arta interpretativă vocală a finalului de secol XX.

„Muzica și vocea acestei creatoare desființează granițele dinainte stabilite, impresionând și transformând, deoarece totul se petrece cu mare naturalețe și discreție, dar într-un mod definitiv.”²

¹ Weber-Lucks, Theda, *Schier grenzenlose Stimmkunst: Fátima Miranda* (în „Musik-Texte, Zeitschrift für Neue Musik”, Köln, Aug. 2003), pag. 8

² Idem, pag. 5

Miranda nu și-a căutat vocea, ci a găsit-o întâmplător, în mod total neașteptat, participând la un proiect în care explora zgomote produse de apă, metal, pietre, scoici și hârtie. Descoperirea vocii a reprezentat un moment de răscruce în viața sa ca om de știință.

După ce a început să ia lecții de canto, a continuat să improvizeze în cadrul proiectului avangardist *Taller de Musica Mundana* și să adune experiență scenică în diverse locuri. În 1986, a înființat împreună cu compozitorul și muzicologul Llorenç Barber și cu poetul Bartolomé Ferrando, *Flatis Vocis Trio*, un grup care jongla cu compoziții poliglote și cu poezii aflate la granița dintre vorbit și cântat. Aici, Miranda a aprofundat aspecte importante în ceea ce privește legăturile multistratificate ale limbajului sonor. Loviturile de glotă trilate, asemănătoare cântului păsărilor, țipetele scurte, strigătele și chiotele de bucurie, șuierăturile și fluierăturile prevestesc deja tehnica sa vocală recognoscibilă.

În 1987, Miranda a plecat la Paris, unde a studiat *belcanto* cu soprana japoneză Yumi Nara și a intrat în contact cu compozitorul francez Jean-Claude Éloy. Acesta din urmă a descoperit în Fátima Miranda cântăreața potrivită pentru ciclul său *Libérations* (în centrul primelor două părți ale acestei lucrări stau voci feminine cu tehnicile lor extinse).

Tot pentru Miranda, Éloy a compus *Sappho Hikètis*, pe care singur a caracterizat-o ca fiind „un strigăt veridic, teribil și rebel”¹, lansat de poeta și preoteasa greacă Sappho din Lesbos. Aici, cântăreața își etalează deja arta aproape nelimitată a metamorfozei, iar vocea sa capătă trăsăturile unui hibrid între o creatură supraomenească și una din lumea păsărilor.

Lucrul intensiv cu diverși compozitori a potențat și înaripat munca individuală a cântăreței. Din aceste întâlniri fructuoase a luat naștere un catalog cu tehnici vocale proprii. Probabil că pasul cel mai important în studiul privat al cântului a fost făcut de Miranda în India, când a fost, timp de cinci luni, membră într-un grup de cunosători ai cântului *Dhrupad* – o practică spirituală de cânt, având două segmente specifice: o parte introductivă improvizată în ritm liber, numită *Alap* și derulată pe silaba sacră ‘OM’ sau pe o mantră și o a doua ce se cheamă

¹ Idem, pag. 6

Dhamar. Aceasta constă în versuri devoționale cu melodii compuse și ritmuri structurate. De fapt, în muzica nord-indiană, termenul *Dhrupad* indică „transpunerea versurilor în muzică”.

Miranda s-a arătat interesată de la început de această tehnică indiană de cânt, ce a devenit ulterior nu atât o tehnică în sine, cât mai degrabă o experiență vastă, care a îmbogățit-o interior și pe care a adus-o acasă.

Cu cât urechea noastră devine mai capabilă să deosebească aspecte aparent identice, cu atât puterea noastră de a discerne crește. Vreau să spun: microsunete, armonice superioare, subtilități precum luminozitatea sau întunecimea. Și cu cât urechea noastră devine mai capabilă să facă deosebiri, cu atât devine și laringele capabil de asta. Astfel am realizat că, în fapt, cântăm cu urechea, mai mult decât cu laringele. Adică laringele este un instrument pus în slujba urechii, precum bine știm. Urechea dă comanda de la creier spre laringe, acesta e traseul. Nu este valabil și în sens contrar, nu se pornește dinspre laringe. Încă de la început este clar că nicio altă parte a corpului nu este mai apropiată vocii decât laringele. Dar cel mai important pentru mine în India a fost faptul că mi-am clarificat acest drum și, în acest sens, perfecționarea mea acolo a fost îndreptată mai mult către ureche, către ascultare.¹

Miranda nu a deprins practicile vocale ale altor culturi într-un mod care să atingă *kitsch-ul*. Ea a subliniat întotdeauna clar unde a folosit citate și s-a opus preluărilor lipsite de spirit critic. Mai târziu, după popasul în lumea sonoră indiană, ea a devenit perfect conștientă că toate tehnicile venite din afară trebuie să fie întâi filtrate prin prisma propriilor date și a propriului repertoriu, înainte de a suferi un proces de transformare.

A cântat ca solistă în numeroase festivaluri internaționale de muzică contemporană, vocală și experimentală, prezentându-și lucrările în diferite contexte din întreaga lume, în Europa, țările balcanice, Egipt, America, Canada, Brazilia, Argentina și Paraguay, cariera ei continuând și în secolul XXI.

¹ Weber-Lucks, Theda, *Schier grenzenlose Stimmkunst: Fátima Miranda* (în „Musik-Texte, Zeitschrift für Neue Musik”, Köln, Aug. 2003), pag. 8

Diamanda Galás

*„Vocea este cel dintâi instrument.
Vocea este vehiculul primar de expresie
care transformă gândurile în sunete, în mesaje.
Și, dincolo de cuvinte (cu tot respectul pe care
acestea îl merită), combinațiile între energia
vocală și cea verbală sunt copleșitoare.”¹*

În fine, o altă apariție vocală de excepție este cântăreața americană Diamanda Galás, născută tot în 1955 în San Diego, într-o familie de imigranți greci. Pe lângă cariera vocală, ea este binecunoscută și în calitate de compozitoare, dar a studiat deopotrivă imunologia, biochimia și psihologia experimentală. A studiat pianul, apoi a cântat o vreme muzică jazz. Debutul său solo live, a avut loc la Festivalul de la Avignon din 1979, în Franța, unde urma studii postuniversitare, cu interpretarea operei *Un Jour Comme un Autre* de Vinko Globokar. În timpul șederii sale la Paris, Galás l-a cunoscut și pe compozitorul și arhitectul grec Iannis Xenakis, a cărui compoziție *Akanthos* (1977) a cântat-o împreună cu Ensemble InterContemporain al IRCAM în 1980, în timp ce se afla încă în Europa. După întoarcerea în Statele Unite, Galás a interpretat încă o lucrare a lui Xenakis, compoziția sa *N'Shima* (1975), în premiera americană a acesteia la New York în 1981.

Personalitate controversată în lumea artistică din cauza problemelor pe care le-a avut cu drogurile în tinerețe și a faptului că a frecventat mult timp lumea interlopă, Galás a sfidat cu consecvență criticile și a continuat să-și aleagă subiectele tocmai din această zonă sumbră a realității de zi cu zi, de existența căreia cei mai mulți preferă să facă abstracție.

Arta vocală și scenică a Diamandei Galás s-a prezentat dintru început ca un mixaj între tragedia antică grecească, teatrul expresionist (în special prin utilizarea strigătului) și o abordare psihanalitică, iar genul în care cântă parcurge o plajă largă, de la *blues*-ul american până la *amanédes*-ul grecesc.

¹ www.diamandagalas.com

În legătură cu obiceiurile țării ei de origine, Galás explică: „Femeilor din Grecia și din Orientul Mijlociu nu prea le este permis să vorbească. A încerca acolo să rostești sau să descoperi ceva despre tine însăși reprezintă un fel de păcat. Așa că, inițial, am încuiat ușa și am cântat într-un întuneric total. Am vrut să țin acest act pe cât de anonim posibil.”¹ Dar, în mod paradoxal, prin contrast, cariera pe care a urmat-o a dus-o în punctul în care este la fel de faimoasă pentru acrobatica sa vocală, cât și pentru refuzul său de a tăcea.

Ca mijloace de exprimare, Galás folosește foarte des, pe lângă tipăt – care predomină – tot vocabularul “disfuncțiilor” vocale: sughițul, spasmul, nechezatul, mișcări ale buzelor și ale obrazilor, gargariseli, lamentări sugrumate, șuierături, bâlbâieli isterice. Cât privește urletele pe care le emite, acestea sunt cât se poate de înspăimântătoare, viscerele și sunt adeseori urmate de descărcări cvasiepileptice de foneme animalice.

Inspirându-se din plânsul Medeei, dar și din sensul izolării și al neputinței prezente în *Die glückliche Hand* de Arnold Schönberg, Galás aduce în scenă un stil cu mult mai teatral decât alți vocaliști experimentali austeri și rafinați, lumea pe care ne-o descrie ea fiind una maladivă a disperării, a angoaselor, a insolvabilului.

Tocmai de aceea, în mod poate surprinzător, mulți consideră că fabulațiile ei viscerele descompuse de furie sunt mai aproape de realitatea cotidiană decât „abstracțiunile” lui Meredith Monk și Joan La Barbara, pentru că sunt luate direct din viață și constituie o coloană sonoră a durerii în toate manifestările acesteia. Galás nu se abstrage lumii reale, ascunzându-se într-un glob de sticlă, ci dimpotrivă, își expune conținutul propriului psihic, cu rezultate apocaliptice. Ea este totodată foarte preocupată de toate formele de maladie mentală, de demență, de depresie și de ravagiile pe care le produce SIDA (fratele ei a murit de această boală). În acest context, artista afirmă:

Jurnaliștii din afara comunității privesc cu teamă lucrările mele, care îi sperie [...]. Pentru că ele nu sunt distractive, își imaginează că oamenii nu vor să le audă. Acești critici consideră muzica o modalitate de liniștire... Însă eu mi-am separat creațiile de acest mod de a privi muzica, de acest concept sigur și inutil,

¹ Idem

încă din 1974. [...] Pentru mine, a fi pe scenă este un exorcism al tuturor acelor lucruri care mă țin trează noaptea.¹

Diamanda Galás posedă o voce cu un ambitus de aproape patru octave, pe care Francis Ford Coppola a considerat-o ideală pentru ilustrarea coloanei sonore a filmului *Dracula*. Susan McClary spunea despre ea că

prevestește un nou moment în istoria reprezentării muzicale. Galás s-a remarcat în arta scenică a spectacolului postmodern din anii '70, prin protestul împotriva diverselor forme de abuz de putere (genocide, masacre) și prin atitudinea sa față de victimele SIDA. Piese sale sunt construite din manifestări sonore mediteraneene pasionale, din șoapte, țipete și gemete.²

Într-adevăr, Galás a dat mereu în creațiile sale câte o lecție de istorie prezentată în forme artistice. Ea și-a asumat poziția unei Antigone moderne, care redă demnitatea eroilor necântați ai istoriei și și-a folosit vocea ca pe un instrument politic în apărarea celor întemnițați, torturați sau exterminați pe nedrept, din cauza propriilor credințe și idealuri.

Pentru ca mesajul său să penetreze cu cât mai multă ușurință, Galás cântă în zece limbi diferite: „Nu mai există politici locale. Totul este acum internațional. Dacă demonstrezi prin atitudine că poți efectua schimbări – chiar dacă asta înseamnă să schimbi doar o singură persoană –, acesta este un lucru minunat.”³

Un spectacol *live* cu Diamanda Galás este o experiență de proporții epice: în cazurile extreme, ea va apărea pe scenă cu pieptul gol, acoperită de un lichid roșu care imită sângele, vocea sa fiind însoțită de un fond sonor preînregistrat sau acompaniament *live* cu tobe, claviatură, percuție electronică/manipulări de casete/efecte și propriul său pian mare – totul la un volum foarte ridicat, extrem. Uneori, acest aparent show satanic este scăldat în luminile unui roșu sau albastru întunecat, în decorul unui sanctuar.

¹ www.diamandagalas.com

² Idem

³ Idem

Concluzii

„Este posibil să obținem libertate vocală și să ne colorăm vocea într-o multitudine de feluri. Experimentați și bucurați-vă. Nu uitați, nu există o culoare ideală care trebuie copiată. Găsiți-vă propriul vostru sunet și savurați-l.”¹

Din câte am putut vedea din desfășurarea impresionantă de forțe vocale ale trecutului apropiat și ale prezentului, vocea cântată și-a câștigat un rol din ce în ce mai important în cadrul diverselor forme de manifestare sonoră a muzicii contemporane. Ea a ajuns chiar să devanseze de multe ori, în topul preferințelor publicului, exprimarea prin intermediul instrumentelor și aceasta tocmai deoarece este capabilă de dubla performanță de a le putea imita – în cazul unui cânt vocalic non-vibrat, dar și de a se deosebi net de acestea – prin introducerea și specularea cuvântului.

Am putut observa, de asemenea, diversitatea de perspective care i s-au oferit cântărețului de muzică contemporană: de la aprofundarea partiturilor-cheie ale expresionismului muzical, la trecerea prin muzica clasică de avangardă, prin experimente dintre cele mai diverse, unele dintre ele radicale, la plonjarea în lumea jazz-ului ori a muzicii de tip *fusion*.

În acest sens, într-o descriere foarte inspirată a muzicii secolului XX, Sharon Mabry afirma:

se potrivește societății de astăzi, deoarece ea vorbește în limbajul prezentului. Utilizează instrumente, tehnologie și sentimente care sunt familiare ascultătorului contemporan. În plus, prefacerile filozofice, politice și sociale ale acestui secol au fost adesea analizate prin prisma lucrărilor muzicale.²

¹ Mabry, Sharon, *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: a Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*, New York, Oxford University Press, 2002, pag. 51

² Idem, pag. 6

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I. Volume:

Austin, William – *Music in the 20th Century*, New York, W. W. Norton, 1966

Emmons, Shirlee & Alma Thomas – *Power Performance for Singers: Transcending the Barriers*, New York, Oxford University Press, 1998

Hanson, Peter S. – *An Introduction to Twentieth-Century Music*, Boston, Allyn and Bacon, 1967

Mabry, Sharon – *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: a Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*, New York, Oxford University Press, 2002

Mitchell, Donald – *The Language of Modern Music*, Londra, Ed. Faber & Faber Limited, 1963

Peyser, Joan – *The New Music*, New York, Delacorte Press, 1971

Reid, Cornelius – *The Free Voice*, New York, Coleman-Ross Company Inc., 1965

Roseberry, Eric – *Into the Twentieth Century*, London, Oswald Wolf, 1976

Sundberg, J. – *The Science of the Singing Voice*, Illinois, Northern Illinois University Press De Kalb, 1987

Weber-Lucks, Theda – *Voice is the Original Instrument* (în „Neue Zeitschrift fuer Musik”, Mainz, Nov. – Dec. 2002)

Weber-Lucks, Theda – *Schier grenzenlose Stimmkunst: Fátima Miranda* (în „Musik-Texte, Zeitschrift für Neue Musik”, Köln, Aug. 2003)

Whittall, Arnold – *Music since the First World War*, Londra, Ed. J. Dent & Sons Ltd, 1977

Wilde, Oscar, *Portretul lui Dorian Gray*, București, Editura Hera, 1992

II. Internet:

www.answers.com

www.cathyberberian.com

www.diamandagalas.com

www.meredithmonk.org

SUMMARY

Elmira Sebat

Innovative interpretative landmarks in 20th-century vocal music

The singing voice has gained an increasingly important role in various forms of contemporary music, especially due to the diversity of perspectives that contemporary singers have begun to be offered: from delving into the key scores of musical expressionism, to moving through avant-garde classical music, to diving into the world of jazz or fusion music, where improvisation is at home, and to exploring modern genres separately or in various combinations.

The surprising variety of the repertoire for solo voice in the second half of the 20th century was due, on the one hand, to the evolution of vocal language - which took place in a short period of time and at an accelerated pace - but also to the emergence of a plethora of vocal performers such as Cathy Berberian, Urszula Dudziak, Meredith Monk, Joan La Barbara, Fátima Miranda or Diamanda Galás who were eager to use extended vocal techniques and experiment freely with new forms of artistic expression.