

ACADEMIA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ „GHOERGHE DIMA”  
ȘCOALA DOCTORALĂ „SIGISMUND TODUȚĂ”

# TEZĂ DE DOCTORAT

*LAMENTO – expresie a durerii în muzica vocală a secolului  
al XVII-lea*

Coordonator științific:  
Prof. univ. dr. Anca-Daniela Mișuț

Doctorand:  
Magda-Eliza Maftei

CLUJ NAPOCA  
2023

# CUPRINS

<b>I. APARIȚIA ȘI EVOLUȚIA GENULUI DE LAMENTO .....</b>	<b>13</b>
1.1. FONDUL ARHAIC AL GENULUI DE LAMENTO .....	13
1.1.1. <i>Aspecte ale lamentației în comunitățile grecești antice</i> .....	13
1.1.2. <i>Lamentația în ritualul funerar, la români</i> .....	19
1.2. LAMENTO ÎN RENAȘTERE ȘI ÎN PERIOADA DE TRANZIȚIE SPRE BAROC .....	28
1.2.1. <i>De la idealul reprezentării perfecțiunii și eternității la preocuparea de a transcrie mișcarea și scurgerea timpului</i> .....	28
1.2.2. <i>De la lamentația funebră la lamento</i> .....	32
1.3. O SCURTĂ ISTORIE A LACRIMILOR ÎN SECOLUL AL XVII-LEA.....	35
<b>II. LAMENTO ITALIAN .....</b>	<b>42</b>
2.1. LAMENTO ÎN CONTEXTUL SECOLULUI AL XVII-LEA .....	42
2.1.1. <i>Începuturile operei</i> .....	42
2.1.2. <i>Primii lamenti din opere – Apollo și Orfeo</i> .....	46
2.1.3. <i>Evoluția genului de lamento în secolul al XVII-lea</i> .....	49
2.1.4. <i>Text, motive și realizare muzicală în lamento</i> .....	53
2.2. CONSIDERAȚII TEORETICE ASUPRA INTERPREȚĂRII .....	58
2.2.1. <i>Stilul recitar-cantando</i> .....	58
2.2.2. <i>Ornamente și interpretare</i> .....	60
2.3. ANALIZE .....	68
2.3.1. <i>Lamento d’Arianna</i> .....	68
2.3.2. <i>Lamento della ninfa</i> .....	76
2.3.3. <i>Lamento di Penelopa</i> .....	81
2.3.4. <i>Lamento d’Ottavia, „Disprezzata regina”</i> .....	88
2.3.5. <i>Lamento di Cassandra din La Didone de Francesco Cavalli</i> .....	96
2.3.6. <i>L’Eraclito amoroso de Barbara Strozzi</i> .....	101
<b>III. PLAİNTE.....</b>	<b>108</b>
3.1. DE LA LAMENTO LA PLAİNTE .....	108
3.1.1. <i>Context – Tragedia lirică franceză</i> .....	108
3.1.2. <i>Plainte în tragediile lirice ale lui Lully – definirea corpusului</i> .....	112
3.1.3. <i>Statutul personajelor</i> .....	115
3.1.4. <i>Situații dramatice și motive în plainte</i> .....	117
3.1.4.1. <i>Iubire și abandon</i> .....	117
3.1.4.2. <i>Moarte și doliu</i> .....	121
3.1.4.3. <i>Solititudine și destăinuirii</i> .....	127
3.1.4.4. <i>Cadrul natural</i> .....	130
3.1.5. <i>Aspecte ale textului</i> .....	133

3.1.6.	<i>Elemente muzicale în plaintes</i> .....	138
3.1.6.1.	Structură și formă.....	138
3.1.6.2.	Tonalitate.....	145
3.1.6.3.	Alte elemente specifice .....	147
3.2.	CÂTEVA CONSIDERAȚII TEORETICE ASUPRA INTERPRETĂRII .....	150
3.2.1.	<i>Arta cântului în Franța secolului al XVII-lea</i> .....	150
3.2.2.	<i>Ornamente - Les agréments</i> .....	153
3.2.3.	<i>Considerații asupra gestualității</i> .....	161
3.2.3.1.	Gesturile „tragice” .....	165
3.3.	ANALIZE .....	167
3.3.1.	<i>Lamentația Médéei din Thésée</i> .....	167
3.3.2.	<i>Lamentația lui Cybèle din Atys</i> .....	171
3.3.3.	<i>Plainte du Dieu Pan din Isis</i> .....	175
3.3.4.	<i>Lamentația Armidei</i> .....	182
3.4.	CONSIDERAȚII ASUPRA INTERPRETĂRII ARIILOR DE TIP PLAİNTE.....	186
3.4.1.	<i>Partitura „gestuală”</i> .....	186
3.4.2.	<i>De la text la gest – o sugestie de partitură „gestuală” pentru Plainte du Dieu Pan</i> .....	191
3.4.3.	<i>Sugestie de partitură „gestuală” pentru Médée</i> .....	199
3.4.4.	<i>Gesturile și situația dramatică</i> .....	207
3.4.5.	<i>Gesturile și muzica</i> .....	213
3.4.6.	<i>Ornamentația interjecțiilor</i> .....	216
	<b>CONCLUZII</b> .....	<b>222</b>
	<b>BIBLIOGRAFIE</b> .....	<b>227</b>
	<b>ANEXE</b> .....	<b>237</b>

## Rezumat

Prezenta teză de doctorat este rezultatul dorinței de redescoperire a unui repertoriu care este interpretat rareori în spațiul românesc, dar care se bucură de o renaștere înfloritoare în Europa Occidentală. Experiența personală din cadrul *Académie de Sablé*, în Franța, apoi cea din cadrul *Versailles Akademie* din Praga, Republica Cehă, alături de cercetători de la Centrul de Muzică Barocă din Versailles, mi-au deschis noi perspective în ceea ce privește interpretarea muzicii vocale baroce. Datorită unui stagiu *Erasmus +*, am avut ocazia de a face parte din clasa de operă a dirijorului și clavecinistului Stéphane Fuget din cadrul Departamentului de Muzică Veche de la *Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris*, un important centru de redescoperire și valorificare a muzicii baroce, dar și a unor experimente inedite, în ceea ce privește interpretarea istoric-informată. Apoi, am continuat studiul muzicii baroce în cadrul Masterului de Interpretare a Muzicii Vechi, la Sorbonne Université din Paris, alături de soprana Isabelle Poulenard și dirijorul Jean-Christophe Frisch. Toate aceste experiențe mi-au schimbat viziunea asupra întregii abordări a unei piese sau al unui rol. În Baroc, totul pornește de la text - *prima la parola*, conform celebrului adagiu monteverdian. Cuvântul primează, așadar el trebuie să fie nu doar inteligibil, ci sensurile acestuia să fie sonorizate prin diverse efecte vocale. Sunetul este un vehicul de transmitere al emoției, ceea ce ne sugerează o interpretare centrată nu pe frumusețea și perfecțiunea tehnică a sunetelor, ci pe expresivitate. În același timp, studiul muzicii baroce necesită o adevărată știință în ceea ce presupune ornamentarea sunetelor și practica gestualității baroce.

În secolul al XVII-lea, odată cu apariția *drammei per musica*, ce va deveni genul de operă, una dintre expresiile vocale privilegiate de către compozitori este lamento. Avându-și originile în lamentațiile antice grecești, acest tip de expresie vocală, denumit și *plainte* în Franța, este construit inițial ca un discurs *recitar-cantando*, un stil aflat la interferența dintre vorbire și cânt. Începând cu a doua jumătate a secolului al XVII-lea, el devine asociat, din punct de vedere muzical, tetracordului minor descendent. În Franța, aria de tip *plainte* se dezvoltă pornind de la modelul italian. Începând cu primele tragedii lirice, genul de *plainte* prezintă trăsături structurale ce devin specifice acestui tip de expresie vocală.

Interesul acestei cercetări îl reprezintă continuarea și aprofundarea studiului asupra genurilor de lamento și *plainte*, precum și stabilirea unor noi legături între fondul arhaic, cel tradițional, și cel al muzicii culte de secol XVII. Această cercetare prezintă, de asemenea, noi reflecții în ceea ce privește relația dintre text, muzică și gesturi, fiind singura teză din spațiul

românesc, ce tratează problema transpunerii gestuale, prin elaborarea unui instrument de lucru denumit „partitura gestuală”. În același timp, adăugând aspectelor analitice o serie de considerente de ordin teoretic, pornind de la studiul unor tratate din epocă, îmi propun să ofer interpreților de azi câteva chei pentru o interpretare adecvată, în conformitate cu gustul, sensibilitatea și estetica secolului al XVII-lea.

Obiectivul inițial al acestei cercetări a fost explorarea expresiei vocale de tip lamento în muzica vocală a secolului al XVII-lea. În fața abundenței pieselor de acest tip, am decis o delimitare a câmpului de studiu și focalizarea asupra unor aspecte specifice, care țin de interpretare. Pornind de la caracteristicile lamentației antice grecești, trecând prin lamentațiile funebre din spațiul românesc, iar apoi studiind creația monteverdiană și lullystă dedicată acestui gen, am dorit să aduc în lumină trăsăturile particulare de scriitură și de interpretare a piesei de tip lamento ca expresie privilegiată a durerii, în secolul al XVII-lea.

Lucrarea pe care am elaborat-o cuprinde trei capitole. Primul dintre acestea este organizat în jurul originilor genului de lamento și a apariției acestuia ca gen muzical, reconstituind drumul lamentației, de la strigătul de jale primordial (*aiat*) la expresia literar-muzicală din tragedia antică greacă. Fondul arhaic al genului de lamento se regăsește în practicile de lamentație funebră din bazinul mediteraneean. Aceste practici aveau parte de o veritabilă *mise en scène*, efectul patetic fiind intensificat de gesturi extreme, dansuri sau cântece acompaniate de *aulós*, instrument ce imită strigătul. În centrul acestei scenografii sonore a jelierii se aflau femeile. Lamentațiile vor fi transpuse în creația cultă, respectiv tragedia antică greacă, unde cântecul de doliu apare formalizat dramatic în *kommós*. „Estetizarea” strigătului aduce, pe lângă interjecții, o serie de convenții textuale. Aceste elemente apar și în bocetele de pe teritoriul românesc, ce se apropie, din multe puncte de vedere, de lamentațiile antice, ele fiind, de altfel, considerate reminiscențe arhaice precreștine ale lamentațiilor romane.

Genul de lamento apare pe fondul tranziției dinspre Renaștere spre Baroc, perioadă ce se remarcă printr-o puternică emoționalitate, oglindită de un adevărat cult al lacrimilor și a tristeții. De aceea, am considerat necesară introducerea unui subcapitol ce tratează trecerea de la concepția renascentistă asupra artei, ce avea ca ideal reprezentarea perfecțiunii și eternității la cea barocă, ce are ca scop transcrierea emoției, ca mișcare și scurgere a timpului.

Fascinați de tragediile greco-latine, compozitorii de la sfârșitul secolului al XVI-lea, introduc în *dramma per musica* scene de lamentație, care aveau să constituie momentul de maximă intensitate emoțională. În acest context apare, așadar, aria de tip lamento care, având o puternică identitate textuală și muzicală, va avea parte de mai multe transformări structurale de-a lungul secolului al XVII-lea. Lamento apare însă, în spațiul italian, încă din perioada

Renașterii, în genul literar de *lamento storico*, dar și în madrigale ce au ca sursă poemul eroic *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto. Spre deosebire de lamento grec antic, lamento renașcentist este doar rareori funebru și nu este legat de o practică ritualizată.

Am inclus tot aici și un subcapitol în care prezint o serie de considerații privind sensibilitatea feminină și cea masculină, precum și manifestările publice ale durerii, redată prin lacrimi, în contextul secolului al XVII-lea.

Următoarele două capitole sunt construite în mod simetric, fiecare dintre ele prezentând analiza genului de lamento italian și, respectiv, al celui de *plainte* francez, pornind de la contextul muzical al epocii. Deși similare, aceste două genuri au diferențe notabile, ce provin, în special, din deosebirile generale de stil din cele două mentalități estetice. Am inclus, așadar, subcapitole în care prezint considerații teoretice privind interpretarea, pornind de la tratate de epocă, precum și analize a celor mai reprezentative exemple de lamento și *plainte*.

În ceea ce privește capitolul dedicat genului de lamento, am ales să prezint succint începuturile a ceea ce numim astăzi „operă”, trecând printr-o analiză a primelor expresii de tip lamento din primele *dramme per musica* de Jacopo Peri, *Dafné* și *Euridice*. Acest capitol include considerații asupra evoluției genului de lamento în secolul al XVII-lea, în spațiul italian – de la discurs în manieră *recitativo* la arie pe bas ostinat pe tetracord descendent. După o analiză generală asupra textelor și realizării muzicale ale expresiilor de tip lamento, subcapitolul următor este dedicat interpretării, prin sondarea a două elemente esențiale în dobândirea stilului specific epocii: stilul *recitar-cantando* și ornamentele tipice. În ceea ce privește stilul *recitar-cantando*, aflat la interferența dintre vorbire și cânt, prima și cea mai importantă sursă este prefața operei *Euridice* de Jacopo Peri, în care compozitorul ne oferă câteva elemente esențiale pentru interpretare. Conceput ca extindere a artei oratorice, această manieră de incarnare a textului are drept caracteristici modificarea pulsației în funcție de afectele exprimate în text, „colorarea” sensurilor cuvintelor prin efecte sonore vocale, precum și prezența unor armonii ce depășesc simpla notație muzicală. Referitor la ornamentație, sursa cea mai importantă rămâne Prefața culegerii *Le Nuove Musiche* de Giulio Caccini, concepută ca un manifest al noului stil vocal italian de la începutul secolului al XVII-lea.

Capitolul al doilea, dedicat genului de lamento, conține și câteva analize ale unor expresii de acest tip. *Lamento d'Arianna* și *Lamento della ninfa* de Claudio Monteverdi reprezintă doi poli în dezvoltarea genului, acestea fiind reprezentative pentru tipul de lamento construit ca un monolog *recitar-cantando*, respectiv lamento ca arie construită pe un ostinato pe tetracord descendent. Ambele prezintă figura iubitei abandonate, pe care o regăsim și în alte două creații monteverdiane, în *Il ritorno d'Ulisse in patria* și în *L'incoronazione de*

*Poppea*, în cazul reginei Penelopa, respectiv al reginei Ottavia. În timp ce *Lamento di Penelopa* apare ca un ecou al celebrului lamento al Arianei, având o structură circulară, ce redă oscilarea personajului între realitate și visare, monologul Ottaviei se remarcă prin diferitele schimbări de stare ale personajului, transcrise muzical de Monteverdi printr-o serie de procedee tipice pentru lamento monteverdian. Am inclus și analiza unui lamento de Francesco Cavalli, discipol al lui Monteverdi, ce are meritul de a fi sistematizat folosirea liniei cromatice descendente în bas ca simbol al lamentației. Dintre ariile de tip lamento ale lui Cavalli am ales să analizez *Lamento di Cassandra* din *La Didone*, ce prezintă un caracter funebru, redat muzical prin discursul vocal desfășurat pe fondul unui *passus duriusculus*, ce se repetă la interval de cvintă descendentă. Un alt exemplu de lamento, de această dată sub forma unei cantate pentru voce și bas continuu, este *L'Eraclito amoroso* de Barbara Strozzi, discipolă a lui Cavalli.

Capitolul al treilea este dedicat genului de *plainte*, echivalentul genului de lamento în Franța, în contextul tragediilor lirice ale lui Jean-Baptiste Lully. Întrucât în partiturile lui Lully nu regăsim decât rareori, în mod explicit, termenul de *plainte*, un prim demers în cercetare a fost definirea precisă a corpusului de lucru, pornind de la întrebarea : ce numim, de fapt, *plainte*, într-o operă de Lully ? În urma identificării a 46 de *plaintes*, în cele 13 tragedii lirice de Lully, am elaborat o serie de considerente generale privind statutul personajelor, situațiile dramatice tipice, motivele și alte aspecte ale textului (interjecții, câmp lexical, simboluri), precum și elementele muzicale (structură, tonalitate, intervale, prezența basului ostinat și a tetracordului descendent).

Deși aria de tip *plainte* rămâne ancorată în universul feminin, Lully oferă, și personajelor masculine, ocazia de a-și manifesta suferința și vulnerabilitatea, ceea ce, în epocă, nu era privit ca o „slăbiciune”, ci ca o galanterie și o dovadă de rafinament. La fel ca în cazul operelor lui Monteverdi sau cele ale lui Cavalli, personajele care se lamentează în tragediile lirice lullyste sunt nobili, zei, eroi sau ființe cu puteri supranaturale, ceea ce ne arată o anumită „noblețe afectivă”, specifică epocii.

În operele lui Lully, iubirea cu multiplele sale fațete, constituie fundamentul emoțional al majorității ariilor de tip *plainte*. Abandonul, gelozia, iubirea neîmplinită, sunt motive suficiente și întemeiate pentru ca personajele să verse lacrimi din abundență, iar această suferință să fie transpusă muzical și vocalizată. Deși tributar stilului italian, Lully reușește să se îndepărteze de acesta, creând un stil propriu, francez, prin cristalizarea unei forme, și apoi prin diversificarea limbajului muzical și al structurii acesteia.

În ceea ce privește interpretarea ariilor de tip *plainte*, cele mai importante elemente sunt ornamentele specifice – *les agréments* și arta gestualității. Cel mai important tratat despre arta

cântului în Franța secolului al XVII-lea este *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* de Bertrand (Bénigne) de Bacilly, în care autorul oferă detalii esențiale despre pronunția din epocă și modul de utilizare al ornamentelor. Pornind de la acest tratat, dar și de la tratatul lui Michel Pignolet de Monteclair, *Les Principes de Musique*, am prezentat principalele ornamente de tip *agrément*, și modul lor de utilizare în ariile de tip *plainte*.

În Franța, termenul ce desemna cântăreții din tragediile lirice era acela de „*acteur-chanteur*”. Astfel, aceștia erau în primul rând actori, fiind în același timp și proprii regizori, întrucât, în epocă, nu exista încă această funcție. Așadar, retorica gestuală ocupă un rol important în interpretarea ariilor de tip *plainte*, gesturile fiind consubstanțiale acestei muzici. Datorită faptului că preced cuvintele, gesturile conferă vitalitate pronunției și facilitează emisia vocii. În același timp, ele pot oferi diferite chei de înțelegere a textului. Alegerea gesturilor pentru ceea ce am numit o *mise en gestuelle* (sau transpunere în gesturi) depinde, în primul rând, de situația explicitată în versuri și, respectiv de afectul personajului. Această alegere nu este spontană, ci este rezultatul unei analize preliminare. În subcapitolul *Considerații asupra interpretării ariilor de tip plainte* am detaliat acest proces de lucru, asupra a ceea ce am numit „partitură gestuală”: cum ajungem la gest, pornind de la text și de la emoția transmisă de acesta? Întrucât în subcapitolul anterior am realizat câteva analize ale unor arii de tip *plainte* din opere lullyste, am oferit două sugestii de „partituri gestuale”: pentru *Plainte de Dieu Pan* din *Isis*, respectiv, lamentația Médéei din *Thésée*. Sursa pentru alegerea gesturilor este dublul tratat *Chironomia* și *Chiologia* de John Bulwer. Pe lângă acestea, am inclus și sugestii referitoare la modalitatea de abordare a unei partituri, „corporalizarea sa” prin transpunerea gestuală, exerciții pregătitoare pentru *mise en gestuelle*, precum și probleme ce pot apărea în acest demers, în ceea ce privește relația dintre gesturi și situația dramatică, dar și cea dintre coordonarea gesturilor cu muzica. De asemenea, am oferit și sugestii de ornamentație a interjecțiilor, simboluri ale lamentației, în acord cu tratatele menționate anterior.

Lucrarea se încheie, în mod evident, cu concluziile pe care le-am tras în urma atât a cercetării tratatelor, surselor bibliografice și a partiturilor ce se regăsesc, împreună cu textele în original și traduceri în limba română, în anexe, dar și în urma propriilor experiențe interpretative, de-a lungul anilor de stagiul doctoral. Sper ca această cercetare să constituie un impuls pentru alți interpreți-cercetători spre a redescoperi muzica pe care, deși o numim „veche”, nu încetează a ne uimi prin noutatea sa, fiind o inepuizabilă sursă de revelații.

**Cuvinte cheie:** lamento, plainte, Baroc, secolul al XVII-lea, gestualitate, ornamente, interpretare



## Abstract

The PhD thesis *LAMENTO – expression of sorrow in 17<sup>th</sup> century vocal music*, aims to highlight a repertoire which is rarely performed in Romania, despite its flourishing renaissance throughout Western Europe. The personal experiences as an active participant of *Académie de Sablé* in Sablé France, as well as of *Versailles Akademie* in Prague, Czech Republic, under the close guidance of researchers from the Versailles Baroque Music Center, have offered me new perspectives in baroque vocal music interpretation. Due to an *Erasmus* + scholarship, I had the honor to be a member of maestro Stéphane Fuget's Baroque Opera Class, in the Early Music Department of the *Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris*, an important center of rediscovery and valorization of baroque music and historically-informed interpretation. Shortly after, I was accepted to the Master's Degree of Early Music Interpretation at Sorbonne Université in Paris, where I studied with the soprano Isabelle Poulenard and conductor Jean-Christophe Frisch. All of these experiences have changed my vision on the study of a music piece or an entire role. In Baroque music, the text is the starting point of all interpretation, as Monteverdi's quote indicates – *prima la parola*. The spoken word is essential. Therefore, it has to be not only intelligible, but also expressive, through various vocal effects. The sound is a vehicle for emotion; thus, the focus of interpretation is not the beauty and perfection of sounds, but the expressiveness of text. Furthermore, the study of Baroque music demands true knowledge in the art of ornamentation, as well as in the practice of Baroque gestures.

In the 17<sup>th</sup> century, with the invention of *dramma per musica*, which will develop into the genre of opera, lamento is the composers' preferred vocal expressions. Rooted in the ancient Greek lamentations, this type of air, also named *plainte* in France, is initially composed as a speech in *recitar-cantando* style, a type of declamation situated at the crossroads between speech and singing. Starting with the second half of the 17<sup>th</sup> century, lament is musically associated to the descending minor tetrachord. In France, the air called *plainte* develops from its Italian model. With the first *tragédies lyriques* or Baroque French operas, the *plainte* develops formal characteristics which will become specific for this type of vocal expression.

The aim of this research is to deepen the studies on lament and *plainte*, as well as highlighting new connections between the archaic heritage, the traditional music and the art music in the 17<sup>th</sup> century. This thesis presents new reflections on the connection between text,

music and gestures, as it is the only thesis in Romania that addresses the issue of Baroque gestures, through the invention of a study tool called “the gesture score”. Moreover, while giving the analytical aspects a series of theoretical considerations, it proposes historically-informed interpretation keys for modern singers.

The initial objective of this research was the study of the vocal expression of lament in vocal music, throughout the 17<sup>th</sup> century. Given the fact that there is a large number of laments in Baroque repertoire, I decided to reduce the study field while focusing on specific interpretation aspects. My aim is to highlight the specific compositional aspects, as well as the interpretation elements in the lament aria, having as a starting point the characteristics of ancient Greek lamentations, passing through the Romanian traditional funeral lamentations and analyzing Monteverdi’s and Lully’s dramatic compositions.

This thesis is structured in three chapters. The first chapter is revolving around the origins of the lament aria and its emerging as a musical genre, while reconstructing the journey of lamentation, from the primal cry (*aiaî*) to the literary and musical expression in ancient Greek tragedy. The archaic background of the lament aria is to be found in the ritual practices of funeral lamentation in the Mediterranean area. These practices had a *mise en scène*: the pathetic effect of mourning was highlighted and amplified by extreme gestures, dances and songs accompanied by *aulós*, a musical instrument that imitates a shrill cry. Women were in the center of this mourning sound scenography. The lamentations were transposed in the literary creations, such as the ancient Greek tragedy, where the mourning song, known as the *kommós*, has a dramatic form. The aestheticization of cry comes with the presence of interjections, as well as a series of textual conventions. These elements are to be found in Romanian mourning songs (*bocete*) which are closely related to ancient lamentations, as they are considered to be archaic pre-Christian reminiscences of roman lamentations.

The lament genre develops in the transition period from the Renaissance to Baroque, period known for an excessive emotionality, reflected in a cult of tears and a glorification of sorrow. Therefore, a sub-chapter that explains the passage from the renaissance artistic concept, which had as an ideal the representation of perfection and eternity, to the baroque aesthetics, whose aim was the transcription of emotion, seen as movement and passage of time, was a necessary approach.

At the end of the 16<sup>th</sup> century, fascinated by ancient Greek and Latin tragedies, composers insert scenes of lamentation in their *dramme per musica*, as moments of emotional climax. The lament aria will soon develop and gain a strong textual and musical identity. However, even in the Renaissance period we can find laments, in the literary genre of *lament*

*storico*, but also in the form of madrigals, inspired by the heroic poem *Orlando furioso* by Ludovico Ariosto. Unlike the ancient Greek lament, the Renaissance lament is rarely funeral and dissociated from the ritual practice. In the first chapter, I also included a sub-chapter that deals with the feminine and masculine sensibility, as well as the public manifestations of grief, embodied by tears, in the 17<sup>th</sup> century.

The following two chapters are organized symmetrically, one of them portraying the Italian *lamento* and the other one, the French *plainte*. Even though they are similar, the two genres present notable differences, due to the general style differences between the two aesthetics. Therefore, I included subchapters that present some theoretical considerations on interpretation, based on 17<sup>th</sup> century treatises, as well as some examples of lament and *plainte* analysis.

The second chapter, dedicated to the lament genre, briefly presents the beginnings of opera and analyzes two lament scenes from the first *dramme per musica*: *Dafné* and *Euridice* by Jacopo Peri. This chapter includes considerations on the evolution of the lament genre throughout the 17th century – from monologue in *recitar-cantando* style to descending tetrachord ground bass aria. After a general analysis of lament texts and music, the following sub-chapter is dedicated to the two core elements of lament interpretation: the *recitar-cantando* style and the ornaments. Regarding the *recitar-cantando*, a style between declamation and singing, the most important source is the Foreword of *Euridice* by Jacopo Peri, where the composer gives precious indications on interpretation. Considered as an extension of the oratorical art, this manner of embodying the text has several particular features such as freedom of tempo and rhythm, according to the emotions conveyed by the text, word painting and ornaments, as well as the presence of a harmony that transcended the simple musical notation. As for ornamentation, the most important source is the foreword of *Le Nuove Musiche* by Giulio Caccini, a manifest of the new Italian 17<sup>th</sup> century vocal style.

This chapter includes several analyses of Italian laments. *Lamento d'Arianna* and *Lamento della ninfa* by Claudio Monteverdi are two poles in the development of this genre: the first one is representative of the recitative model lament, while the second one is a descending tetrachord ground bass lament. Both illustrate the abandoned lover figure, which can also be found in two other Monteverdi operas, *Il ritorno d'Ulisse in patria* and *L'incoronazione de Poppea*, in the case of queen Penelopa, and queen Ottavia. While *Lamento di Penelopa* echoes the famous *Lamento d'Arianna*, having a circular structure, which illustrates the swinging back and forth between reality and dreaming, Ottavia's monologue is remarkable for depicting the character's emotional shifts, musically transcribed by Monteverdi through a series of elements

such as dissonances or expressive intervals. I also included the analysis of a lament by Francesco Cavalli, Monteverdi's disciple, credited for the systematic use of a descending bass line as a symbol of lamentation. *Lamento di Cassandra* from the opera *La Didone* by Cavalli has a mourning character, musically depicted by the development of the vocal line over a *passus duriusculus* in the bass line. Another example of lament, a cantata for voice and *basso continuo* is *L'Eraclito amoroso* by Barbara Strozzi, Cavalli's disciple.

The third chapter is dedicated to the genre of *plainte*, the equivalent of Italian lamento in France, within the context of Jean-Baptiste Lully's *tragédies lyriques* or French operas. Since in Lully's scores the term „*plainte*” is seldom explicitly indicated, my first research approach was the precise defining of the *plaintes* body: what is a *plainte* in a Lully opera? After identifying a number of 46 *plaintes* in 13 *tragédies lyriques*, I have elaborated a series of general considerations regarding the characters' status, the typical dramatic situations, the motifs and other textual aspects (interjections, vocabulary, symbols), as well as musical elements (structure, tonality, intervals, ground bass and descending tetrachord).

Even though the *plainte* remains rooted in the feminine universe, male characters are also given the opportunity to manifest their grief and vulnerability, emotions that are not seen as weaknesses but as proof of gallantry and refinement. As in the case of Monteverdi's or Cavalli's operas, the lamenting characters in Lully's *tragédies lyriques* are nobles, gods, heroes or supernatural beings, which indicate a certain “*noblesse affective*” typical of that time.

In Lully's operas, love and its multiple facets represents the emotional foundation of the majority of *plainte* arias. Abandonment, jealousy, unrequited love are some of the reasons why characters shed their tears while their sorrow is musically transposed and vocalized. Although highly influenced by the Italian style, Lully succeeds in creating a French style, through the crystallization of a form and the diversification of musical expression.

As for the interpretation of *plainte* arias, two key elements are the specific French ornaments (*les agréments*) and the art of gestures. The major treaty on the art of singing in 17<sup>th</sup> century France is *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* de Bertrand (Bénigne) de Bacilly, which includes essential detail on the pronunciation and the embellishment of the melody.

In France, the term used to indicate a singer in a *tragédie lyrique* was „*acteur-chanteur*”. Thus, the singers at that time were primarily actors, but also their own directors, given the fact that this role did not exist in the 17<sup>th</sup> century. Therefore, the art of gesture is essential in the interpretation of *plaintes*. Since they are executed before the spoken word, gestures give vitality to the pronunciation and facilitate the projection of the voice. At the same time, they can

highlight the different significations of the text. Choosing the right gestures in the so-called “*mise en gestuelle*” depends on the situation presented in the text, as well as the emotion conveyed by the lyrics. This choice is not a spontaneous act, as it comes as the result of a thorough analysis. In the sub-chapter entitled *Considerations on the interpretation of plaintes* I have detailed this process, having as a support what I called “the gestures score”: how do we choose the gesture given the text and the emotion? I included suggestions of “gestures score” for two of the four analysed *plaintes*: *Plainte de Dieu Pan* from *Isis* and Médée’s lamentation from *Thésée*. The source used in describing and choosing the gestures is the double treaty *Chironomia și Chirologia* by John Bulwer. Moreover, this chapter includes suggestions on how to analyze a text in order to „embody” it through gestures and postures, exercises which prepare the body for a *mise en gestuelle*, but also different issues regarding the relation between gestures and the dramatic situation or the coordination between gestures and music. In addition, I offer some suggestions for the ornamentation of interjections, symbols of lamentation.

The conclusions of this thesis come as a result of studying baroque treatises, bibliographical resources and the scores included in the annexes, but also as a consequence of personal experience, during the doctoral stage. I hope that this thesis will come as a stimulus for other singers and researchers, to rediscover a music that, even though it is called „early” or „ancient”, does not stop mesmerizing with its novelty, as an endless source of revelations.

**Keywords:** lament, plainte, Baroque music, 17<sup>th</sup> century, gestures, interpretation, ornaments