

CRISTIAN SANDU

**STILEMELE VERISMULUI ÎN
EVOLUȚIA OPEREI MODERNE**

**Media
Musica**
Cluj-Napoca 2018

Coperta: Ciprian Gabriel Pop

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

SANDU, CRISTIAN

Stilemele verismului în evoluția operei moderne / Cristian Sandu. - Cluj-Napoca: MediaMusica, 2018

Conține bibliografie

ISMN 979-0-707655-33-7

ISBN 978-606-645-095-9

78

© Copyright, 2018, Editura MediaMusica

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială pe orice suport,
fără acordul scris al editurii, este interzisă.



Editura MediaMusica

400079 – Cluj Napoca, str. I.C Brătianu nr. 25

tel. / fax 264 598 958

Maestrului meu

GHEORGHE VICTOR DUMĂNESCU

Cuprins

Argument preliminar	6
PREMISELE VERISMULUI ÎN ROMANTISMUL VERDIAN	
Profilul realist al operei	12
Realism muzical și acompaniament orchestral.....	16
Interdependența voce - instrument și realismul cvasi “verist “ al partidei vocale	26
Concluzii	35
OPERA CARMEN IN CONTEXTUL NATURALISMULUI FRANCEZ	41
Carmen și tradiția operei <i>comique</i> franceze	46
Carmen, de la nuvelă la operă	49
Elemente ale dramaturgiei muzicale: dialogul, aria, corul, ansamblurile	53
Teme și leitmotive	70
Aspecte ale vocalității în relația voce - orchestră.....	74
Carmen, naturalism sau exotism?.....	76
Concluzii	79
OPERA ITALIANA ÎN TRANZIȚIE: MIȘCAREA ARTISTICĂ “LA SCAPIGLIATURA”	81
Muzica “scapigliata” și criza operei italiene între anii 1870-1890.....	83
Concluzii discutabile.....	97
Revanșa verdiană	98
Din nou Wagner.....	108
VERISMUL ARTISTIC ITALIAN.....	111
Verismul muzical	115
Opera veristă între paradigmatic și particular	119

Politica artistică a teatrelor de operă italiene	
la sfârșit de Ottocento	122
Eduardo Sonzogno, un editor providențial	126
Cavalleria rusticana, paradigma dramaturgiei muzicale veriste.....	131
Opera Pagliacci, prolog și epilog al esteticii veriste?	147
"Io sono il Prologo" - manifestul esteticii veriste	157
Timp și muzică în verismul puccinian	169
Stilemele vocalității veriste (repere conceptuale și interferențe stilistice)	187
CONSIDERAȚII FINALE	211

Argument preliminar

Deși poate titlul cărții ar putea trimite spre terminologia teoretică din sfera conceptului de stilistică muzicală, această lucrare trebuie privită din perspectiva practică a plămuirii producției de operă, de la contactul cu primele informații muzical - biografice, procesul decodificării și interpretării partiturii muzicale până la finalitatea sa stilistico - interpretativă. O cercetare pornită deci de la finalitatea practică, dinamică și vie a spectacolului de operă, considerentele ulterioare esențializate în forma concluziilor și aserțiunilor teoretice, sperând să clarifice problematica verismului, un subiect pe cât de fascinant pe atât de incitant și discutabil. În acest sens am căutat atât rădăcinile verismului cât și identificarea fenomenelor care-l vor fi argumentat ca un curent de sine stătător.

În evoluția genului liric, tematica și problema verismului italian impune o concluzie majoră: aceea că în istoria operei, fenomenul verist reprezintă mai mult decât un curent, un stil, o epocă cu o estetică proprie. Deși acest moment reprezintă capătul unei evoluții de aproape trei sute de ani a muzicii dramatice, este și un moment de ruptură inovator și revoluționar pentru creațiile ulterioare. Astfel, perspectivele analitice ale acestei lucrări încearcă să răspundă la o întrebare esențială: Ce reprezintă în istoria operei verismul, care sunt premisele apariției acestuia, încontro se îndreaptă și care este impactul acestui curent și stil interpretativ asupra evoluției ulterioare a genului liric? În egală măsură, confruntat cu fenomenul concret al analizei și interpretării partiturilor s-au ridicat noi probleme deoarece verismul, prin caracterul său particular, uneori extrem de subiectiv și liber,

independent oarecum de restricțiile și limitările schemelor “clasicizate” ale epocilor anterioare, incită și argumentează justificarea unor alegeri interpretative care însă fără o cunoaștere a specificității și filierei stilistice pe care apar, pot conduce în sfera arbitrarului, amatorismului ieftin sau chiar al kitsch-ului.

Perspectiva practică a lucrului cu partitura, soliștii, orchestrele și regizorii din teatre a confirmat rapid mirajul și spectacularul exclusivist pe care acest curent îl suscită pe teritoriul subiectiv al interpretării. Ori înțelegerea adevărului artistic trebuie să țină seamă de valorile și parametri prin care acest adevăr s-a păstrat și a fost revelat de-a lungul epocilor, de elementele care îi justifică universalitatea și îi mențin unicitatea. Astfel, se disociază verismul total de valorile romantismului atât pe planul vocalității cât și al dramei propriu zise sau este moștenitorul unor valori deja anticipate de curentele estetice anterioare lui? Care sunt perspectivele din care opera veristă și-a consacrat locul între marile capodopere ale genului? Care sunt trăsăturile dominante și esențiale ce vor statua modelul absolut al melodramei italiene veriste?

Răspunsul la aceste întrebări ar putea fi lesne intuit prin profilul acumulativ și stratificat al oricărui curent artistic, antecedentele și ereditatea conținută *a priori* ce reprezintă în fapt fundamentarea stilistică a acestuia, alături de respectul pentru elementele proprii și specifice pe care s-a structurat o dată cu metamorfozarea și stilizarea moștenirilor anterioare. Însă din experiența personală am constatat tot mai des că fenomenul verismului violentează și alterează atât la nivel interpretativ (vocal) cât și la nivel regizoral (dramatic) imaginea globală a spectacolului de operă. Un fenomen generalizat în care montările regizorale

moderne chiar din sfera clasicului până în epoca prezentă, nu fac decât să confirme tristul adevăr că sub aparența șocului și de dragul spectacularului în formele unui verism disimulat, spectacolul de operă cunoaște o degradare și o superficializare continuă, independentă de stil, plasare istorică sau adevăr artistic.

Lucrarea de față este structurată pe două coordonate: o abordare pe orizontală, printr-un excurs diacronic în substraturile anterioare verismului (realismul romantic verdian, naturalismul francez și fenomenul wagnerian) ce își găsesc justificarea în nevoia de încadrare punctuală și obiectivă a curentului italian în istoria muzicală a epocii moderne; o abordare pe verticală, prin excursul sincron al surprinderii unei epoci stilistice, a unor curente muzicale și școli interpretative contemporane, pe fondul comun al comunicării și dialogului interartistic, al stilemelor dramei muzicale pe care aceste școli le împărtășesc.

Fondul de exemple muzicale, independent de modelul unei analize convenționale (nivel armonic, formal, contrapunctic) caută să redea într-un limbaj accesibil, legătura dintre text și muzică, prin elementele de dramaturgie muzicală de la nivelul vocalității, orchestrației și regiei, într-un cuvânt relația și raporturile de cauzalitate dintre scriitura muzicală și valențele expresive ale cuvântului rostit, gândit sau intonat. O abordare analitică configurată mai degrabă ca un fapt firesc al cotidianului artistic, dialogul dintre muzică, interpret și spectator, prin surprinderea acelor elemente de impresionabilitate muzicală ce “vulgarizează” și umanizează discursul tehnic și ușor abstract al unei partituri, până la declanșarea emoției artistice, resimțită de ambele părți ale cortinei. În acest sens, prezența anumitor sintagme din terminologia de

specialitate italiană doresc doar să familiarizeze cititorul cu un vocabular minim necesar receptării și înțelegerii fenomenului liric.

Partea întâi reprezintă accesarea premiselor verismului în realismul romantic al operei *La Traviata*, un eveniment liric ce a semnat ieșirea din cadrul riguros al romantismului și alinierea la estetica și filosofia realismului, ca primă surprindere muzical - dramatică a unei *tranche de vie* contemporană.

Partea a doua o reprezintă incursiunea în izvoarele și ideologia naturalismului literar francez, cu o aplecare specială asupra operei *Carmen* de Bizet și a extraordinarului impact generat de receptarea acesteia în conștiința muzicală a Italiei.

Partea a treia analizează spațiul de tranziție dintre romantism și verism, fenomenul artistic italian *Scapigliatura* și principiile ce vor sta la baza noului concept hibrid de operă italiană, precum și determinarea cauzelor crizei de identitate cu care se confrunta opera italiană la acea vreme.

Partea a patra se concentrează strict asupra fenomenului liric verist din perspectiva operelor *Cavalleria rusticana* și *Pagliacci* dar sunt dezbătute lapidar și elementele comune speciei *opera dei bassifondi* pe fondul grupării *Giovane Scuola Italiana*. Figura lui Puccini este abordată prin sintetizarea unor particularități și trăsături specifice verismului său pe fondul conceptului de timp muzical (*tempo*) în relație cu vocalitatea și orchestrația operei *La Boheme*. Sunt dezbătute apoi probleme legate de specificul vocalității veriste în interpretare și imixtiunile acesteia cu alte zone stilistice învecinate precum și factorii care au condus la consacrarea stilurilor veriste în interpretarea și mentalitatea cântărețului de operă dar și în receptivitatea și conștiința marelui public.

PREMISELE VERISMULUI ÎN ROMANTISMUL VERDIAN

În contextul verismului prezența operei *La Traviata* nu este deloc întâmplătoare pentru că aceasta reprezintă fresca realismului romantic, a timpului și mentalității care a făcut posibilă apariția romanului lui Alexandre Dumas și apoi al dramei verdienne. O operă plină de elemente inedite, novatorii și preveriste, asumate în relația directă dintre voce și orchestră și subsumate elementelor formale în care acestea ființează. Am considerat necesară întoarcerea în romantismul matur verdian pentru că de aici încep primele semne ale unei concepții din ce în ce mai îndepărtate de convențiile și moda vremii, lipsite de emfaza și patosul teatral, de manierismele gratuite și de rețetele realizării unei opere de succes (chiar dacă și tânărul Verdi se înscria în linia înaintașilor săi prin parodiarea unora din creațiile anterioare lui). Sunt binecunoscute marile finaluri *concertato* (*Nabucco*) realizate în spiritul rossinian (*Moses in Egitto* și *Otello*) sau formele dramaturgice pe care le îmbracă unele din corurile sale de început (*Nabucco*, *Ernani*) cu certe influențe donizzetiene (*Lucia di Lammermoor*) sau belliniene (*Norma*).

O dată însă cu perioada de creație corespunzătoare “Trilogiei populare” (*Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata*), în limbajul verdian se impune o cotitură esențială, un nou sens al dramei sale care părăsește tematica eroică - patriotică pentru a se concentra asupra unei imagini mult mai apropiate de cotidian, de viața de zi cu zi, de surprinderea și nuanțarea dramelor comune tuturor. Implicit această transformare a determinat căutarea unor noi

mijloace de expresie. Încep să apară intonațiile cântecelor și dansurilor din epoca respectivă, caracteristice spațiului geografic circumscris în intrigile dramei; marile arii lasă loc apariției recitativelor din ce în ce mai dezvoltate și elaborate spre ample spații declamatorii și a ariosu-ului care se impune treptat ca o formă de sine stătătoare și independentă; orchestrația se subordonează din ce în ce mai mult dramaturgiei personajelor, tehnicile de acompaniament încep să renunțe la tiparele și schemele clasice iar orchestra devine un personaj în sine care amplifică și nuanțează caracterele și cu care se află permanent într-un raport de complementaritate.

Din perspectiva vocalității sunt intens explorate la nivel timbral și dinamic zonele extreme sau dimpotrivă ascunse și inedite ale vocii care pot surprinde cele mai fine nuanțări psihologice (în *Macbeth* și *Otello*), Verdi renunțând la tiparele ritmico-melodice ale înaintașilor săi (fapt vizibil mai ales în cadențe). În consecință vocea primește o rezonanță cvasi-orchestrală în timp ce orchestra va căpăta suplețea, bogăția și interioritatea cântului. Un limbaj ce tinde să se formeze într-o corespondență directă cu necesitățile intime ale personajului dramei, limbaj nu numai diferit de cel al melodramei ci uneori de-a dreptul contrar acesteia.

Profilul realist al operei

Subiectul operei *La Traviata* își trage rădăcinile din romanul *La Dame aux camelias* de Alexandre Dumas-fiul, o pagină autobiografică a anului 1848, devenită best-seller a literaturii de scandal, versiunea teatrală a dramei fiind prezentată în 2 februarie

1852 la Théâtre du Vaudeville din Paris. Sub numele Margheritei Gautier, protagonista romanului, se ascundea Marie Duplessis¹, una din cele mai celebre amante ale Parisului acelor vremuri, “una giovane prostituata di alto bordo” și fosta amantă a scriitorului, moartă la 23 de ani de tuberculoză.

Numeroși critici au dorit să vadă în această poveste o paralelă cu viața personală scandaloasă a lui Verdi, vis-a-vis de legătura de concubinaj avută de acesta cu Giuseppina Strepponi, ce tocmai încheiasă o relație trecătoare cu impresarul Merelli, aventură din care rezultase și un copil. O legătură prost văzută de cei mai mulți și condamnată la scenă deschisă de bussetani, mai ales de Antonio Barezzi, tatăl primei soții a lui Verdi, între timp decedate. E dificil de stabilit dacă într-adevăr viața personală a lui Verdi a avut vreo influență asupra genezei operei. Se știe doar că cei doi au hotărât să pună capăt bârfelor plecând la Paris unde Verdi a luat contact cu piesa lui Dumas. Putem specula faptul că prin această dramă Verdi a găsit tocmai cadrul prielnic introducerii unor personaje corespondente unei *tranche de vie*² mai mult sau mai puțin personale: Giuseppina pentru Marguerite Gautier (Violetta) ce suferea în realitate de tuberculoză, el însuși pentru Armand Duval (Alfredo) și Antonio Barezzi, mecena lui Verdi și tatăl primei sale

¹ Pe numele său adevărat Alphonsine Plessis, faimoasa curtezană îi fu prezentată tânărului Dumas de către prietenul acestuia Eugene Dejazet, în septembrie 1844. Frumoasa și apetisantă tânără, cu rădăcini mai mult decât umile, făcuse o rapidă carieră în ambientul monden parizian devenind, datorită inteligenței și frumuseții sale obiectul admirației lui Franz Liszt. Bolnavă de tuberculoză pleacă la Londra cu ultimul său amant, contele Perregaux, cu care se căsătorește civil în februarie 1846. Mariajul nu fu recunoscut în Franța dar oricum se destrămă în scurtă vreme. Abandonată de prieteni și asediată de creditori, Marie Duplessis se stinge la abia 23 de ani, în apartamentul său din Boulevard de la Madeleine, în 3 februarie 1847.

² Michele Girardi, *Realismo poetico nella partitura di Traviata*, în *La Traviata di Verdi*, Torino, Teatro regio, 1999, pag. 16

soții defuncte, în George Duval (Germont tatăl). Oricum, alegând libretul *Dama cu camelii*, Verdi și-a propus fixarea în eternitatea muzicii a unui episod contemporan, moartea celebrei curtezane Alphonsine Plessis, o referință în societatea aristocratică pariziană, amanta biografului său, Alexandre Dumas fiul, definită de acesta “une des dernières et des seuls courtisanes qui eurent du coeur”³.

Pentru că reprezenta “un soggetto dell’epoca” iar Verdi dorea să reprezinte prin costume, comportamente și scenografie tocmai actualitatea acestui subiect, primul titlu ales a fost *Amore e Morte*, titlu propus de Francesco Maria Piave pentru a putea primi aprobarea cenzurii. Premiera operei, la 6 martie 1853 în Teatro La Fenice din Venezia a reprezentat un mare fiasco întocmai ca și opera *Carmen* a lui Bizet, două opere care în ciuda unui start ratat își dispută acum monopolul supremației în toate teatrele lumii. Falimentul operei poate fi datorat atât unui public prea ancorat și obișnuit cu schemele tradiționale ale melodramei cât și unei alegeri nefericite a distribuției. O Violetta, în persoana sopranei Fanny Salvini Donatelli care din punct de vedere scenic nu a convins publicul că poate muri de tuberculoză, fiind mult prea jovială, plină de viață și cam durdulie. Un Ludovico Graziani în rolul lui Alfredo, indispus vocal și un Germont în baritonul Ferice Varesi (creatorul lui Macbeth și Rigoletto) spre sfârșitul carierei care-și declarase deschis nemulțumirea față de scriitura vocală (foarte înaltă și pe pasaj) a rolului.

După mai bine de un an, în aceeași Venezia dar în Teatro di San Benedetto, cu o altă distribuție și sub numele *La Traviata*,

³ Michele Girardi, *La Traviata del 1853 torna alle origini*, în *La Traviata*, Venezia, Teatro La Fenice, 2004, pag. 8

opera s-a impus ca și o capodoperă incontestabilă a genului dar cu intervenția cenzurii care a impus retrodatarea acțiunii “A Parigi e sue vicinanze, nel 1700 circa”. Deși în replicile ulterioare premierei costumele settecentești au rămas identice, rămâne stilul de realizare realist care, chiar dacă nu depinde de mizanscenă, e intrinsec dramaturgiei muzicale a operei.

Plasarea operei în contemporaneitate nu este fortuită. Nu era prima oară când Verdi, folosindu-se de filtrele stilizării dramaturgice, ataca valorile societății și timpului său. *Stiffelio* aducea pe scenă un ministru protestant dispus să-i acorde divorțul soției care-l înșela iar *Rigoletto* a fost interpretat ca un atac la adresa Franței și a lui Francisc I. În *La Traviata*, Verdi condamnă nu femeia ci societatea care are puterea să acuze fără drept de apel și se pronunță împotriva ipocriziei unei epoci. Este ușor de intuit deci intervenția cenzurii față de rimportanța de a prezentare a operei în mediile și costumațiile contemporane, fără concesii consolatorii și fără iluzia depărtării de societatea burgheză a epocii.

În opera verdiană, pe libretul lui Piave, Marguerite devine Violetta⁴ Valery, un personaj complet nou dar nu lipsit de demnitate morală. Eliminând orice aluzie la vulgaritatea meseriei sale, eroina a fost transformată într-o creatură delicată și fragilă, cu o nevoie disperată de iubire, un înger căzut, dar și încarnarea unei femei

⁴ Pentru muzicologul Italian Pierluigi Petrobelli, motivațiile înlocuirii numelui implică motive legate de cantabilitatea celor două nume, Violetta fiind mai ușor de pronunțat decât Margherita, Verdi fiind foarte atent la aceste detalii. În prima baladă din *Rigoletto* unde ducele de Mantua cântă “questa e quella per me pari sono” textul inițial scris de Piave conținea numele celor două amante ale regelui Francisc I, Diane de Poitiers și Agnese Sorel. Astfel încât tenorul ar fi trebuit să cânte “Diana e Agnese per me pari sono” dar ar fi ieșit o sonoritate nu tocmai plăcută, plină de “gnagna” și de asonanțe supărătoare. “Questa o quella” e mult mai eficace, incisiv și penetrant. În Maria Agostinelli, Petrobelli: Verdi e la sua Traviata, articol online pe <http://www.letteratura.rai.it/articoli/petrobelli-verdi-e-la-sua-traviata/1342/default.aspx>

moderne, liberă să-și asume deciziile propriilor fapte. Boala ei nu reprezintă, ca la Dumas, consecința abuzurilor sexuale ci imposibilitatea realizării sale prin iubire, sacrificarea celui slab de către cel puternic, abuzul convențiilor sociale asupra liberului arbitru.

Încă din opera *Luisa Miller* (1849) apar nuanțe psihologice și planuri dramaturgice care atestă o nouă caracteristică a dramei verdiane bazată pe aprofundarea psihologică și pe coborârea în psihicul și sentimentele personajelor. Apare acea fază a teatrului verdian care ar putea fi numit – chiar dacă cu un termen poate prea puternic și inadecvat - **intimist**. Ori tocmai aceste elemente reprezintă noutatea și direcția pe care o va urma melodrama italiană în verism. *La Traviata* nu mai respectă ambientul tradițional, istoric ci se impune ca o figură contemporană vie, ca o experiență în care orice individ s-ar fi putut regăsi într-o anumită perioadă a existenței sale. În plus, nici locurile și personajele nu sunt cele tipice operii (castele, câmpuri de bătălie, regine, principii, curteni, eroi) ci sunt domni respectabili, figuri burgheze ce trăiesc într-un Paris contemporan cu Verdi.

Realism muzical și acompaniament orchestral

Poate mai mult decât în celelalte opere ale trilogiei, orchestra verdiană își câștigă un loc din ce în ce mai independent și determinant în rolul său față de structurile convenționale și stereotipe ale modulului metro - ritmic anterior. Dispunerea timbralității orchestrale, funcționalitatea dramatică a unor instrumente sau teme muzicale prin investirea psihologică și

afectivă a acestora, folosirea orchestrei ca mediu sonor real și modern (aceea muzică de scenă asigurată de grupul *banda interna*) asigură într-un cadru romantic, spațiul realist și comun al receptării operei din perspectiva evoluției spre drama muzicală veristă. Mai mult decât atât, deloc întâmplător, ritmurile dansurilor folosite (valsul, polca și mazurca) ce cucereau Parisul acelor vremuri, creează atmosfera lejeră și familiară a cluburilor și petrecerilor în care socializarea oferea prilej de desfătare carnalului și promiscuității, o societate atât de caracteristică Violettei.

În acest sens, o demarcație clară între muzică și acțiune, între orchestră și personaje nici nu este de dorit pentru că evoluția dramaturgiei muzicale, aplicată nivelului scriiturii vocale și instrumentale atestă clare raporturi de complementaritate între tratarea vocii și cea a orchestrei. Astfel elementele dramei realiste extinse asupra vocilor, relațiile și legăturile dintre personaje, culoarea și atmosfera timbrală de la nivelul orchestrei, acțiunea și dinamismul “citadin” atât de specific personajului coral, atestă și justifică perspectiva realist - intimistă a acestei opere.

Unul din primele elemente novatorii pentru dramaturgia verdiană (deși sensul folosirii sale este justificat încă din *Rigoletto*) este configurația preludiului din primul act, o adevărată frescă sonoră a dramei la care vom fi martori, un portret muzical al personajului titular. Un principiu dramaturgic - muzical⁵ (elaborat magistral de Wagner) ce evidențiază încă de la început drumul spre moarte al protagonistei. Apar încă din preludiu temele sonore ale personajelor; timbrul viorilor este asociat Violettei iar violoncelul îi

⁵ În terminologia muzicologiei italiene, conceptul de leitmotiv este înțeles ca și *tema ricorrente*., teme ce revine, ce reapare.

corespunde lui Alfredo pe acompaniamentul de dans al unei atmosfere ușor frivole.



Aceeași articulație este prezentă și la începutul actului al III-lea, în care Violetta zace bolnavă în apartamentul său din Paris. În acesta caz modulația de la Si la Do minor, produce aproape fizic senzația de sfârșeală, de presiune chinuitoare în fața prezenței iminente a morții, accentuate de frazarea largă, izoritmia și metricitatea monotonă pe o dinamică în *pianissimo*.



Dacă în prima parte a preludiului tema întâi simbolizează boala și moartea, cea de a doua temă (Mi major, în ritm de dans), cu un caracter mult mai luminos, generoasă și de o eleganță plină de noblețe, reprezintă glasul iubirii și al vieții, unica speranță și unicul drum spre împlinire și vindecare al Violettei.



Aceeași temă este prezentă și în actul al II-lea însă încărcată de o cu totul altă motivație, atunci când Violetta decide să-l părăsească pe Alfredo, după teribila întâlnire avută cu tatăl acestuia; practic sinuciderea afectivă a unui suflet care își descoperă iubirea (“Amami Alfredo! Amami quanto io t’amo”). Iată deci cum încă din preludiu Verdi fixează cei doi poli ai dramei, *eros* și *thanatos*, în jurul cărora gravitează întreaga acțiune a operei.

Un alt moment deosebit de interesant apare în *Introduzione* (*Allegro brillantissimo e molto vivace*, 4/4, La Major). Mai mult de jumătate din actul întâi este cuprins în acest număr, corespunzător expoziției din teatrul clasic. Verdi își concepe primul act ca un tot unitar aplicat structurii formale tradiționale a operei italiene la mijloc de Ottocento, *la solita forma*, compunând numere muzicale bazate pe alternanța a patru sau cinci articulații formale distincte și individuale (*scena e/o tempo d’attacco, cantabile, tempo di mezzo e cabaletta*). Elementul coagulant al dramei ce ia naștere este ritmul viu de polcă ce ne introduce în atmosfera agitată a “chefului” din casa Violettei, o atmosferă ce ne mai poate trimite cu gândul la starea febrilă a invitaților ce sosesc dar și la frenezia de care este cuprinsă soprana, în medicina timpului alternarea stărilor

psihosomatice contrastante fiind un simptom caracteristic tuberculozei⁶.



Pe această temă apar primele replici între personaje în maniera *parlante*, constând din suprapunerea de scurte intervenții vocale pe o structură instrumentală autonomă. Un *background* realist realizat prin suprapunerea planurilor acțiunii. Pe de o parte agitația și dansul invitațiilor iar pe de altă parte prima întâlnire directă a celor doi, susținută pe plan muzical de suflători (*banda interna*) și ansamblul redus al cordarilor peste care se desfășoară un ***canto di conversazione***⁷. Rămâne astfel intactă sincronia desfășurării acțiunii dar în egală măsură asistăm la opoziția metaforică dintre veselie colectivă și indispoziția protagonistei.

Pentru că se percepe încă ritmul valsului, putem deduce că cele două personaje (Violetta și Alfredo) se comportă încă destul de formal și distant. Însă diluarea treptată a dansului, apariția unei a doua teme în acompaniamentul instrumental și progresiva

⁶ Marco Marica, *La Traviata, libretto e guida all'opera*, în *La Traviata*, Venezia, Teatro La Fenice, 2004, pag. 81-82

⁷ Michele Girardi, *Realismo peotico, nella partitura di Traviata*, în *La Traviata di Verdi*, Torino, Teatro regio, 1999, pag. 24

simplificare a tandemului melodico-armonic îndreaptă sensibil atenția spectatorului spre cuvintele celor doi, făcându-ne să uităm puțin câte puțin contextul public al primei lor întâlniri și să ne îndreptăm spre sfera unei intimități accentuate.

The image displays a musical score for a scene from an opera. It consists of three systems of music. The first system is a piano introduction in B-flat major, 4/4 time, featuring a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system introduces Violetta's vocal part, with lyrics in Italian and English: "Oh qual pal - lor! How pale I look!". The third system introduces Alfred's vocal part, with lyrics: "Voi qui? You here? Ces-sa - ta è Ah, tell me,". The piano accompaniment continues with a steady rhythm. The score is marked with "14400" at the bottom left.

Un scurt *duettino* se interpune apoi în interiorul valsului pe o structură de trio (*Allegro brillante, Andantino, Primo tempo*). Muzica balului nu se mai aude dar prezența unui ritm ternar (3/8) ne reamintește că în camera alăturată sărbătoarea este în toi. După micile intervenții ezitante, ușor timide ale lui Alfredo, evidențiate de pauzele liniei melodice “Un di felice eterea” acesta își exprimă dragostea sa pentru Violetta.

În actul al doilea *Finale secondo* se deschide pe o muzică vivace de chef (*Allegro brillante, 4/4, Do Major*) peste care curg

intervențiile *parlante* ale Florei și ale invitaților. Sărbătoarea este întreruptă de sosirea invitaților mascați “*gli amici*” care încep să danseze. Acesta este momentul poate cel mai parizian al operei, atât prin punerea în scenă a unui bal mascat în casa unui burghez cât și prin prezența celor două baletе și coruri (a țigăncilor și a matadorilor) ce amintesc de tradiția inserării unui *divertissement* coreografic în operele reprezentate la Paris, tradiție respectată și de Verdi.



Rolul corului este și el special. El reprezintă un personaj în sine, independent dar și expresia mentalului colectiv, fiind în egală măsură imaginea societății, spectatorul din sală sau omul de pe stradă. Rolul său nu mai este unul periferic sau de număr închis ci amplifică acțiunea și reprezintă ambientul în care se mișcă personajele, continuând sub semnul simbolurilor drama de pe scenă. Jocul țigăncilor, limbajul aluziv și suspectarea reciprocă, fac trimitere clară la infidelitatea lui Alfredo, în fapt la conduita invitaților, iar matadorii, sub masca ritualului cu tauri, aduc în prim plan trofee și cuceririle din arenă (viață), atât de naturale anturajului personajelor. Un comportament mascat, ereditar dar în același timp actual, cu care ne putem întâlni în fiecare zi.

Scena jocului de cărți, ulterioară apariției lui Alfredo, constituie partea centrală a finalului, reprezentând un al doilea

punct culminant al întregii opere (după duetul Germont - Violetta). În acest moment, batjocorirea și umilirea Violettei de către Alfredo reprezintă un element constitutiv în dramaturgia ritmică a introducerii, prin construirea sa pe același ritm de vals prezent în mersul violinelor, de această dată în manieră *agitato*.

De fapt, în *La Traviata* predomină două culori (*tinte*) fundamental opuse, ca și valorile cărora le aparțin și bazate pe același ritm de vals. Unul în modul major, lumesc și sentimental iar celălalt în modul minor, trist și amenințător ca în scena jocului de cărți. Iar această a doua culoare reprezintă atmosfera celei de-a doua părți a operei (după duetul soprană - bariton) și care progresiv ia formele funebrului, solemnității și austerului: “Morro!..la mia memoria”, “Dammi tu forza, o cielo!”, “Prendi! Quest’e l’immagine”⁸.



⁸ Fabrizio della Seta, Dal dramma alla musica, în *La Traviata*, Venezia, Teatro La Fenice, 2004, pag. 18-19

Această temă agitată (*Allegro agitato*, 6/8, Fa minor), cu nevroticele șaisprezecimi în terțe și sexte ale instrumentelor de suflat din lemn, executate *sempre staccato*, va străbate mai multe tonalități, pătrându-și cu obsesie desenul ritmic timp de 150 de măsuri.

Acestei teme i se opune tema Violettei, unica parte vocală a scenei dotată cu un profil cantabile și melodic, replicile celorlalte personaje îmbrăcând formele recitativului declamatoriu ca un prim plan și o focalizare asupra protagonistei. Mersul diatonic descendent închistează oarecum expresia vocală a personajului într-o stare negativă, limitată, căreia trebuie să i se supună mecanic și de care aceasta este controlată (revenirea de trei ori a motivului). Realismul festiv din casa Florei, neliniștea devorantă a jocului hazardului din partida de cărți se suprapune anxietății interioare a Violettei la vederea lui Alfredo.

Aceeași situație și “rețetă” este prezentă și la Puccini în verismul partidei de poker dintre Minnie și șeriful Jack Rance⁹.

The image shows a musical score snippet from Puccini's *La Bohème*, Act II. It features two vocal parts: Violetta (soprano) and Alfredo (tenor). Violetta's line is marked "(Che fi - be - giuo - co mi ten - ta - ste. Si? La di - sfi - da ac - cet - to. I to play am tempt - ed. Do! I ac - cept the challenge.)". Alfredo's line is marked "(ironically.) (What will be - giuo - co mi ten - ta - ste. Si? La di - sfi - da ac - cet - to. I to play am tempt - ed. Do! I ac - cept the challenge.)". The piano accompaniment is in the lower staves, featuring a rhythmic pattern of sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as *din*, *p*, and *ppp*.

⁹ Verismul puccinian tinde astfel să se debaraseze de ceea ce numea Verdi “vita comune” și se îndreaptă spre climatul exotic, în timp ce “verismul” incipient verdian caută tocmai ambientul burghez, ca evadare și debarasare de drama istorică.



Actul al treilea debutează prin revenirea preludiului, tema inițială a acestuia fiind susținută de violinele prime (*Andante*, 4/4, Do minor) într-o atmosfera ce nu mai cunoaște sonoritatea senină și pozitivă a celei de a doua teme din actul întâi ci introduce o nouă temă modulată în Re bemol Major cu o fixare apoi în Do minor. Lamento-urile pline de tensiune și durere ale semitonurilor descendente, apasă și fac simțită prezența bolii. Trilurile nu mai sunt expresia bucuriei febrile a protagonistei ci aspiră în sine ultimele clipe ale Violettei prin stingerea energiei vitale, imaginea sonoră a vieții care se destramă, care se pierde, care dispare (*diminuendo e morendo*).

Mutarea accentului metric pe partea neaccentuată de timp prin sincopa de optime de la violine în *decrescendo* dă impresia unui puls neregulat și a unei imagini sonore ce devine din ce în ce mai difuză și mai lipsită de viață. O metaforă a vieții care se stinge.





Interdependența voce – instrument și realismul cvasi “verist” al partidei vocale

Să fie oare întâmplător faptul că unele din marile Violette au fost și unele dintre marile Floria Tosca, Madama Butterfly sau Mimi? Subiectul contemporan, realismul situațiilor, profilul intimist sau dimpotrivă manifest și ofertant al articulațiilor cântate, impun necesitatea unei abordări interpretative neconvenționale în care drama vorbită, teatrul și declamația reprezintă principalele mijloace de realizare a dramei muzicale. Elemente justificate și de evoluția vocală a personajului Violetta. Deși în aparență țesătura și întinderea rolului fac acest rol abordabil mai ales de către sopranele lirico - lejere, esența dramatică a vocalității necesită un tip de voce dotat cu reale disponibilități teatrale la nivelul emisiei, inflexiunilor timbrale, culorilor vocale, dozajului extraordinar, maturitate artistică și experiență scenică.

Chiar din primul duet cu Alfredo din actul întâi (“Un di felice eterea”) răspunsul Violettei la declarația de dragoste a

tenorului nu trebuie sa fie lipsit de o anumită frivolitate, pus în evidență de vocalizele *brillante*, expresie a unei străluciri artificiale și exacerbate, o superficialitate accentuată care recompensează o stare negativă (“amar non so, né soffro”). Pentru Violetta cuvântul iubire se confundă cu plăcere și satisfacție, sublimate prin însăși statutul ei de curtezană, o femeie curtată întotdeauna dar niciodată iubită, o femeie care poate primi orice cu excepția iubirii. De altfel iubirea este un cuvânt și un sentiment care nu există în vocabularul unei curtezane.



Aceleași stilizări aproape “expresioniste” la nivel vocal sunt prezente și în aria sopranei. Un *Andantino* ternar în Fa minor, spre deosebire de declarația lui Alfredo, în Fa Major. Contravenind convențiilor melodramatice ale epocii, Verdi nu a prevăzut pentru partea a doua a primului act o schimbare de cadru. De fapt a scris această arie bipartită cu o scurtă *scena* introductivă (“E strano!”) urmată de un *cantabile*¹⁰ (“Ah fors’è lui coll’anima”), un scurt

¹⁰ În *cantabile* a folosit forma foarte frecventă a cupletului de origine franceză, în general folosit pentru evocarea unei acțiuni petrecute în trecut, ca în povestirea lui Ferrando (“Di due figli vivea, padre beato”) de la începutul operei *Il Trovatore*. Marco Marica, *La Traviata, libretto e guida all’opera* în La Traviata, Venezia, Teatro La Fenice, pag. 88

tempo di mezzo (“Follie!...follie”) și de o *cabaletta* (“Sempre libera”).

Dacă în primul caz orchestra acompania discret linia tenorului, în ultima parte a ariei (*Allegro brillante*, 6/8, La bemol Major) apar numeroase dublări ale liniei vocale și o amplificare timbrală de efect. Grafia muzicală circumscrie linii melodice de o mare dificultate, suișuri și prăbușiri pline de efect dramatic, un dialog extrem între disperare și paroxism pe parcursul a două octave (do¹ - reb³), scurte pauze care nu fac altceva decât să amplifice nebunia și dezechilibrul eroinei.

Reluarea refrenului imediat după coroana de pe sunetul do³ împinge personajul la consumarea totală a energiei, la trăirea cât mai intensă a vieții ca o semnificație a ultimului stadiu al bolii prin care trece. O excelentă metaforă a agoniei prin atributele extazului.

muo-ja, sempre lie-ta ne' ri - tro - - vi, a di-
morrow Flies to bear me some new rap - - ture; Ev-er

lar, dee vo - lar dee vo - la - re il mio pen-sier, dee vo -
noy, all an - noy, I will ban - ish all an - noy, all an -



Antiteză *cantabile/cabaletta* a tradiționalei forme bipartite a ariei italiene, devine aici imaginea sonoră a dorinței interioare a Violettei. Tema cabalettei reprezintă în fapt o sinteză a atributelor muzicale caracteristice personajului până în acest moment. Trilurile strălucitoare, prezente deja de la finalul preludiului, profilul neregulat al liniei vocale, dinamica contrastantă și conflictuală, tempoul ternar dansant ce sintetizează în sine toată tot zbuciumul Violettei, reprezintă elementele provenite din acel frenetic “viver giocondo”.

Scena și duetul Germont-Violetta din actul al doilea reprezintă probabil cel mai crucial moment al operei, punctul ce marchează drumul descendent al protagonistei și fatalitatea destinului său. Forma duetului cunoaște o structură particulară, interesantă, cu șase secțiuni distincte și cu numeroase schimbări de tempo în interiorul acestora. O întreaga scenă dramatică poate cel mai apropiată din punct de vedere tehnic de stilul dramei vorbite din roman, prin alternarea momentelor cantabile cu cele de recitativ, întregi articulații declamatorii, schimbări și alăturări contrastante a unităților de tempo.

Interesant de observat este și relația dintre profilul ritmico - melodic al celor două personaje, partea lui Germont îmbrăcând

articulații simetrice, forme regulate (*Allegro moderato*, 4/4, La bemol Major), un subtil instrument dialectic care pregătește “atacul” și care descrie cu multă finețe cadrul domestic, echilibrat și sigur, de nezdruccinat al ordinii și convențiilor sociale pe care le păstrează, în opoziție cu iubirea “neregulată și incongruentă” dintre Violetta și Alfredo¹¹.



Realismul scenei este evidențiat și de larga paletă coloristică atât la nivel agogic cât și timbral. Intervenții de la *piano* la *fortissimo*, exprimări *con entusiasmo*, *con molta passione*, *animando* și *accelerando*, interjecții în *tutta forza*, declamație în *agitato*, note accentuate și rezolvări cadențiale în *fortissimo*. Întregi fraze *parlante*, *con estremo dolore*, *piangendo*, diminuări și înăbușiri vocale până la un *fil di voce* și *morendo*. Nuanțe și culori ce reclamă o fină și abilă folosire a expresivității pe suportul tehnic.

Progresivele accelerări de tempo, vorbirea expresionistă din recitative, declamațiile romantice, folosirea sunetelor corespunzătoare situației dramatice de moment, cum sunt sughitul (*singhiozzo*) și suspinul (*sospiro*), celulele întrerupte și abrupte în caracter ostinato, tensiunea interioară pe zonele întinse în *piano*,

¹¹ Marco Marica, *La Traviata, libretto e guida all'opera* în La Traviata, Venezia, Teatro La Fenice, pag. 93

numeroasele pauze dramatice prin oprirea discursului înainte de o măsură întreagă, tăcerea care parcă urlă, lasă libertatea unei realizări a momentului personală și individualizată, posibilele efectele vocale chiar și nescrise fiind sugerate de culoarea și expresivitatea cuvintelor din text. În acest sens, accentele nu trebuie înțelese doar din perspectiva tehnică ci interpretate ca și precipitare a discursului și încărcare a tensiunii până la întreruperea liniei vocale din cauza lipsei de aer!

pauza lunga Vivacissimo (♩ = 108)

mai!
no!

no, mai!
nev - er!

Non sa -
Ah, you

ff Tutti

agitato

pe - te qua - le af - fet - to vi - vo, im - men - so m'ar - da in pet - to? che ne a -
know not how I love him, how I trea - sure naught a - bove him; neither

pp Sir.

dim.

Tempo I.

fre - do n'ha giu - ra - to che in lui tut - to tro - ve - rò? Non sa -
love me and pro - tect me there is none but on - ly he! Ah, you

Ultimele momente ale Violettei sunt încărcate de aceeași trăire realistă, în citirea scrisorii lui Germont orice convenție

operistică fiind înlăturată (procedeu folosit și în *Macbeth*). Execuția se cere *con voce bassa senza suono* și *con voce sepolcrale*, pe fondul liniei melodice a motivului iubirii, amintirea unei iubiri ratate și sacrificate de dragul etichetelor burgheze. Acest împrumut din tradiția teatrului “de boulevard” parizian, acela al susținerii discrete muzical a unui text vorbit, constituie în egală măsură un comentariu și o susținere nevăzută a textului, având o funcție analogă coloanei sonore în film.

Impresionează în această “recitare” parcă desprinsă din tragedia greacă, redarea celor mai subtile și ascunse pulsații ale unei femei bolnave de tuberculoză. Frazele foarte scurte, pauzele necesare dintre acestea și chiar lipsa vreunei notații a liniei melodice indică exact maniera de execuție a acestuia: o intensitate foarte scăzută, o voce stinsă, obosită care se sufocă și care simte nevoia în permanență de a se odihni și de a lua aer. Deși textul scrisorii clarifică sacrificiul făcut de Violetta prin renunțarea la Alfredo, deși Germont este împăcat cu hotărârea ei, muzica din fundal prin trilurile febrile ale violinei scoate în evidență iubirea la care nu a renunțat niciodată și speranța retrăirii acesteia (“Di quell’amor ch’e palpito”).

(Draws a letter from her bosom and reads.)

Andantino. (♩ = 88.)
1st VI.

(In a low voice, but in time.)

“Teneste la pro-messa... La disfida ebbe
“You have kept your promise... the duel took

pp

1st & 2nd VI., 3rd Viol.
1st Cello, 1st Cb. from.

Ultima arie a Violettei (*Andante mosso*, 6/8, La minor), introdusă de vocea interiorizată a oboiului, reprezintă o amintire a

vieții trecute, o luptă între viață și moarte, o unificare și o punere față în față a polarităților extreme, *eros* (iubire - viață) și *thanatos* (moarte), speranța și dorința de viață versus deziluzie și disperare. Chiar intervalul cu care se deschide aria, o sextă mică ascendentă, marchează ruperea și inversarea planurilor din viața Violettei. Dacă în primul act sexta mare ascendentă, în tonalitatea Si bemol Major, se identifica cu *tutto e follia* într-o atmosferă delirantă și plină de viață, în ultimul act, sexta mică în tonalitatea La minor, reprezintă un strigăt de disperare, înăbușit de durerea și greutatea păcatului. O invocare a Divinității și o implorare a iertării, prin care doar astfel se poate elibera (“Addio del passato”).

Accentele dinamice care prefigurează începutul sfârșitului, pulsațiile și palpitațiile interioare, chinuitoare, sunt principalele elemente însoțitoare ale vocii. Dinamica orchestrei se mișcă între *piano* și *pianissimo* iar ultimul salt ascendent pe octavă, amplificat apoi prin prăbușirea acestuia la o distanță de două octave descendente! (contrabas și violoncel), pune punct speranței și optimismului vital al protagonistei. Este prezentă aceeași pulsație șchioapă, întreruptă și neregulată, prin deplasarea accentului metric de pe prima optime pe cea de a doua. Concepția aerată, chiar silabisită a textului, discursul melodic diatonic, acompaniamentul discret, imprimă o atmosferă sumbră, apăsătoare care pare că se înseninează spre final dar care însă sfârșește tragic o dată cu conștientizarea propriei stări. (*dolente, con forza, allargando e morendo, un fil di voce*).

Adagio. *Andante mosso. (♩ = 50.)* *dolente e pp*

mor-bo o - gni speranza c mor - ta! Ad-
faintness tells plainly all is hope - less. for

legato e dolce

di-o del pas - sa - to, bei so - gni ri - den - ti, le
ev - er I must leave thee, thou fair world of sor - row, My

allarg. e morendo *ppp un fil di voce* (sits down)

ni, or tut - to, tut - to fi - ni!
o'er, for me, for me, now all is o'er!

colla parte *Tutti Str. ppp*

Finalul operei (*Andante sostenuto*, 3/4) este pe cât de simplu pe atât de concret în economia și profunzimea discursului. Verdi a apelat la aceeași structură ritmică anapestică dublat de o dinamică pulsatorie și neregulată în *pppp*, metaforă a morții ca și în *Trovatore* (Miserere), împlinită prin revenirea celui amor dual care deseori îmbracă cele mai stranii, perverse și înșelătoare forme, un amor toxic care îmbată și ucide.

Andante sostenuto. (♩ = 56) (with a hollow voice.)

Prendi, quest'è l'im-ma-gi-ne de'
Al-fred, ra-ceive this part-ing gift, The

pppp Tutti.

(reviving.) (speaking.)

E strano! Ces-sa-ro-no gli
Tis wondrous! The deadly pains that

Che! What?

Che! What?

Che! What?

Che! What?

8

pppp

Concluzii

Opera *La Traviata* a ajuns deja să reprezinte un mit, figura imortalizată a Amantei universale care a traversat, fără să sufere, toate mediile artistice (literatură, muzică, cinema, pictură chiar și

televiziune¹²⁾ și care fie Margherita fie Violetta, a pretins întotdeauna interpretări de excepție: de la Sarah Bernhard la Eleonor Duse, de la Greta Garbo la Maria Callas, până la mai recente variante cu Julia Roberts (*Pretty Woman*) sau Nicole Kidman (*Moulin Rouge*).

La nivel formal construcția operei respectă tradiția melodramei italiene bazată pe numerele închise, prin alternarea ariilor atribuite fiecărui personaj cu duetele, în interiorul cărora se alternează recitativul, ariosul și strofa lirică, cu respectarea alteranței dintre *cantabile* și *cabaletta*, interpusă cu *concertati* și intervenții corale. Opera păstrează puternica structură ritmică și simetrică după modelul rossinian și donizettian și continuă după modelul bellinian, focalizarea punctelor esențiale ale dramei pe un model eminamente melodic, bazat pe o armonie simplă ca și bază a construcției muzicale (principiu aspru criticat de suporterii wagnerieni).

La nivelul microstructurii se remarcă prezența unor celule, motive sau chiar teme care străbat întreaga operă sau extrag din context un anumit afect sau acțiune prin revenirea cu obsesie asupra aceleași structuri. Un ostinato atât ritmic cât și melodic care se dezvoltă și se amplifică tocmai prin revenirea și repetarea sa, un procedeu dramaturgic prin care nu se produce uzura materialului folosit ci intensificarea expresiei, tensionarea continuă a

¹² Pentru o aprofundare a prezenței operei *La Traviata* în industria cinematografică sau pe micile ecrane, recomand studiul lui Marco Marica, *Violetta superstar* în *La Traviata*, Programma di sala, Venezia, Teatro La Fenice, 2004 pag. 35-54 precum și articolul *Di Giannateo: la Traviata e il cinema*, de Maria Agostinelli online pe <http://www.letteratura.raai.it/articoli-programma/di-giannateo-la-traviata-e-il-cinema/1343/default.aspx>

momentului și dublarea în plan muzical a dramaturgiei textului (Scena jocului de cărți).

O altă particularitate tradițională este continua reîntoarcere la ritmul de vals, care aici însă primește o valență psihologico-descriptivă (reprezentând ambientul și mentalitatea în care se mișcă eroina) și diferit de folosirea valsului sau polcii în momentele de mare dramatism din multe alte opere verdiene. În egală măsură este interesantă investirea aceleiași motiv ritmic cu valențe diferite, atât negative cât și pozitive, corespunzătoare unor trăiri reale dar în același timp și iluzorii, sincere și adevărate dar și superficiale și nesigure; pline de optimism și energie dar și desperate sau bolnave (Tema a doua a preludiului “Amami Alfredo!”).

Adevărata noutate a operei o constituie romantismul intimist¹³ identificat în plan muzical cu un modul dramaturgic ce reapare de mai multe ori pe parcursul operei: reflexiei psihologice exprimată în abordări camerale îi urmează expansiunea melodică acompaniată de orchestră cu maximă vigoare și avânt. “Ah forse lui” se transformă în “Ah quell’amor”, “Addio del passato” ia formele noului “l’amore d’Alfredo perfino mi manca”. Fiecare arie gradează într-un mod foarte eficient și discret desfășurarea dramei, subliniind singurătatea, nervozitatea, sensul morții, iluzia fericirii, prin folosirea unui element atât de caracteristic lui Verdi, “la parola scenica”: “E’ strano”, “Ditte alla giovane”, “E’ tardi” dublate de gesturi particulare ce contribuie și mai mult la conturarea personajului.

¹³ Marco Milano, *Musica nuova nella Traviata*, articol online pe <http://www.opera.is.it/Maestro/Verdtra2.html>

Vocalitatea operei stă și ea sub semnul noutății mai ales în ceea ce privește partea sopranei, vehiculându-se (pe bună dreptate!) ideea că pentru interpretarea rolului ar fi nevoie de trei soprane, toate de o altă factură: lejeră, lirică - spinto și dramatică. Este cert că Verdi a căutat pentru interpretarea rolului “una donna di prima forza” distincțiile amintite mai sus aparținând criticilor contemporani. În realitate, în timpul lui Verdi și încă multă vreme după aceea cântăreții nu erau împărțiți în categorii atât de rigide fiind dotați cu o extremă flexibilitate în folosirea vocii¹⁴.

Scritura și țesătura foarte înaltă și plină de melisme, ornamente și lejerități a actului întâi trebuie să dea forma și conținutul superficialității, frivolității, nepăsării, al ignoranței și al traiului liber de la o zi la alta (*sempre libera degg'io follegiare di gioia in gioia*). Situația se preschimbă în soprană dramatică în actul al II-lea când trebuie să renunțe la Alfredo la care ține mai mult decât la propria sa viață. Soprana devine lirică în actul al treilea, dar de fapt un lirism tragic, patologic chiar, susținut de ultimele palpități (prin inflexiuni *spinto*) ale vieții care se stinge.

Aici se impune o nuanță: trebuie reținut faptul că Violetta este înainte de toate o soprană *d'agilita drammatica* însă nu în sensul rigid al termenului. Multe soprane verdiene au abordat într-o perioadă a carierei lor acest rol. Ori tocmai specificul acestui rol îl face atât de dificil și pretențios, în egală măsură reprezentând însă și măsura tehnicii și expresivității la care poate ajunge vocea de soprană. În realizarea acestuia, surmontarea dificultăților tehnice și expresive nu depinde doar de posibilitățile native ale vocii și de o

¹⁴ Maria Agostinelli, *Petrobelli: Verdi e la sua Traviata*, articol online pe <http://www.letteratura.raai.it/articoli/petrobelli-verdi-e-la-sua-traviata/1342/default.aspx>

tehnică bună ci de un element esențial: înainte de toate Violetta trebuie să fie o mare actriță, mijloacele vocale folosite fiind determinate de o expresivitate precisă ce determină culoarea vocală, intensitatea sunetelor, modurile de atac, accentele, legato-ul și portamentarea, ornamentica sau lungimea frazelor. De cele mai multe ori se sacrifică unitatea frazei și a discursului de dragul unor tradiții vetuste, a performanței vocale sau a unui efect de moment (nota mi bemol din finalul ariei din actul întâi, nescrisă de compozitor!).

În partida Violettei, textul muzical scris de Verdi nu vizează doar grafia ci mai cu seamă caracterul personajului, lejeritatea și superficialitatea acestuia, încărcat însă de greutatea și tensiunea unui om ce din cauza bolii este obligat să-și întrerupă discursul ca să ia aer pentru a nu se sufoca (multiplele pauze din discursul global al Violettei au o funcționalitate precisă!)

Ca prototip de adevărată operă intimistă, destinată să-și dobândească un spațiu propriu abia în epoca următoare, *La Traviata* propune și la nivelul orchestrei și timbralității instrumentale modele eficiente de realizare muzicală complementar discursului interior al personajului, atât de elaborate în cazul dramelor muzicale wagneriene.

Orchestra reprezintă un mijloc de transparență tangibilă și interioară în care instrumentul reprezintă o dublură muzicală a personajului ("Addio del passato" - oboiul). La fel de inovatorii sunt soluțiile folosite de exemplu în redactarea scrisorii Violettei către Alfredo, unde presiunea momentului și decizia separării de Alfredo ne este comunicată doar de orchestră, (clarinet acompaniat de corzi) în același moment în care cuvintele se concretizează parcă

în mintea personajului. Comentariul muzical al orchestrei secondează obiectiv desfășurarea vocală pe un procedeu narativ, un adevărat feed-back al personajului, al emoțiilor ascunse și al trăirilor interioare, o complementaritate ce nu poate fi ruptă și separată de contextul dramatic al textului.

Interesante sunt și relațiile dintre culorile armonice ale anumitor momente ce ne trimit cu gândul la opoziția dintre *Amore e Morte*, titlul inițial al operei. Fa Majorul lui Alfredo (“Un di felice eterea”) față de Fa minorul Violettei (“Ah forse e lui che l’anima”) sau sexta majoră din debutul *brindisi*-ului transformată în sexta minoră din ultima arie a sopranei (“Addio del passato”). Toate acumulările de tensiune din finaluri, trimiterile și semnificațiile textului și mai ales subtextul întotdeauna prezent într-o formă sau altă în dinamica acompaniamentului, crescendou-rile emotive sau exploziile afective, momentele de *incalzando* sau *sostenendo* (nescrise întotdeauna în partitură dar subînțelese din încărcătura și acumulările dramatice cadențiale), argumentează și motivează o apropiere de tratarea și încărcarea tensională a discursului conformă dezvoltărilor și amplificărilor ulterioare veriste.

OPERA CARMEN IN CONTEXTUL NATURALISMULUI FRANCEZ

După 1860 asistăm în Europa și în Franța, la o serie de transformări radicale în câmpul culturii în general, implicit și în cel al literaturii. În consecință, noile orientări artistice sunt îndreptate din ce în ce mai mult înspre concret și practic în detrimentul unei viziuni excesive și exasperante romantice. Obiectivele artiștilor sunt ațintite asupra aspectele concrete ale vieții, depășirea și demolarea pricipiilor abstracte, idealiste, focalizarea asupra unei viziuni obiective, adevărată și imediată, transferarea sentimentelor și afectelor din zona idealului în cea a concretului prin filtrele rațiunii, o obiectivizare a realității într-o proză nedisociată de viața cotidiană.

În această perioadă, știința devine unicul ghid acceptat de viață. Charles Darwin propune teoria selecției naturale, dând o lovitură concepției teologice a universului și pune bazele unei teorii științifice a originii omului. Apar noi doctrine filozofice (pozitivismul), economice și sociale (anarhismul și marxismul), care vor condiționa mentalitatea și comportamentul tuturor claselor sociale și care vor influența în egală măsură cultura și literatura.

Naturalismul înțeles ca și continuare și transformare firească a realismului, reprezintă o mișcare literară apărută în Franța în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea cu un program ce pretindea oricărei opere literare datorită de a recurge la obiectivitate și impersonalitate în fața oricărei reprezentări. Cu alte cuvinte, în timp ce scriitorul realist înțelege să reflecte în opera sa o imagine fidelă a naturii, scriitorul naturalist alege un caz, *une tranche de vie*

pe care o analizează întocmai ca un om de știință care-și privește în laboratorul său obiectul cercetării.

Naturalismul concepe arta ca studiu științific și impersonal al naturii și reprezentarea realității umane în aspectele sale cele mai concrete și chiar brutale, într-un limbaj realist, tranșant, direct și nu doar mimetic, pe fondul metodei experimentale ce se găsește la baza mișcării filozofice pozitivistice. Opera literară devine astfel cadrul unei observații reci, obiective, detașată de realitate, de unde scriitorul, întocmai ca omul de știință, trebuie să surprindă impasibil fenomenele. Naratorul nu trebuie să intervină, nici să-și exprime propriul punct de vedere, ci trebuie să se limiteze la observarea și la reflectarea trăirilor proprii personajelor sale.

Această mișcare literară respinge orice intervenție a imaginației și a sentimentului. Finalitatea este aceea a unei opere de artă obiective, în care autorul mijlocește și intermediază contactul dintre cele mai elementare aspecte ale vieții cotidiene și receptarea acestora de către cititor dar fără a se implica personal și cu o perfectă obiectivitate.

Operele scriitorilor naturaliști trebuie să evidențieze dependența omului față de condițiile ambientale. Atenția nu mai este îndreptată asupra naturii ci asupra societății, aceasta fiind privită ca un mecanism de violentare și de abrutizare a individului aflat în permanență interacțiune cu ambientul social pe care el însăși l-a creat, transformându-l neîncetat și lăsându-se la rândul său transformat. În mod necesar temele și personajele acestor opere vor fi extrase din mediul în care acestea trăiesc și se dezvoltă: vor fi corelate fenomene ale industrializării, dezvoltarea marilor metropole, masele citadine, condițiile mizerabile ale oricărei clase

sociale. Evenimentele vieții sociale și colective, ce constituie tema dominantă a literaturii naturaliste sunt observate și exprimate urmând cele mai rigide reguli ale obiectivității: scriitorul rămâne distant și impasibil față de ceea ce relatează.

Principalii reprezentanți ai acestui curent sunt Edmond și Jules de Goncourt (*Germinie Lacerteux*), Guy de Maupassant (*Bel amie, Une vie*), Gustave Flaubert (*Madame Bovary*), Alphonse Daudet (*L'Arlésienne*) și Emille Zola (*Nana, La Bête humaine*). Zola reprezintă exponentul de vârf al naturalismului francez, cel care și-a exercitat cea mai mare influență asupra culturii italiene, așa cum o atestă opera critică a lui Giovanni Verga, Luigi Capuana și părintele criticii ottocentiste italiene, Francesco De Sanctis.

Naturalismul francez și în egală măsură verismul italian, se focalizează asupra propriei latinități exprimată prin pasiunile omenеști, prin sânge și trup și opuse spațiului germanic ce prin Wagner va cunoaște o ofensivă fără precedent. Mitul lui Faust, abstract, nordic și german se opune mitului Don Juan, latin și mediteranean, carnal și pasional. Deloc întâmplător multe din operele italiene ale acestei epoci au la baza lor subiecte franceze. Să ne amintim de *La Boheme* după Murger, *Tosca* lui Sardou, *Madama Butterfly* după Madame Chrysantheme de Pierre Loti, fără să uităm de *Manon Lescaut*, *Il Tabarro* – la Huppenlande a unui Didier Gold, numai pentru Puccini. Dar mai există cealaltă *La Boheme* (Leoncavallo), *Arlesiana* lui Daudet (Cilea), *Adriana Lecouvreur* de Scribe și Legouve (Cilea), *Fedora* lui Sardou.

În mod firesc, Bizet nu se putea sustrage prescripțiilor teoretizate de estetica naturalistă prin Hyppolite Taine¹⁵, respectându-le întocmai. Aprecierea vocabularului său operistic în strânsă legătură cu noile tendințe ideologice conținute în programul acestui current, ține cont astfel de cei trei parametri care condiționează orice operă naturalistă:

1. ambientul exact (*le milieu*) și natural al desfășurării acțiunii ca și cadru intim și normal al comportamentelor indivizilor (Spania și spațiul iberic, regimentul, închisoarea, spațiul intim al camerei Carmencitei, taverna lui Lilas Pastia, peisajul montan, corrida)

2. momentul precis (*le moment*) al unei acțiuni, comportament sau fenomen, în relație cu experiențele acumulate anterior și circumstanțele particulare care pot inhiba sau provoca un anumit comportament (altercația muncitoarelor, evadarea din închisoare, contrabanda, jocul senzual al seducției, uciderea Carmencitei etc)

3. rasa (*la race*) căruia îi aparțin indivizii și personajele, înțeleasă ca și totalul caracteristicilor moștenite de un grup de indivizi sau comunitate care păstrează pe fondul eredității, nealterate valorile culturale, sociale și comportamentale proprii (țigani, dansurile, cântecele, jocul de cărți, magia, ghicitul)

Gloria postumă pe care George Bizet a cunoscut-o cu opera *Carmen* îl încadrează pe acesta în șirul nenumăraților compozitori cărora istoria muzicii le-a recunoscut și apreciat doar o operă, o nedreptate flagrantă dacă luăm în considerare importanța acestuia în

¹⁵ Articol online *Hyppolite Taine*, în http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Hippolyte_Taine

istoria muzicală a Franței și valoarea incontestabilă a altor lucrări. Din perspectiva devenirii viitoarei opere veriste, fenomenul *Carmen* suscită o importanță deosebită. Văzută nu doar ca antecedent și antemergător al viitoarei opere naturaliste franceze dezvoltate pe filiera lui Alfred Bruneau, opera lui Bizet constituie exemplul clasic al perceptelor și soluțiilor care vor argumenta viitoarele apariții consacrate ale unora din operele repertoriului verist italian.

În acest sens Bizet stă la bazele unei renașteri ale cărei rezultate vor zdruncina repertoriul muzicii lirice și vor fundamenta noi principii ale spectacolului, atât de clar preluate și însușite de estetica verismului sau transformate și valorificate pe filonul dramei lirice franceze de Massenet.

Opera *Carmen* esențializează în sine imaginea mitologică a femeii demoniace, a vrăjitoarei și a seducătoarei, imaginea unui vampir care-și consumă până la moarte victimele. Ea se alătură unor alte eroine “corupte” de carnalitatea și tentația infidelității, de senzualitatea și instinctul ascuns al iubirii: Matilda de Lewis din *Salambô* de Gustave Flaubert, Conchita Perez de Pierre Louÿs, Nora din *Casa cu păpuși* de Henrik Ibsen, la fel ca și Violetta (*La Traviata*), Manon Lescaut sau Tigrana (din *Edgar* de Puccini)¹⁶. Reflexii ale unui mit complex și multiform care au ca numitor comun imaginea plină de pasiune a eternului feminin, seducător și blestemat, ancorat în profunzimea sa instinctuală și carnală, antipod al raționalismului masculin și al gândirii științifice occidentale.

¹⁶ Carlo Migliaccio, *Fenomenologia della Carmen*, în *Per una fenomenologia del melodrama*, a cura di Pietro D'Oriano, Quadlibet Studio, Macerata 2006, pag. 173

Carmen și tradiția operei comique franceze

În 1872, când Bizet primea comanda pentru opera *Carmen*, în Paris existau două institutii lirice: Grand-Opéra și Opéra-Comique. Fiecare din cele două teatre promova un repertoriu specific, distinct, bucurându-se deasemenea de un public diferit. Grand-Opéra reprezenta cel mai important teatru de operă francez, blazonul claselor aristocratice iar Opéra-Comique corespundea clasei de mijloc, prezentând spectacole obscure sau simpliste, nepretențioase și accesibile unui public simplu, spectacole cunoscute sub numele de *opéras comiques*¹⁷.

Repertoriul acestei opere era întocmit doar pentru a menține caracterul popular și comercial al acestei instituții, devenită în anii 1850 un teatru de familie și divertisment domestic, cu reguli și etică proprie, în care lojele erau folosite de obicei și ca loc de întâlnire între părinți și viitorii miri sau socrii¹⁸. Era opusă genului Grand-Opéra (care promova spectacole dramatice cu subiecte eroice sau tragice, scenariu elaborate) prezentând piese sentimentale și romanțate, caractere de o morală ireproșabilă și deznodământ invariabil fericit.

Nu poate deci să surprindă că un spectacol precum *Carmen*, prin caracterele sale degenerate, sexualitatea debordantă, conflictele și crima de pe scenă, a șocat spectatorii obișnuiți cu modelul inofensiv și senin al operei *comique*.

¹⁷ Acest termen, apărut în secolul al XVIII-lea, desemna în Franța o lucrare de scenă bazată pe scene muzicale alternate cu dialogul vorbit (gen mult influențat în Franța mai ales de *vaudeville* și de *comédie-ballets* ale lui Molière, satire la adresa societății vremii în care se cupla muzica scenică și ariile vocale cu dansul și dialogurile vorbite).

¹⁸ Chadwick Jenkins, *Carmen: The Librettists*, în New York City Opera Project: *Carmen*, platforma online pe <http://www.columbia.edu/itc/music/NYCO/carmen/index.html>

În plus, criza calitativă și de repertoriu prin care trecea Opéra-Comique la sfârșitul anilor 1860, a determinat căutarea unor soluții care să revitalizeze un teatru devenit plictisitor și retrograd. Noua conducere numită în Camille du Locle și Adophe de Leuven, și-a îndreptat atenția asupra compozitorilor autohtoni care ar fi putut revitaliza și înnoi repertoriul acestui teatru. Astfel, la începutul anului 1872 directorul artistic Camille du Locle, i-a comandat lui Bizet scrierea unei opere bazată pe nuvela lui Prosper Mérimée¹⁹ în scopul de a fi prezentată publicului la sfârșitul aceluiași an. Dificultățile ivite din cauza găsirii unei cântărețe care să facă față rolului au determinat amânarea repetițiilor până în luna august a anului 1874. Problemele cauzate de lipsa personajului titular au culminat printr-un scandal izbucnit odată cu publicarea libretului, comunitatea artistică pariziană condamnând drama și denunțând-o ca imorală fapt ce a determinat retragerea din distribuție a unui cântăreț faimos (fără a i se dezvălui numele).

În timpul repetițiilor, asistentul lui Du Locle, Adolphe de Leuven, și-a manifestat deschis împotrivirea față de subiect presându-i pe Bizet și pe libretiști să modifice sfârșitul tragic al operei, argumentând că familiile care frecventează Opéra-Comique nu vor dori să vadă o lucrare atât monstruoasă. Deși libretiștii s-au conformat somației, Bizet a refuzat, ceea ce a condus la amânarea

¹⁹Drama folosită de Bizet și libretiștii săi pentru opera Carmen își găsește originea într-o povestire apărută din întâmplare. În 1830, tânărul de 27 de ani Prosper Mérimée a călătorit în Spania într-o expediție de descoperire a vestigiilor romane pe teritoriul iberic îndrumat de un ghid bășinaș. Drumurile sale l-au condus într-o mică tavernă din Andalusia, o regiune din sudul Spaniei. Aici a fost servit cu apă și *gazpacho* de o tânără și atrăgătoare femeie numită Carmencita. În scurt timp aceasta a părăsit taverna fără nici un motiv trezind suspiciunile ghidului care a bănuit-o imediat de vrăjitorie. Mérimée i-a întocmit schița în carnetul său. Întâlnirea scriitorului cu Carmencita dar și povestea spusă lui de către contesa Montijo, despre o țigancă ucisă de către propriul soț gelos, sunt sursele de inspirație ale romanului său.

premierii pentru viitorul an, din ordinul lui De Leuven. Repetițiile au început în octombrie și au continuat în mod neașteptat, timp de cinci luni. Orchestra și-a declarat fără rezerve opoziția față de o partitură imposibil de cântat iar cântăreții s-au dovedit incapabili în a urma și realiza toate instrucțiunile compozitorului. Până și libretistii au influențat în mod secret interpretii în sensul de a supra-dramatiza (a teatraliza excesiv) realizarea scenică, cu scopul de a diminua și a dilua impactul tragic al lucrării.

Premiera operei a avut loc în 3 martie 1875 la Opéra-Comique din Paris, dirijată de compozitor care a îndrumat personal cele cinci luni de pregătiri extenuante, timp în care a făcut numeroase tăieturi și modificări ale partiturii originale. Opera a fost prost primită, critica de specialitate catalogând intriga drept indecentă și vulgară, sfidând convențiile epocii prin caracterul antitetic al eroinei și finalul tragic.

Deși evenimentul a debutat cu un fiasco răsunător²⁰, în toamna aceluiași an Carmen a fost introdusă în stagiunea operei din Viena dar cu modificări importante în privința recitativelor vorbite, acestea fiind înlocuite cu recitative cântate. Această versiune a fost introdusă de Ernest Guiraud și a fost publicată în 1875, fiind ediția prin care opera va fi cunoscută în lume.

Ediția critică publicată în 1964 de muzicologul german Fritz Oeser, are meritul de a restabili și de a impune autenticitatea și obligativitatea dialogurilor vorbite pornind de la manuscrisul primei

²⁰ Superstițioșii au făcut o legătură între destinul fatal al compozitorului și opera sa Carmen. În fapt Saint-Saens este la originea acestei legende. Opera a fost creată în ziua de 3 din a treia zi a anului (martie); trei luni mai târziu, după premieră, în 3 iunie Bizet moare de un atac de cord în timp ce cântăreața care interpreta rolul titular pentru a treizecilea oară, descoperea în trio-ul lugubru al cârților simbolul morții.

variante deși nu ia în considerare multele transformări și regândiri ale operei așa cum apar acestea în schițele ulterioare ale compozitorului. Există în consecință, nu o singură versiune de Carmen ci mai multe ipoteze ale unei variante finale.

Carmen, de la nuvelă la operă

Nuvela lui Prosper Mérimée, un real jurnal de călătorie, reprezintă una din multele manifestări ale fascinației Europei pentru îndepărtat și exotic. Plasarea subiectului în Andaluzia creează fondul coloristic al ciocnirii dintre două culturi, europeană și gitană, ultimii, un grup disprețuit și ignorat de societatea occidentală dar intens explorat la nivelul imaginarului popular și al artelor. Deloc întâmplătoare este alegerea celor două personaje principale (Carmen, José) din rândul populației minoritare marginalizate în Spania, ȣiganii și bascii. Punerea împreună a contrariilor (atracție - violență, crediță - primiscuitate, onoare - minciună) este o temă explorată pe mai multe nivele în nuvelă.

Carmen lui Mérimée îmbină caracteristicile jurnalului de călătorie, expediției ca aventură și principiile nuvelei romantice deși a fost publicată în *Revue des deux mondes* din 1845 fără niciun fel de specificare a genului literar căruia îi aparține, documentar de călătorie sau nuvelă. Doi ani mai târziu i s-a adăugat un capitol suplimentar, un studiu aplecat asupra ȣiganilor, cu incursiuni în obiceiurile și regulile care stau la baza societății acestora. Drumurile sale prilejuiesc întâlnirea acestuia cu José Navarro în două ipostaze (în libertate și în închisoare, înainte de a fi spânzurat) și cu ȣiganca Carmencita. Destăinuirile celui dintâi reprezintă

miezul realist al nuvelei, expusă prin formele naturaliste ale literatului Merimée.

În raport cu nuvela lui Merimée din care Bizet și-a extras libretul, opera prezintă numeroase și sensibile diferențe. În primul rând este centrată pe relația directă dintre Carmen și banditul José și sunt eliminate episoadele colaterale (foarte violente în nuvelă) din care putem afla biografia acestuia. De asemenea, Carmen este prezentată doar în relația acesteia cu grupul contrabandiștilor din care face parte și în raporturile acesteia cu lumea exterioară, străină ei (Zuniga, José). Opera insistă asupra scenelor dinamice, asupra legăturilor de maximă tensiune în care personajele se mișcă, devenind mult mai directă, mai sugestivă și într-un permanent raport empatic între scenă și public.

Punând față în față libretul operei cu nuvela putem constata numeroase inadvertențe survenite în timpul procesului adaptării nuvelei cerințelor dramatice ale operei comique dar și modificări apărute din cauza adaptării operei principiilor naturaliste ale literaturii. În egală măsură, comparând cele două creații putem desluși elementele particularizante, imagistica vie și dinamica literară ce prin muzică devine veridică, prezentă, materializată sub forme atât de incitante și sensibile, devenind în fapt un supratext prezent prin muzică în orice moment. Acesta este de fapt elementul ce a determinat faima extraordinară de care se bucură opera, în detrimentul nuvelei.

Muzica operei *Carmen* creează tocmai acea punte sensibilă dar de un imaginar concret-sonor între imaginea plastică, sugerată de nuvelă-libret și imaginea mentală, asociată prin conlucrarea celor doi parametri ai percepției umane, văzul și auzul, uniți și

concentrați într-o expresie vizual-sonoră unică, provocată de muzica însăși. Există în operă o concizie maximă și o esențializare a fiecărui personaj, o concentrare asupra principalelor caracteristici ce pot transmite maximul de forță și expresie, de unde rezultă un timp muzical absolut inedit (durata momentelor) concentrat pe aspectul veridic (biologic) al relației dintre personaje.

Introducerea personajului Micaela (absent în nuvelă), reprezintă o contrabalansare a aspectului dur și violent al personajului principal, realizat printr-o dramatizare atentă și fin melodizată, în spiritul personajelor feminine din opera lui Gounod. Reprezintă singurul personaj caracteristic ale operei *comique*: prototipul purității și cumințeniei, naivității și nostalgiei copilărești. Micaela este configurată în limitele unei scheme tradiționale, duetul cu José din actul întâi fiind construit în spiritul duetului dintre Nadir și Leila din *Les Pecheurs de perles*.

Un spațiu mult mai amplu și mai elaborat îi este dedicat lui Escamillo care în nuvelă este pomenit doar în treacăt (picadorul Lucas) în operă devine obiectul dramaturgic necesar geloziei lui José. Aparține tipului de “macho”, destul de infatuat (pentru rolul său Bizet a cerut maniera de cânt *avec fatuité*), cuceritorului și al amantului bogat în jurul căruia roiesc femeile. Duetul său cu Carmen din actul al treilea (“Si tu m’aimes, Carmen”) reprezintă o autentică scenă de seducție realizată muzical prin caracterul liniei melodice de un extrem legato și cantabilitate garinistă cu apogiaturi înțelese ca și inflexiuni ale senzualității. Escamillo presupune o voce de bas - bariton capabilă de sonorități generoase, ample dar și dispusă plierii elastice pe structurile ritmice extrem de incisive și caracteristice statutului său (în duetul cu José din actul al treilea),

un rol ce trebuie să îmbine infatuarea și aroganța vocală (“Mettez-vous en garde et veillez sur vous”) cu frazele melodice de un legato elegant, delicat și suplu; incisivitatea duelului cu José în relație cu senzualitatea și moliciunea articulației ca expresie a erotismului.

În operă este nuanțată și atenuată căderea morală a lui José, finalizată prin omucidere dar interpretată ca un extrem gest autodistructiv; în nuvelă Don José îl ucide atât pe soțul Carmencitei (Garcia) cât și pe locotenent. În operă personajul este schițat destul de schematic, tipul de “maschio mediterraneo”, incapabil de a-și reprezenta femeia independentă de imaginea îngerului matern sau al ispitei diavolești și care în final într-un gest de introspecție disperată își ucide partenera (“Ah! Laisse-moi te sauver, et me sauver avec toi”).

Spania creată de Bizet în operă, în afara unui spațiu geografic distinct (dealtfel niciodată vizitat de autor) este în fapt un loc psihologic, un teren al pasiunii și instinctului, al conflictelor primare: masculin-feminin, libertate-credință, iubire-ură. Expresia unei senzualități fierbinte și efervescente ce reprezintă motorul acestei drame așa cum aceasta transpare și din obsesiva acumulare orgiastică din *Chanson boheme*. Acest dinamism permanent cunoaște numeroase mutații atât la nivel ritmic, prin prezența celulelor de tip flamenco, cât și la nivel vocal prin ritmizarea orchestrală a părților vocale, în fapt o îngemănare perfectă a ritmului muzical (al figurilor și valorilor ritmice) cu cel biologic, vorbit (al acțiunii scenice).

Pe bună dreptate, opera Carmen reprezintă una din primele premise ce vor conduce spre verism în sensul tentativei de reprezentare a realismului la nivel de timp, loc și acțiune prin

punerea în scenă a naturalismului din comportamente, limbaje și acțiuni. Nu mai suntem în ambienturi stereotipe sau în timpuri îndepărtate ci într-o lume apropiată ascultătorului. O lume care include muncitoarele din fabrica de țigări, soldații, ȝiganii și contrabandiști. Carmen este un personaj credibil, nu un stereotip de femeie, ci Femeia, conștientă de personalitatea și senzualitatea sa excesivă, prima femeie ce va spune publicului “Libre elle est née et libre elle moura!”

Elemente ale dramaturgiei muzicale: dialogul, aria, corul, ansamblurile

Construcția operei se bazează pe patru acte în interiorul cărora sunt alăturate recitative, arii, ansambluri, coruri, scene. Spre deosebire de modelul operei romantice, există sensibile diferențieri atât la nivelul conceptului de recitativ, arie sau cor cât și la nivelul conceperii globale a scenelor: scene în aparență statice dar în interiorul cărora există un schimb firesc de acțiuni, de planuri dramatice, un tranzit și o circulație neîntreruptă.

Bizet nu respectă procedeul numerelor închise ca punct de delimitare a unei acțiuni și a unei scene dramatice ci recurge la alăturări contrastante, juxtapuneri mobile, transparente, în care captează absolut toate personajele. Scenele sale nu respectă un desen *a priori* conceput ca introducere sau pregătire a unui moment tensionat (ansamblu, arie) ca în cazul lui Verdi, ci circumscriu ample desfășurări dramatice amplificate sau esențializate tocmai prin prezența sau lipsa celorlalte personaje. Există o succesiune nevăzută de planuri dramatice, o suprapunere și o acumulare

perpetuă de mișcări dinamice, ascunse, disimulate, transpuse în jocul și vocalitatea personajelor, un transfer neîntrerupt de energie între locul acțiunii (plasare în spațiu), durata acesteia (timpul firesc și verosimil al desfășurării) și personaje (punctele de maximă intensitate energetică).

Spre deosebire de operele contemporanilor italieni, există la Bizet o esențializare a acțiunii prezente și o spontaneitate detașată de maniera teatrală romantică tradițională. Acest lucru transpare cel mai evident tocmai prin conceperea liantului dintre marile scene dramatice, acel element coagulant care străbate toată opera: **dialogul vorbit** sau în forma sa revăzută, recitativul dramatic (muzical).

Rățiunile pentru care Bizet a recurs inițial la utilizarea dialogului sunt evidente: în primul rând prezintă într-un mod concis și esențial, într-un timp real și firesc raporturile dintre personaje, nu în mod diluat și fragmentar ca în cazul recitativelor clasice. În al doilea rând suprimarea dialogului desființează o fațetă esențială a personajului titular, umorul și supratextul conținut în relația dialog-joc scenic. În al treilea rând forma dialogurilor, caracterul abrupt și tăios sau dimpotrivă mascat și discret al replicilor vorbite se găsesc transpuse tocmai în dramatizarea muzicală a textului, în scenele de ansamblu sau arii.

În atmosfera atât de sentimentală a operei secolului al XIX-lea, ocazia pentru dezvoltarea și experimentarea dialogului era necesară: nu doar susținea și argumenta prezența numeroaselor arii ci, în egală măsură furniza o doză de realism și spontaneitate în relațiile mutuale ale conversației, captând la maxim semnificațiile și sonoritățile textului. Ori tocmai în aceasta constă unicitatea acestei

opere, în faptul că propune forme și structuri unice, particulare, independente de tradiția operei romantice

Allegro. **Don Jose.**

nant, Le charme o - pè-re!
way, You feel its power!

Ne me par - le plus, Tu mien-
Nowsay no-thing more, do you

Moderato.

tends? Ne par - le plus, Je le dé - fends.
hear? Say no - thing more, I will not hear!

Se poate observa clar, comparând cele două exemple, fondul natural și firesc al dialogului ca punct de plecare în construcția acestor recitative. Intervalica restrânsă urmează intonațiile și inflexiunile vocale, ritmica este ușor agitată și în valori diminute, corespundență stării de tensiune și nervozitate caracteristică momentului. Conștientizarea diferențelor de metrică dintre cele două personaje și dublarea muzicală a acestora prin acompaniament sunt esențiale.

rel - le Des in - ju - res d'a - bord, puis - à la fin des
quar - rel, They be - gan it with words, then - quick - ly came to

Don José.

coups; U - ne fem - me ble - sé - e. Mais par el -
 blows; And one woman is wounded. **Zuniga.** She can tell

Et par qui?
 And by whom?

le.
 you.

Vous en - ten - dez; Que nous ré - pon - drez vous?
 You hear the charge; what have you to op - pose?

pp

Importanța dialogului vorbit din *opéra-comique* se relevă de fiecare dată când opera *Carmen* este reprezentată în mod corect. Utilizarea dialogului în proză și emfaza sa asupra actorului cântareț mai degrabă decât cea a actorului clasic, a fost consolidată de procedeele teatrale ale melodramei și ale pantomimei care făceau parte integrantă din opera franceză de secol XIX.

Acesta este fenomenul ce a condus la înnoirea genului operei prin cântul bazat și legat prin dialoguri și nu relaționat prin intermediul recitativelor acompaniate. Iar ceea ce a realizat această expansiune a prozei prin dialog a fost tocmai dinamizarea caracterului static al ariilor și ansamblurilor, investindu-le cu sensurile unei drame muzicale complete, acest procedeu atingând

apogeul expresiv în scena finală a operei ce este în fapt o reală dramă cântată²¹.

Don José.

Mais je suis brave — et n'ai pas vou-lu fuir. Je ne me-na-ce
But I am brave,— and will not run a-way. I do not threat-en

pas — j'im-plo-re, je sup-pli-e! No-tre pas-sé, Car-
you, I beg you, I en-treat you! I will for-get, Car-

men,— no-tre pas-sé,— je l'ou-bli-e! Oui,— nous al-lons tous
men,— all that has pass'd since I met you! Yes,— let us go to-

Deși scena finală este un duet, articulațiile de bază sunt cele bazate pe dialog, extinse în suprafețe cu caracter arios. În acest sens este extraordinar de elocventă direcția și sensul replicilor lui José. În comparație cu replicile Carmencitei, stabile și cu profil ascendent recitativic și punctate muzical printr-un acompaniament rarefiat, poziția lui José este una ușor timidă, de tatonare, tânguitoare și cu un desen întotdeauna descendent, amplificată și de

²¹ Patrick J. Smith, *Using Carmen to Teach Humanities*, online pe <https://www.metguild.org/guild/templates/Utilities.aspx?id=45606>

melodica din acompaniament devenită un ecou a replicilor sale cântate. Incursiunile în registrul acut sunt brusc stopate prin căderi descurajante și abandonate și nu reprezintă inflamări patetice romantice în spiritul operei italiene ci inflexiuni și incursiuni vocale naturale, manifestări ale unui om deznădăjduit care imploră și care roagă.

Un poco animato.
Carmen.

Non! Je sais bien que c'est l'heu - - - re, Je sais
No! well I know you will kill me, Well I

toi!
well!

Un poco animato. (♩ = 112.)

bien que tu me tue - ras;
know the moment is nigh.

poco cres.

Răspunsurile celor două personaje nu au nimic ostentativ sau teatral și îmbracă mai degrabă forme banale, simple dar extrem de “veriste” ale vorbirii ca și agitația și freacă interior pe care-l resimte Carmen înaintea morții. Trioletul, prin repetarea lui animată, crează senzația de disconfort și precipitare în fața unui eveniment căruia nu i te poți opune iar atmosfera armonică

“micșorată” din acompaniament îngrădește și limitează și mai mult șansele personajului de a scăpa din acest conflict.

Don José. *pp (anxiously)*
 Tu ne m'ai-mes donc plus?
 Then you love me no more?

cresc. ff dim.

Carmen.
ff (despairingly) *mf (tranquilly)*
 Tu ne m'ai-mes donc plus! Non, je ne t'ai-me
 Then you love me no more! No! I love you no

Întrebările lui José nu au încă nimic din violența și dezlănțuirea sonoră pe care o va cunoaște dedublarea vocalității în operele lui Mascagni și Leoncavallo. Deși cele două replici sunt susținute de pauze, un efect dramatic extraordinar de sugestiv folosit în *La Traviata* sau *Otello*, aici tocmai lipsa acompaniamentului este cea care determină amplificarea tensiunii. Plasarea celor două articulații în registre vocale diferite, surprind foarte bine deznădejdea și tristețea primei replici care explodează apoi într-un strigăt disperat, un urlet plin de paroxism (“Tu ne m’aimes donc plus”). La *Carmen*, valoarea pauzei este una esențială, definitorie pentru naturalismul și realismul acțiunii de pe scenă. Aceasta încarcă și creează momentul de tensiune reprezentând legătura organică dintre consecințele și formele

acțiunii. Ori acest lucru, într-un recitativ gândit prin prisma melodicității și profilurilor predestinate este mai greu de realizat.

Carmen.
Laisse-moi!
Let me go!

Don José. *ff*
Où vas-tu?
Whither now? Cet homme qu'on ac-
How they applaud the

Laisse-moi! laisse-moi!
Let me go! let me go!

clame, C'est ton nouvel a-mant!
winner! Your lov-er of to-day!

Sur mon â-me,
By my hon-or,

Acumularea tensiunii pune în prim plan vocile susținute prin traviul cromatic ascendent-descendent al corzilor, punctuate de intervențiile suflătorilor. Repetarea aceluiași material muzical în orchestră pe fondul dialogului agitat și precipitat al soliștilor creează impresia unui conflict iminent.

Și în privința conceptului de **arie**, opera Carmen reprezintă un fenomen absolut particular. Aici noțiunea de arie primește conotații nemaîntâlnite la alți compozitori. Veriștii vor elabora materialul dramatic și etosul viitoarelor arii tocmai prin suprimarea specificului regional și coloritului local (Siciliana lui Turridu).

Și în această privință Bizet este un deschizător de drumuri iar exotismul paginilor sale constituie tocmai garanția unor materializări originale ce pretind un vocabular tehnic particular. Aria lui Bizet nu este doar o sintetizare și o manifestare a unei consecințe legate de dramaturgia recitativului care o precede ci este însăși dezvoltarea firească și mutația la un alt nivel a dramaturgiei dialogului anterior. Ariile sale se nasc și se dezvoltă absolut necesar și obligatoriu în relație cu acțiunea momentului. Nu reprezintă momente statice și “poze” ale afectelor ci continuă pe plan muzical și sub numeroase forme și colorit (relația voce - orchestră, timbralitate - vocalitate) acumulările tensionale anterioare prin modalități și particularități stilistice care au determinat transformarea acestora în “refrene celebre”.

În *Carmen* elementul ce conține atmosfera dinamică și energia specificului meridional (*sangue caliente*) în arii este ritmul dar înțeles ca și puls și energie interioară, un puls ce cunoaște diverse configurații în acompaniamentul orchestral din *Habanera*.

Ceea ce atrage atenția încă de la început și se menține pe tot parcursul ariei este tocmai ritmul specific de *habanera*, dans orgiastic de origine afro-cubaneză²² cu ritm binar, strofa în mod minor iar refrenul în mod major. Sugestia lascivă, senzuală, amplificată și de mișcarea scenică proprie dansului este prezentă în permanență. Mersul descendent cromatic, pe un bas ostinato creează impresia și senzația “alunecoasă” a personajului prin unduire senzuale ale unui concept (iubirea) care nu poate cunoaște forme fixe, statice și mecanice.

²² Emanuele Bonomi, *Carmen, libretto e guida all'opera*, în *Carmen*, Venezia, Teatro La Fenice, 2012, pag. 65

p *s* *s*

L'oiseau que tu croy-ais sur - prendre Battit de l'aile et s'en - vo -
 As a bird, when you thought to net him, On buoyant wing escapes in

mp

s *s*

la; L'amour est loin, tu peux l'at - ten-dre; Tu ne l'at - tends plus, il est
 air, Love is war-y when you a - wait him; A-wait him not, and he is

p

l'a - mour! L'amour est en - fant de Bo - hème, Il n'a ja -
 oh love! A Gyp-sy boy is Love, 'tis true, He ev - er

vient de re - fu - ser!
 fuse your heart to claim!

vient de re - fu - ser!
 fuse your heart to claim!

mais, jamais connu de loi, Si tu ne m'ai - mes pas, je t'ai - me; Si
 was and ev - er will be free; Love you not me, then I love you, If

Alternarea modului minor - major nu este întâmplătoare fiind o altă caracteristică esențială a personajului principal, o dualitate veșnic prezentă prin cele două fațete ale aceleiași personaj, în relație directă cu obiectivele spre care aceasta se îndreaptă (Don José sau Escamillo). Caracterul săltăreț, dansant, ușor trivial și unduitor al habanerei surprinde foarte bine erotismul declanșat de aceste mișcări și trezește instinctele celor implicați. Apoi accesibilitatea extraordinară a liniei melodice o face extrem de receptivă și captivantă, caracteristică prezentă și în cazul *Seguidillei* unde tot elementul ritmic este cel care dă specificul și culoarea exotică prin acompaniamentul tipic de chitară și liniile sinuoase ale vocii.

Carmen. *pp e leggiero.*

Près des rem -
Near to the

parts de Sé - vil - le, Chez mon a -
walls of Se - vil - la, With my good

mi Lil - las Pas - tia J'i - rai dan - ser
friend Lil - las Pas - tia I'll soon dance the

O altă particularitate în privința structurilor compuse o reprezintă **forma și configurația dramatică a duetelor**. Cu o singură excepție (duetul Micaela - José din actul întâi), premisa principală de la care pornește Bizet în construcția acestor momente o constituie conflictul și alternanța momentelor contrastante. Caracteristica principală nu este “rezolvarea” prin tehnici tradiționale în care vocile devin treptat una prin folosirea aceluiași material sau alăturarea acestora în raporturi echilibrate privind ponderea cantitativă ci căutarea stabilității prin ciocniri și retorică conflictuală. Forma internă a duetelor propune un material sensibil diferit de cel al partenerului, o alternare perpetuă între dialog, profil recitativic, arioso sau largi articulații cantabile.

Între Carmen și José există trei duete, fiecare reprezentând un nivel distinct în privința evoluției relației dintre aceștia. Primul este momentul seducției (*Seguidilla*, actul I), al doilea este cel al conflictului (scena din taverna lui Lillas Pastia) iar cel de-al treilea este concluzia tragică (duetul final).

În *Seguidilla* apare primul nivel al legăturii dintre cei doi, desfășurat într-un spațiu restrâns, intim, discret asigurat de acompaniamentul orchestral. Putem intui, după construcția simplă și ușor precipitată a replicilor care se continuă și se completează reciproc, atracția dintre cei doi și mai ales seducerea lui José de către Carmen.

sotto voce.
Oui, Nous dan - se - rons
Yes, Soon we shall dance

sotto voce.
Chez Lillas Pas - tia, Tu le pro -
With Lillas Pas - tia, You prom - ise

ten.
la Sé - gue - dil - le En bu - vant
the Se - gui - -dil - la, And we shall

mets! Car - men,
me? Car - men,

Cel de-al doilea nivel (duetul din actul al doilea “Non! Je ne veux plus t’écouter”) al escaladării conflictului, fărîmîtează din ce în ce mai mult unitatea existentă anterior ce culminează cu momentul sărutului. Replicile devin tot mai scurte, tranșante și tăioase, schițând din ce în ce mai obiectiv profilele onomatopeice, formule melodice extrem de concise și restrânse bazate pe o ritmică suprapusă binar-ternar. Plasarea replicilor în țesătura medie și de pasaj a emisiei este cea care apropie cel mai mult de culoarea firească și naturală a vocii.

Ultimul nivel al duetului dintre cei doi este și cel mai violent aici interpreții apelând uneori chiar la scandarea tensionată și dramatică a textului, înălțimile scrise servind doar ca profile orientative.

a tempo. *Recit.*

toi, — Pour que tu ten ail - les, in - fâ - me, En - tre ses
 you — Can hold me in wan - ton de - ri - sion In the em -

ff a tempo *colla voce.*

♩

a tempo. ($\text{♩} = 104$) *un poco animato.*

bras ri - re de moi! Non, parle sang, tu n'i - ras pas! Car - men,
 brac - es of my foel No, on my life, It shall not be! Car - men,

ff a tempo

♩

Carmen.

Non, non, ja - mais!
 No, no, I say!

C'est moi que tu sui - vras! Je suis las de te me - na -
 you are go - ing with me! No more threats, I am tired of

pp *cresc.*

♩

(angrily.) *L'istesso tempo.*

Eh bien! — frap - pe - moi donc, — ou lais - se - moi pas -
 Then come! — Strike me at once, — or let me go to

cer! —
 them! —

L'istesso tempo.

ff

♩

Este un moment de un verism total în care vocea nu mai respectă impositația convențională ci apelează la tehnici expresioniste: lovituri de glotă, portamentări isterice, urlate stilizate și exclamații paroxistice. Orchestra este amplificată la maxim, explorând toată plaja dinamică (*pp* - *ff*). Explorarea elementelor retorice dramatice la nivel vocal constituie din nou un element inedit. Ceea ce în romantism sau în verismul italian va corespunde ascensiunilor spectaculoase ale vocilor în registrul acut ca manifestare a unui climax dramatic, la Bizet corespunde coborârilor în registrul grav, sărac de armonice și brut, element aproape expresionist de folosire a vocii (“Frappe-moi donc ou laisse-moi passer”)

În privința ansamblurilor mari, **corul** se bucură de o importanță deosebită. Fiind o operă ce reclamă naturalismul situațiilor prezentate, scenele corale respectă poziționarea și configurația scenelor de masă dar tratate în strânsă relație cu personajele dramei. Să nu uităm că personaje precum Carmen, Dancairo și Remendado fac parte din pestrița societate a Țiganilor și contrabandiștilor.

Un prim aspect extrem de important ar fi tocmai participarea corului ca personaj colectiv, de sine stătător în fiecare moment al dramei. Intervenția acestuia în momente de dramatism maxim (finalul actului al II-lea) sau prezența acestuia ca plan suprapus peste o altă acțiune scenică (momentul uciderii Carmencitei), potențează acțiunea amplificând sonor și imagistic tensiunea momentelor. Corul în Carmen, nu mai are un rol pasiv și secundar, periferic, nu mai este corul tipic de operă romantic (de caracter religios, istoric, ostășesc), menit să întrească dramatic

scenele de ansamblu. El este parte din acțiune și creează cadrul în interiorul căruia se mișcă personajele. Este mai mult decât comentator și observator al scenelor, menținând întotdeauna prezentă relația dintre celelalte personaje. Aproximarea Carmencitei de José se petrece într-o piață înțesată de oameni, replicile țigăncii venind ca răspuns la întrebările bărbaților. Momentul rupturii dintre cei doi îndrăgostiți se petrece tot în mijlocul corului, acesta din urmă asumându-și rolul de individ de clan prin concizia și rapiditatea cu care îi ia apărarea Carmencitei în conflictul ei cu José.

În mod necesar și configurația interioară a corului se schimbă la nivelul planurilor dramatice. În actul întâi sunt diferențiate clar scenele masculine de intervențiile lucrătoarelor din fabrica de țigări și sunt explorate foarte eficient intervențiile partidelor separate dar legate în permanență de acțiunea personajului principal. Tenorii prin sonoritățile lor incisive, cuceritoare și strălucitoare imprimă momentului un caracter mai agitat, nerăbdător și ușor precipitat (“Carmen, sur tes pas nous nous preson tous”). Bașii prin culoarea lor mai întunecată și catifelată calmează tensiunea, introducându-ne în atmosfera unduitoare și ușor încetoșată, senzuală și promiscuă a fumului efemer emanat de țigările muncitoarelor, expresivizată la nivelul orchestrei printr-o polifonie unduitoare, profile sonore fluctuante agogic într-o dinamică redusă și culori estompate, repartizate în relația dintre suflătorii de lemn și corzi (“Voyes-les! Regards impudents”).

Încăierarea prin care Carmen reușește să evadeze nu-i are principali protagoniști pe eroii principali ci este realizată prin intermediul corului (partida sopran - alto) care asigură rețeaua și

comportamentul unei bande care se sacrifică pentru șeful lor. În desfășurarea și evoluția acțiunii, alăturarea și dialogul simetric incipient “în canon” al vocilor este dinamizat și metamorfozat apoi apoi până la dezordinea și haosul “heterofoniei”, o învălmășeală și aglomerare sonoră prin care Carmen reușește să evadeze.

The image shows a musical score for a scene from the opera Carmen. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: two vocal staves (soprano and alto) and two piano staves. The vocal parts sing in canon. The lyrics for the vocal parts are: "La Carmenci - ta! La Carmenci - ta!" and "La Manue - li - ta! La Manue - li - ta!". The piano part features a melody with a crescendo and a piano (p) dynamic. The second system also has four staves: two vocal staves and two piano staves. The vocal parts sing "Si! Yes!" and "Non! No!". The piano part features a melody with a molto dynamic and a crescendo. The lyrics for the vocal parts are: "Si! Yes!" and "Non! No!".

Dar personajul coral este prezent atât în scenele de ansamblu cât și în numerele închise, în arii. Aceste amplifică și gradează dramatic textul principal (Habanera, sau cupletul lui Escamillo) prin planurile suprapuse conținute în interiorul intervențiilor sale. Conluziile cu rol de refren al corului confer scenei un caracter fastuos și sărbătoresc.

Teme și leitmotive

Procedeul folosirii leitmotivului sau mai clar, a motivului conducător²³ în opera bizetiană era deja prezent o dată cu folosirea acestuia în opera *Les Pecheurs de Perles* iar sensul acestei "metafore expresive" fusese deja anticipat și valorificat de Verdi în *La Traviata*. În acest caz, cel mai caracteristic motiv al operei, o adevărată carte de identitate a personajului, îl reprezintă anagrama personajului principal și care o însoțește în permanență, o cuplare idiomatice a iubirii și a morții. Un motiv de esență tragică care spre deosebire de alte melodii ce vor fi reluate în forma unor reminiscențe, își asumă rolul de motiv conducător, iluminând prin încărcătura sa de un senzualism fatidic (re minor), fiecare fază a dramei.

Motivul se bazează pe o construcție contrastantă: alăturarea de secundă mică (re - do diez), secundă mărită (do diez - si bemol o caracteristică arabă, maură²⁴) și terță mare (do diez-la) comunicând imediat sensul unei tragedii ascunse.



Încă din primul act, este asociat primei apariții a personajului titular în scenă. În timp ce prima apariție (în Preludiu, *Andante moderato*) imprimă un caracter grav, implacabil și

²³ Opera *Carmen* a fost scrisă cu un an înainte de apariția Tetralogiei wagneriene deci independent de conceptul leitmotivului ca motor și generator al dramaturgiei interne.

²⁴ Michele Girardi, *Carmen, ou l'amour*, în *Carmen* di Bizet, Venezia, Teatro La Fenice, 1997, pag. 2

prevestitor al unei nenorociri, reluarea sa în *Allegro moderato* posedă un caracter antrenant, volubil, hiperactiv, legat de plăcerea clipei, fața ascunsă a iubirii văzută prin ochii Carmencitei, iubirea ca substanță și fond al propriei sale existențe dar cu un profil direcțional descendent. O iubire care nu înalță ci conduce inevitabil spre moarte!



Obsesia florii aruncate de Carmen, pe fondul aceuiași motiv fatal, îl urmărește apoi pe José chiar și în duetul cu Micaela, fiind asociată întruchipării tentației și ispitei (cvarta mărită fa diez – do, *diabolus in musica*), amplificat prin reluarea acestuia de trei ori și dinamizat timbral prin repetarea sa la octavă descendentă de către viole și violonceli. O asociere diabolică care în duetul Carmen - José din actul al II-lea va secționa decisiv relația dintre aceștia, marcată prin același raport de cvartă mărită dintre ei.



Însă iubirea jucăușă și simplă, poate fi în egelă măsură superficială și neserioasă, ignorând obligațiile vieții raționale și controlate, precum un dans nebun și orgiastic, abandonat în ritmurile carnalității și voluptății, așa cum sugerează profilul motivului în *Chanson Boheme*. Un ornament strălucitor (dublat la suflătorii din lemn) ce reprezintă un semn distinctiv al caracterului său.



Aceleași sonorități sumbre din preludiul operei deschid și aria lui José (“La fleur que tu m’avais jetée”) de această dată la corn englez, pe armonia majoră (și mai amplificată tragic) a violinelor și cu aceleași pulsații încordate (*pizzicato*) la celelalte corzi. Deși motivează aspirațiile optimiste și iubirea lui pentru Carmen, prin revenirea motivului în finalul ariei, José pare că este urmărit de același destin fatal. Aria, scrisă într-un caracter epic, de povestire parcă, îmbracă apoi formele lirismului dramatic prin manifestarea slăbiciunii bărbatului în fața femeii, expusă în mod pasional (*animando, crescendo e stringendo molto*). Scriitura comodă pentru orice tip de voce și emoționalitatea ei manifestă, o fac potrivită

culorii vocilor dramatice ce se încadrează perfect în atmosfera catifelată și intimă dar sumbră a cornului englez și a violoncelului.

him in Act I, and shows it to Carmen.)

p espress.

cresc. *dim.*

Opera se încheie prin revenirea insistentă a aceluiași motiv, potențat la maxim prin suprapunerea corzi - suflători de lemn, într-o alternanță *fortissimo* - *piano* ce nu poate decât amplifica contrastul dinamic și expresiv dintre aspirațiile celor doi (evident contrastante) și moartea ce i-a despărțit încă de la început.

a tempo. *Recit.*

toi, - Pour que tu ten ail - les, in - fâ - me, En - tre ses
you - Can hold me in wan - ton de - ri - sion In the em -

ff a tempo *colla voce.*

a tempo. (♩ = 104) *un poco animato.*

bras ri - re de moi! Non, parle sang, tu n'i - ras pas! Car - men,
brac - es - of my foel - No, on my life, It shall not be! Car - men,

ff a tempo *ff*

Aspecte ale vocalității în relația voce – orchestră

În ceea ce privește aspectul scriiturii vocale, al dificultăților tehnice sau al celor legate de explorarea anumitor zone ale registrelor vocale în funcție de o expresie precisă a momentului, *Carmen* este o operă ce pune mari probleme celor mai experimentați cântăreți. Ceea ce este foarte dificil de realizat în operă este tocmai calibrarea vocii în funcție de culoarea, umorul, senzualitatea, lirismul sau dramatismul unui anumit moment. Pentru că Bizet nu propune doar creionarea unui caracter ca oricare altul ci esențializarea în interiorul acestuia a unui întreg sistem de valori, a unei conduite particulare (gitane) și a unui limbaj extins asupra tuturor elementelor care intră în compoziția unui moment anume: vocalitate (culori, nuanțe și expresii interioare), jos scenic (dans și mișcare), mimică (atitudine interioară și sugestivitate exterioară).

Rolul titular Carmen, este un rol tentant atât pentru mezzosoprane cât și pentru sopranele dramatice, de tip Falcon²⁵, cu un registru grav mai bogat și mai puternic. Acest rol acoperă în fapt trei categorii vocale corespunzătoare diapazonului extrem de extins în privința ambitusului vocal. În primul rând vocea de mezzo cu explorarea registrului central și acut al mezzosopranei apoi două extreme: registrul grav cu incursiuni în zona contralto și cel supraacut, cu replici și cadențe în registrul clar al unei soprane.

²⁵ Denumire dată după cântăreța franceză Marie-Cornelie Falcon (1812-1897). Termenul se referă la un tip particular de soprană (dramatică) cu o mare întindere vocală, extinsă și în registrul inferior al mezzosopranei. Cere o culoare întunecată, sonorități puternice, acut vibrant și impetuos. Roluri tip Falcon sunt următoarele: Lady Macbeth și Abigaille (*Macbeth* și *Nabucco* de G. Verdi), Valentin și Alice (*Les Huguenots* și *Robert le diable* de G. Meyerbeer), Pauline (Poliuto de G. Donizetti). Interprete Falcon: Martina Arroyo, Anita Cerquetti

Rolul lui José este la rândul său deosebit de complex îmbinând cele trei tipologii vocale principale: tenorul liric (duetul José - Micaela din actul întâi), spinto (duetul José - Carmen din actul al doilea, scena finală a actului al treilea) și dramatic (scena și duetul final).

În prima fază linia lui vocală este subordonată caracterului liric și intim al duetului, cantilenă, articulații legate și fraze de respirații largi în sintonie cu intervenția Micaelei. Pe măsură ce apoi relația acestuia cu Carmen devine tot mai încordată este nevoie de o configurare *spinto* a rolului. Există incursiuni subite în registrul acut, menținerea în zona pasajului vocal pe fondul din ce în ce mai dens al sonorității orchestrei. Punctul culminant al intervențiilor sale apare în duetul final unde sunt cuplate replici cu caracter de recitativ agitat, articulații arioso pe fondul unei dinamici fluctuante și a unei aglomerări sonore din ce în ce mai dense.

Există în acest duet o sintetizare a limbajului sub forma unui *parlar cantando* și *declamato* de o expresivitate nemaiîntâlnită în epocă, realmente de tip naturalist-verist tocmai prin explorarea culorilor și posibilităților dure și violente ale sonorităților vocale, efecte sonore ale urii și furiei, ale implorării disperate și ale violenței verbale.

În privința relației cu orchestra există o distribuire foarte judicioasă a timbralității cu o gândire eminentemente dramatică a instrumentelor. Există o repartizare a acestora în funcție de culoarea momentului și nivelul dramatic al acțiunii. În momentele lirice predomină instrumentele din lemn în dialogul cu corzile pentru ca cele dramatice să fie evidențiate de intervenția plină de efect a celor din alamă pe fondul elementului ritmic extrem de variat și elaborat.

De asemenea ritmul este cel care imprimă caracterul exotic și specific andaluz al unor pagini, o caracteristică principală fiind ponderea mare a figurațiilor ritmice. Există în permanență un dialog în privința scriiturii orchestrale, alternarea paginilor polifonice cu cele în care apar blocuri armonice foarte stabile. Metrica partiturii cunoaște o dualitate accentuată asociată celor două personaje principale: caracterul binar, echilibrat al lui José, suprapus tiparului ternar, extrem de flexibil, variat și liber al Carmencitei sau invers.

Carmen, naturalism sau exotism?

Achille de Lauzières, unul din cei mai vehemenți critici ai premierei, i-a reproșat lui Bizet tocmai lipsa culorii spaniole din opera sa deși după părerea sa, compozitorul ar fi putut împrumuta una din sutele de melodii spaniole care circulau în Parisul acelor vremuri. Însă deși multe din articulațiile “spaniole” ale operei sunt realizate în spiritul și stilul iberic, există câteva excepții: Habanera²⁶ (“L’amour est enfant de bohème”) este o citare clară a melodiei *El arreglito* a compozitorului spaniol Sebastián Yradier care a compus multe *habaneras* printre care celebra *La Paloma*.

Deși Yradier a murit cu zece ani înainte de *Carmen*, Heugel, editorul său parizian al colecției de cântece *Fleurs d’Espagne*, a impus anexarea piesei lui Yradier în partitura franceză originală, ca punct de inspirație pentru Bizet.

²⁶ Habanera, initial un gen coregrafic provenit din Cuba, stă la baza genului tango de proveniență argentiniană, prin fuzionarea acesteia cu genul *tango flamenco*. A devenit în scurt timp un dans foarte popular agreat de toate clasele societății și catalogat drept “spaniol”. Chiar și Jules Massenet a introdus habanera într-unul din baleturile operei *Le Cid* (1885).

Altă sursă de inspirație iberică este *entr'acte*-ul actului IV-lea bazat pe motivul unui cântec tradițional (*polo*) din culegerea de cântece populare și dansuri tradiționale (*tonadilla*) *El poet calculista* (1805) a marelui tenor Manuel Garcia, publicată în antologia *Echos d'Espagne*. Hitul acestei tonadilla *Yo que soy contrabandista*, se regăsește în acest *entr'acte*. Seguidilla (*Près des remparts de Séville*) îi aparține exclusiv lui Bizet însă este realizată în cel mai pur stil iberic: ritmică specifică, acompaniament stilizat (chitaristic), alternanța tonal - modal, caracterul melismatic - improvizatoric al liniei vocale.

Deși Bizet nu a călătorit niciodată în Spania aceste influențe sunt absolute explicabile: Parisul a devenit în secolul al XIX-lea capitala muzicii spaniole ca și capitala muzicii afro-pop de acum câteva decenii. Parisul este orașul unde și-a făcut renumele Manuel Garcia, unde Fernando Sor și-a construit cariera, locul unde marii dansatori ai stilului “bolero” și-au întemeiat școala, metropola în care au studiat și și-au câștigat renumele Pablo de Sarasate și Manuel de Falla. Ca și în cazul scriitorilor (Gustave Flaubert) sau al pictorilor (Henri Regnault și Jean-Léon Gérôme) exotismul și-a manifestat aceeași fascinație și asupra muzicienilor. Trei din cele patru opere majore ale lui Bizet sunt plasate în locații foarte îndepărtate de vestul Europei: *Les Pêcheurs de perle* (1863) prezintă iubirea dintre doi membrii ai castei Hindu din Sri Lanka; *Djamileh* (1872) este plasată în palatul unui prinț egiptean; *Carmen* este localizată în sudul Spaniei, o regiune influențată profund de lumea arabă și de Asia centrală; *La jolie fille de Perth* (1867) plasează acțiunea în ținutul friguros al Scoției.

Ceea ce dă distincție acestei opere este tocmai acest exotism însă plasat pe două nivele: pe de o parte situarea acțiunii în Spania iar pe de altă parte permanenta interacțiune între cultura și civilizația spaniolă cu lumea străină și misterioasă a Țiganilor însă pe același fond comun al originii și influențelor arabe. Pentru Bizet, Spania are o față colorată, dinamică, plină de energie și viață dar și o parte întunecată, mistică, fatală și periculoasă (senzațională alăturarea scenei din finalul operei: bucuria și ritmul arenei contrapusă dialogului disperat și violent dintre Carmen și José).

Personajul Carmen nu este creat în spiritul operei *comique* franceze (expresia sentimentelor proprii) ci prezentat în permanență într-o relația cauzală, determinată de cultura căreia îi aparține. Cântecul și dansurile sale trimit sigur la caracterul incantatoriu al practicilor magice, acumulările ritmice orgiastice sunt legate de comunicarea cu spiritele (*Chanson boheme*), liniile melodice sinuoase și seducătoare sunt expresia carnalității și a sexualității exacerbate (*Habanera*).

Carmen și tovarășii săi aparțin culturii gitane, o societate etnică cunoscută prin muzica sa (sursă de inspirație pentru Liszt, Brahms, Dvorak), arta divinației (*Trio des cartes*) și stilul de viață nomad. Muzica acestora își găsește inspirația în muzica orientului mijlociu, în cea evreiască klezmer, în cea flamenco sau chiar în jazz. Bizet a surprins multe din stereotipurile negative ale acestei culturi dar și semnificative detalii legate de sistemul de valori al Țiganilor. Contrabandiștii nu sunt doar expresia negativă a comerțului ilicit, “la negru” pe care îl exercită ci și urmările secolelor de discriminare și purificare etnică la care aceștia au fost supuși. Izolarea lor, atitudinea rebarbativă față de străinii grupului

etnic din care fac parte constituie tocmai garanția păstrării identității lor culturale și supraviețuirea comunității în care trăiesc. Îmbrăcămintea și accesoriile acestora semnifică foarte clar poziția socială de care se bucură; vestimentația Carmencitei este legată precis de statutul pe care îl poartă (femeie liberă). Scena jocului de cărți aparține practicilor divinatorii, al citirii viitorului și al acceptării destinului.

Concluzii

Sensibil diferit de operă, romanul descrie un personaj mai apropiat de accepțiunile timpurii ale femeii care mănuieste arta farmecelor și vrăjitoria, pe când Bizet descrie o femeie fascinantă, care cunoaște în profunzime retorica seducției și a farmecului personal, conștientă de slăbiciunile și incapacitățile unui bărbat. Pe plan muzical Bizet a reușit cuplarea și îmbinarea ambelor niveluri de semnificații înglobând atât elemente și funcții diabolice, blestemate, cât și aspecte noi ale șarmului: prezența agreabilă, senzualitatea, dorința, seducția. Există în această operă o îmbinare perfectă a culorilor locale, a melodiei, a pasiunilor și a acțiunilor fără a respecta “le style en vogue” și fără a glorifica figuri legendare, istorice sau alte subiecte bazate pe rodul imaginației decât pe realitatea vieții.

Opera se încheie tragic fără sacrificiul înnobilit al tragediei: emoțiile exprimate nu aparțin eroismului, devotamentului și destinului așa cum le găsim în opere precum *Faust* de Gounod, *Aida* de Verdi sau în alte lucrări romantice. Dimpotrivă, întâlnim diverse figuri aparținând unor categorii sociale distincte și modul

acestora de interacțiune, având privilegiul de a le putea observa reacțiile și emoțiile în diferite episoade ale vieții, fără lecții de morală și lipsiți de cenzura compozitorului.

Cu toate acestea, în ciuda naturalismului său *Carmen* este o lucrare extraordinar de romantică, palpitantă și plină de emoții manifeste, tulburătoare prin dansurile vibrante de o reală tentă regională, cu scene pline de culoare (taverna lui Lillas Pastia), locuri sinistre, costume colorate, efectele sonore ale instrumentelor exotice (castanietele) și expresia corală a ariilor care implică prezența mulțimii. Cu alte cuvinte, opera se bazează pe argumente în antiteză cu opera romantică deși modul său de expresie este de natură romantică.

Primul contrast și paradox cu care ne întâlnim este utilizarea formelor și sintaxei operei *comique* pentru o lucrare cu un argument tragic într-o epocă în care conceptul *opera comique* era înlocuit treptat de tehnicile și construcțiile tipice genului *opera lirique*. Rațiunile unei astfel de alăturări rezidă fără îndoială în dorința de a realiza o operă de un autentic realism, de unde și necesitatea dialogurilor vorbite înțelese ca un pol opus expansiunii lirice a părților cântate.

Concluzionând, se poate spune că soluția originalității în problema raportului dintre cuvânt și melodie, acțiune scenică și muzică precum și evitarea rețetelor tradiționale în menținerea distinctă a celor două planuri, fac din compozitor mai degrabă un reprezentant al epocii *Novocento* decât un compozitor al sfârșitului de *Ottocento*. Iar opera *Carmen* reprezintă un eveniment unic și singular în lumea operei, ieșit din spațiul și timpul în care acesta ființează.

Opera italiană în tranziție - *La Scapigliatura*

Tranziția de la Ottocento spre Novocento este marcată de apariția unor numeroase descoperiri și invenții cu un deosebit impact asupra dezvoltării vieții și atitudinilor sociale, evenimente ce în mod necesar și inevitabil vor argumenta crearea unor noi limbaje, forme de expresie și exprimare artistică. Nucleul artistic ce coagulează în jurul său noile mentalități, principii și atitudini ale unei societăți renăscute în Italia unificată, îl reprezintă mișcarea literară avangardistă ***Scapigliatura***, curent artistic ce deschide cultura expresivă a Italiei romantismului rafinat și elevat de dincolo de Alpi, în speță influențelor franceze și germane. Extinsă de la începutul anilor 1860 până la sfârșitul secolului al XIX-lea cu centrele sale cele mai puternice la Milano și Torino, exponenții săi (Emilio Praga, Enrico Righetti, Ugo Tarchetti) își exprimă marele interes inclusiv pentru muzică, unii dintre aceștia dedicându-se profesiunii de libretist (Arrigo Boito, Antonio Ghislanzoni, Luigi Illica), un fapt nou în cultura Italiei.

Scapigliatura își ia numele din titlul romanului lui Cletto Arrighi *La Scapigliatura e il 6 febbraio* (1862) în care autorul descrie viața unor tineri de sexe diferite între 20 și 35 de ani, oameni fără prejudecăți, rebeli, dezordonați, suferinzi și chinuiți, răzvrățiți împotriva oricărei ordini și principiu prestabilit. Încă din prefață autorul se exprimă clar: “În toatele orașele mari și bogate există un anumit număr de indivizi de două sexe, între 20 și 35 de ani, nu mai mult; aproape întotdeauna plini de talent; anticipând

vremurile lor, liberi ca și acvilele Alpilor; uniți la bine ca și la greu; izolați, tulburați, gălăgioși [...] Această castă sau clasă, reprezintă un veritabil haos infernal al secolului; personificarea nebuniei din interiorul azilelor psihiatrice; un rezervor de dezordine, de imprevizibil, de spirit de revoltă și opoziție împotriva tuturor legilor; o numesc mai precis Scapigliatura”²⁷.

Artistul *scapigliato*, după modelul artistului *bohémien* este tânăr, rebel, anticonformist, provocator, pus pe scandal, sărac și necunoscut care trăiește de azi pe mâine. Voința de schimbare și revoltă argumentează aceste reacții și atitudini scandaloase, dublate de refugiul în alcool și droguri, caracteristici ale personalității și imaginii artistului la modă (în speță francez): Baudelaire, Rimbaud, Verlaine. Prin această atitudine, artistul încearcă să se opună unei conduite degenerative care aspiră în sine sentimentalismul excesiv și lirismul obosit, suprasaturat, tendința de evadare din realitate, exotismul, toate manifestările moștenirii romantice lipsite de sinceritate.

Din refuzul și respingerea contextului istorico - social derivă necesitatea și nevoia de deschidere spre noi teme, până atunci inexistente în literatura și arta italiană, de aici preluarea esteticii naturaliste franceze. Artiștii italieni au intuit valoarea naturalismului francez și specificul său în ceea ce privește descrierea obiectivă și impersonală a fenomenelor individuale și colective. În poezie se împrumută temele lui Baudelaire, cel care proclamă modelul existențial al poetului *dannato* (blestemat), limbajul simbolic și provocator, cu o concepție a poeziei bazată nu

²⁷ Rubens Tedeschi, *Addio fiorito asil. Il melodrama italiano dal Rossini al Verismo*, Pordenone, Edizione Studio Tesi, 1992, pag. 9

pe tehnici artistice ca formă exterioară ci pe un limbaj intuitiv, subiectiv, aluziv, evocativ și enigmatic, indisolubil legat de realitate.

Pe planul formei, al scriiturii și al construcției, artiștii *scapigliati* reclamă o poezie nouă, într-un limbaj care să fie prozaic și realist, un fond și o tematică care trebuie bazate pe situații obișnuite (*piccolo sogetti*), vulgare sau chiar imorale, în care cinismul analizei ar trebui privit ca o calitate demnă de un artist rebel, dreptul la liberă exprimare și violarea oricărei reguli academice, cărora însă li se vor opune chestiuni legate de originalitate și stil.

Muzica “scapigliata” și criza operei italiene între anii 1870 - 1890

După unificare, situația economică din peninsulă nu a mai putut susține subvențiile de care se bucurau teatrele de operă pe când făceau parte din statele divizate ale Italiei sau din provinciile austriece, susținute de aristocrație ca și etichetă și confirmare a statutului social. Acest fapt a dus la închiderea multora dintre acestea. Soluția a apărut din partea editorilor, de fapt din războiul dintre aceștia, o operă fiind decretată ca populară și reușită în mare măsură în urma reacțiilor provocate în presa vremii (*L'Italia Musicale* a lui Lucca și *Gazzetta Musicale di Milano* a lui Ricordi) de acești influenți critici sau de grupările *clagues* sau *palchetisti* din sălile de spectacol. Criticul muzical D'Arcais admitea că “in nessun altro paese del mondo, l'editore possiede l'autorità e la forza che ha

în Italia”²⁸. Criticul făcea aluzie la sistemul inaugurat de editorul Lucca în deceniul patru din Ottocento prin care editorului i se încredința comanda unei opere, acesta urmând să-și asume responsabilitățile legate de publicarea acesteia și montarea în teatre, în schimbul a 25% din drepturile de autor.

În acest context de criză generalizată, deschiderea spre cultura Europei și importarea muzicii străine a reprezentat un imperativ necesar. Anii 60-80 din Ottocento, de tranziție, reprezintă perioada în care cultura muzicală și dramatică a Italiei se deschide aporturilor internaționale: toate marile orașe pun bazele unor societăți filarmonice, inițial prin înființarea unor cvartete care promovează muzica de cameră europeană. Apar primele reprezentații ale unor opere străine, mai ales franceză (Meyerbeer, Gounod, Massenet, Bizet) dar și germană (*Lohengrin*, în 1871 la Teatro Comunale di Bologna), opere de import din ce în ce mai numeroase care țin afișele teatrelor italiene.

În consecință este stimulat și favorizat și interesul editorilor muzicali italieni. Casa editorială Lucca preia drepturile operelor lui Gounod, Meyerbeer și Wagner iar Sonzogno se distinge prin politica sa în favoarea tinerilor compozitori autohtoni. Ricordi continuă publicarea marilor maeștrii italieni și susține înființarea unei reviste de specialitate - *La Gazzeta Musicale di Milano*, cu un rol esențial în formarea unui nou gust și a unei culturi muzicale europene. Sunt prezente cronici teatrale, biografii de artiști și oameni de teatru, incursiuni în specificul școlilor naționale, chestiuni de etnomuzicologie și teorie muzicală. Această nouă

²⁸ Stefano Baia Curioni, *Mercanti dell'Opera. Storie di Casa Ricordi*, Saggiatore Editore, Milano, 2011, pag. 242

deschidere spre cultura universală a Europei va influența de asemenea și producțiile muzicale ale tinerilor muzicieni italieni, acest moment marcând din ce în ce mai radical ruptura de melodrama de marcă ottocentescă.

O influență puternică asupra generației tinere de compozitori italieni a exercitat-o Massenet, prima sa operă *Le Roi de Lahore* reprezentată cu success în Italia (Torino, 1878), argumentând reacția dură a lui Ricordi îndreptată împotriva invaziei wagneriene și pleiadei de compozitori străini susținuți de Lucca.

Fenomenul artistic suscitât de apariția lui Wagner în peisajul muzical italian nu va rămâne nici el fără ecouri. Deși nu se poate vorbi de un “wagnerism italian” antecedentele în această direcție sunt numeroase. În primul rând răspândirea muzicii sale se datorează spațiilor largi acordate de noile “Società del Quartetto” simfonismului său, devenite mai târziu orchestre filarmonice și conduse de maeștri ai baghetei deschiși wagnerismului. Aceștia își vor manifesta atracția și apetența spre lumea germană și în calitate de compozitori în centre muzicale importante: Torino (Carlo Pedrotti), Milano (Franco Faccio), Bologna (Luigi Mancinelli), Roma (Ettore Pinelli), Napoli (Giuseppe Martucci).

O dată cu afirmarea unui nou “realism”, cu naturalismul și apoi verismul compozitorilor din *Giovane Scuola Italiana*, prezența lui Wagner printre operiștii italieni implică adoptarea unor tehnici specifice de scriitură vocală și simfonică, până la situații particulare scenico - muzicale. Mă refer la fina utilizare a conceptului de *leitmotiv* în construirea personajelor și acțiunilor, începând cu plasarea acestora în preludii, interludii, postludii simfonice și revelate prin elementul ce-și va asuma un întreg spectru psihologic

- orchestra. Dar mai ales de la Wagner va deriva legitimitatea unei libertăți totale în construcția scenelor, în formele cantabilității, în raportul dintre declamație și cânt. În mod paradoxal putem spune că lecția wagneriană își va fi găsit suportul maxim tocmai în sensul esteticii veriste, în perfecta aderență între acțiune și muzică, între text și vocalitate.

Pe planul producției lirice, alegerea subiectelor schimbă polul de atracție în Ottocento. Incursiunile în lumea nordică și în poveștile fantastice ale acestor spații aduc cu sine nuanțe rafinate și fine culori timbrale amplasate în ample ambienturi simfonice: *Le Villi* de Puccini, *Fata del Nord* a lui Zuelli, *Flora mirabilis* de Samara sau *Elda* de Catalani. Bătrânul Verdi va continua să scrie cu tenacitate dar împărțit între vechi și nou, între tradiție italiană și limbaj internațional, un fenomen înțeles ca o lungă perioadă de criză. De la *Vespri siciliani* (1855) la *Don Carlo* (1867) urmează o serie de opere inegale ca valoare, în care aprofundarea temelor și diversitatea scriiturii merg mână în mână cu reîntoarcerea la formule dramatice învechite și cu o sărăcire a inventivității.

În acest context atitudinea critică a noilor artiști reprezintă tocmai răspunsul și reacția de apărare sau dimpotrivă de deschidere a artei italiene din convenționalismul și autosuficiența unui sistem perceput ca retrograd. Astfel, artiști precum Arrigo Boito, analizează structura operei tradiționale și încearcă să o reformeze. Obiectivul lor, înainte de toate, îl reprezintă **elevarea calității literare a libretelor**, nu atât în sens tehnic ci prin adoptarea unui limbaj frust, original, esențial, atât elegant cât și trivial, apropiat limbii vorbite și cu experimentarea unor noi forme metrico-lingvistice.

În viziunea sa, decadența operei lirice se datora ancorării în trecut și a idealizării anumitor principii standard: “Da quando il melodramma ha esistito in Italia in fino ad oggi, vera forma melodrammatica non abbiamo avuto giammai, ma invece sempre il diminutive, la *formula*. Nata con Monteverdi, la formula melodrammatica passo a Peri, a Cesti, a Sacchini, a Paisiello, a Rossini, a Bellini, a Verdi, acquistando, di mano in mano che passava (e molto in questi ultimi sommi), forza, sviluppo, varietà, ma restando pur sempre *formula*, come *formula* era nata”²⁹. Remediul recuperării operei italiene stătea în patru reguli: “L’opera in musica *del presente*, per aver vita e gloria e per toccare gli alti destini che le sono segnati, deve giungere a parer nostro:

- a. La completa oblitterazione della formula.
- b. La creazione della forma.
- c. L’attuazione del piu vasto sviluppo tonale e ritmico possibile
- d. La suprema incarnazione del drama”³⁰.

Ce era formula? *Formula* reprezenta conceptul ce coagula stratificările seculare ale melodramei: *aria*, *rondò*, *cabaletta*, *stretta*, *ritornello*, *pezzo concertato*, acestora contrapunându-se formulele avangardiste și moderne ale școlilor franceză și germană (*l’arte dell’avvenire*). Idealul *scapigliato* îl reprezintă ieșirea și eliberarea de modelul vechilor valori “dalla cerchia del vecchio e del rincretinito” și o apropiere cât mai mare de subiectele vieții reale și cotidiene, idealuri subsumate unei forme noi, examinată îndeaproape și modificată, ținându-se cont mai ales de aportul școlii

²⁹ Paolo Fabbri, *Metro e canto nell’opera italiana*, EDT Torino, 2007, pag. 145

³⁰ Luciana Distante, *Giuseppe Verdi: L’uomo, l’artista e le sue Opere*, în ASSODOLAB, Anno XIV n.3, Foggia, 2013, pag. 5

germane și franceze, de Wagner în particular, considerat idealul muzical de urmat.

Obișnuită structură care alterna numerele închise și recitativele (moștenirea operei baroce și consolidată în tot Ottocento-ul) lasă acum libertatea unor forme mai concise și fluente, fluxul narațiunii muzicale devine continuu iar în interiorul acestora își vor găsi spațiu mari episoduri corale și intervenții de dansuri elaborate. Ia naștere astfel un nou tip de spectacol, *opera-ballo* (de sorginte franceză) ce reclamă o nouă retorică și noi principii de construcție și manifestare: *Mefistofele* de Boito (1868), *La Gioconda* de Ponchielli (1876) *La Falce* și *La Wally* de Catalani, *I Goti* de Gobatti.

Acest nou gen italian de *grand-opera* apare pe fondul popularității tot mai accentuate a genului liric și datorită accesului micii burghezii la spectacolele plătite. Consecința inevitabilă a fost decăderea nivelului general al gustului și care a avantajat conceptul grandiozității spectaculare cu predilecție pentru o vocalitate emfatică ce încheia definitiv epoca belcantistă, preludiind ceea ce se va numi apoi stil verist. ”Inevitabil, aspectele exterioare spectaculare ce în concepția originală *grand-opera* erau integrate organic structurii dramatico-muzicale, sunt acum privilegiate ca momentul central al reprezentației”³¹

Din rândul compozitorilor se detașează **Arrigo Boito** (1842-1918), literat și muzician, creierul intelectualilor *scapigliati* din capitala lombardă, celebru pentru pozițiile sale radicale și progresiste. Contestatar și inamic declarat al lui Verdi, format în umbra mitului wagnerian, încearcă să reproducă grandoarea și

³¹ Fabrizio Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, EDT Torino, 1993, pag. 279-280

simbolistica wagneriană în unica sa operă acceptată de critici și public, după imensul fiasco scaliger din 1868 cu *Mefistofele*. Verdi și antiverdi, wagnerian pro și contra în egală măsură, a fost exponentul cel mai reprezentativ al unei epoci în care incoerența, alimentată de neliniștea unei realități în schimbare, devenea o formă de coerență.

În *Mefistofele*, îndelung elaborat și modificat (cinci ore și jumătate inițiale de muzică), Boito încearcă promovarea unui limbaj nou, alternativ, o anticipare a esteticii veriste prin tendința de dilatare a ariilor în scene din ce în ce mai amplu articulate, juxtapunerea unor ritmuri diverse și structuri metrice, îmbinarea arioso-ului cu stilul declamato. O tentativă care uneori își argumentează o rațiune teatrală, dar care în economia întregului nu reușește să mențină un echilibru coerent pe plan dramaturgic și muzical. Reproșurile aduse acestei opere se pot sintetiza simplu: “niente melodia, troppo recitativo e soprattutto, troppo Wagner”³².

Împărțită într-un prolog, patru acte și un epilog, *Mefistofele* e mai curând o operă stranie decât una inedită. Încă din primele pagini se remarcă dorința de înlocuire a formulelor convenționale din operă. În loc de uvertură, apare un *Prologo in cielo* (în care Mefistofele pariază cu Dumnezeu soarta lui Faust) care este la rândul său subdivizat în patru mișcări cu un *intermezzo drammatico* între părțile a doua și a treia. Prima parte *preludio e coro*, partea a doua *scherzo strumentale*, a treia *scherzo vocale* iar ultima parte *salmodia finale*.

³² Rubens Tedeschi, *Addio fiorito asil. Il melodrama italiano dal Rossini al Verismo*, Edizione Studio Tesi, Pordenone, 1992, pag.19

Este evidentă intenția programatică de substituire a formelor convenționale operei italiene într-o ambițioasă structură simfonică, însă pe plan auditiv și muzical rămâne impresia unei articulații de episoade scurte (independente de subdiviziunile reclamate de partitură), lipsite de orice relație tematică și disproporționate. Nici chiar preluările motivice din Mendelssohn sau Beethoven (*Andante con variazioni* din Sonata Kreuzer, op. 47 sau *Largo con grande espressione* din Sonata pentru pian op. 7) nu au reușit să contribuie la reușita acestui titlu. Fiasco total.

Amilcare Ponchielli prin opera sa *La Gioconda* (1874) continuă înnoirile aduse genului liric, de această dată pe filieră franceză prin adoptarea și adaptarea modelului *grand-opera* scenelor dramatice italiene dar prin intermediul unei mari discontinuități stilistice: cortegii, marșuri funebre, dansuri orgiastice, cântece și dansuri populare, părți simfonice, articulații ciclice; un pitoresc descriptiv al intervențiilor corale, moduri și ritmuri renaștentiste, coralitate bisericească.

Deși nu aduce mari noutăți nici în privința tratării orchestrei, nici în privința unei concepții componistice originale și personale, la Ponchielli apar primii germeni ai unei dramaturgii de tip nou prin asocierea sau suprapunerea a două planuri acționale distincte: unul liric-contemplativ și altul dramatic (atât de elaborate în *Otello*). Preluarea conceptului wagnerian de leitmotiv apare doar prin incizii leitmotivice (*temi ricorrenti*) simple și concise în economia operei, doar pentru a sublinia caracterul și culoarea unui anumit moment sau personaj.

Calitatea lirismului său este întru totul tributară lui Verdi. Cantabilitatea liniilor sale, circumscrise arcadelor ample, diatonice,

ca în cazul Laurei și Giocondei, ne trimit cu gândul la personaje precum Leonora, Amelia sau Violetta. Nu mai puțin verdian este personajul lui Enzo atât prin efuziunile sale amoroase cât și prin atitudinea sa eroică de la sfârșitul actului al II-lea.

În egală măsură romanțele sale tind să circumscrie formele unui monolog dramatic dar animat mai degrabă de execuții manieriste și atitudini ostentative, profund teatrale, decât de imersiuni în emotivitatea intimă a personajului și caracterizate de o vocalitate intensă la nivel expresiv. În personajul Barnaba apare prototipul unor figuri ulterioare precum Jago sau Scarpia.

Specificul acestor personaje se manifestă mai ales prin noile valențe atribuite folosirii vocalității în recitativ, un recitativ nou, de tip parlando, extrem de liber, elaborat, fluent și dinamic.

The image shows a musical score for two systems. The first system is marked *Mod.to* and the second *All.o*. The lyrics are in Romanian.

First system:

Vocal line: *Mod.to*
 Con la vo rio sot ti le e di ma no e do.

Piano line: *Mod.to*

Second system:

Vocal line: *All.o* *decise*
 rec chio col goi ta fa ni al voi per con to del lo

Piano line: *All.o*

Noul prototip ponchiellian de *grand-opera* sau *opera-ballo* reprezintă în fapt un hibrid liric, o sinteză între acțiunea dramatică a personajelor și cadrul coreografic în care aceasta ființează, noul gen de import francez introducând calități specifice atât pe plan muzical cât și pe plan dramaturgic.

Principiul spectaculozității, caracteristic acestui gen, se traduce nu doar în plan pur vizual (scene de masă, aglomerări umane, bălării, uragane, opulența costumelor și a decorurilor) ci mai ales în jocul scenic, în atitudinile, acțiunile și gesturile personajelor. Sunt prezentate pe scenă fără menajamente crime, suiciduri, cadavre sau simboluri din ce în ce mai explicite, reacții și trăiri naturaliste. Interferența cor, orchestră și personaje devine o constantă structură dramatico-muzicală, o constelație de scriituri obiectivate probabil de o intenție spectaculară.

Melodia și desenul melodic primește un nou impuls. Deși Verdi legiferase deja principiul de bază al adecvării muzicii cu acțiunea scenică, compozitorii acestor ani, independent de moștenirea rossiniană sau belliniană, încearcă recuperarea aceluia *canto spiegato* (continuu) de sorginte germană, un cânt fluent, desfășurat pe spații largi, într-o permanentă expansivitate lirică, consacrat de multe ori orchestrei și nu vocii.

And^{te} poco mosso (i primi due quartti affrettati; gli altri due trattenuti)

And^{te} poco mosso (i primi due quartti affrettati; gli altri due trattenuti)

l'au - - ra che avviva il re - spi - ro! co - me il so - - gno celeste e be.

- a - to da cui ven - ne il mio pri - mo so - spir. Ed io

tratt. *in tempo* *GIO. con forza*

Orchestra câștigă în complexitate și mai ales în densitate, după modelul muzicii franceze și wagneriene. Scriitura camerală, acompaniamentul discret și fin, culorile obiective, însoțitoare ale unui personaj atât de comune scriiturii verdienne, se metamorfozează în structuri și conglomerate simfonice, straturi timbrale intens dinamizate, blocuri sonore cu rol de leitmotiv, chiar dacă nu au aceeași funcție ca și la Wagner. Orchestra creează fluxul continuu al ritmului scenic devenind un adevărat personaj - orchestră, investit cu expresivitatea, libertatea și autoritatea unui solist.

În actul al patrulea ("In cor mi si ridea la mia tempesta immane, furibonda. O amore! Enzo pieta!") coerența discursului melodico-armonic este acordat orchestrei în timp ce vocea se inserează prin mici intervenții discontinue. Este clarinetul! și nu vocea, instrumentul ce prin linia sa descendentă încarnează starea personajului principal, "dolore di Gioconda".

G In cor mi si ri - de - - sta,

con espress.

G si ri desta la mi a tem pe - sta im - ma - ne! im - mane! fu - ri -

Più mosso

col canto

-bonda! O a - mo - re! a - mor!!..... ah! En - zo! pie

allarg.

ff

G -tà! En - zo! pie - tà! pietà di me! En - zo! En - zo! pie

dim.

cres. molto

ff

Vocalitatea este **îngreunată** de o competiție tot mai acerbă cu orchestra. Cântul se bazează tot mai mult pe alternanța între un declamato dramatic, energic și linii vocale de mare cantabilitate pe fraze largi amplasate mai ales în zona pasajului vocal, unde tensiunea expresivă atinge maximul său, culminând chiar cu rupturi și întreruperi brutale ale sunetului (*Suicidio!*). Noutatea constă tocmai în atribuirea melodiei orchestrei, în varierea și simfonizarea unei teme prin intermediul aparatului orchestral, eventual dublată de voce. În acest caz instrumentul vocal se dovedește deseori depășit în susținerea unei astfel de cantabilități, pe planul frazării, al țesăturii și al sonorității.

Ceea ce la Ponchielli reprezintă tehnică și noutate, la Puccini totul se concretizează într-o reală stilemă, dublarea personajului în orchestră, un real *alter ego* al celui de pe scenă.

GIOCONDA And.^{te} poco mosso

O ma-dre mi-a, nel-

-l'i-sola fa-ta-le frenai per te la sanguina-ria bra-ma dire-jet-ta ri.



Modernismul ponchiellian se manifestă și prin folosirea manierei *parlante* în momente dramatice și de tensiune maximă: în actul al III-lea, în dialogul agitat dintre Laura și Gioconda (“A me quell filtro! A te codesto! Bevi! Gioconda!”) scriitura minimalistă de la nivelul intervalic și melodic induc caracterul unei articulații vorbite și agitate. Astfel, acest *parlante* se poate suprapune independent peste desenul ritmic al corului, păstrându-și originalitatea și personalitatea în economia dramei.

“La solita forma”, principiul de organizare al oricărui număr închis, este folosit din ce în ce mai rar și doar câteodată în duete. Aria lasă locul unei bucăți muzicale mai simplă și mai concisă, **romanța rapsodică** (un cantabile simplu, fără *cabaletta*), caracterizată de o efuziune sentimentală care o apropie de contemporana romanță de salon, ce tocmai în acei ani cunoștea o răspândire extraordinară prin Francesco Paolo Tosti. Absența episodului *stretta* din marile finaluri concertate este compensată de așa-zisele *perorazioni*, preluarea la orchestră a frazei principale din marele *Largo concertato* ca și concluzie în finalul de act.

Concluzii discutabile

Opera lirică a acestei perioade este marcată de împrumuturile stilistice din sfera școlilor franceză și germană. Deși a dorit să promoveze un gen nou, revoluționar și superior climatului romantic, nu a reușit să-și formeze un vocabular propriu, o retorică specifică și independentă de experiențele înaintașilor săi. Ba mai mult, în evoluția operei italiene tot bătrânul Verdi este cel care coagulează și armonizează noile principii în ultimele sale două opere *Otello* și *Falstaff* însă în spiritul școlii italiene, anticipând și deschizând calea verismului.

Genul *grand-opera* revitalizat de compozitorii Boito și Ponchielli, s-a dovedit a fi un eșec, o experiență inedită a cuplării esteticii franceze și germane pe teritoriu italian. Ceea ce a lipsit însă acestor opere este tocmai filonul melodic, simplitatea și transparența unui limbaj, o claritate a libretelor și o adecvare a temporalității cu acțiunea scenică. Amplele ansamble coregrafice în stil francez, numeroasele dezvoltări simfonice de proveniență germană sau o vocalitate gravitând în jurul unui declamator neîntrerupt, au creat cadrul de manifestare al unei opere generice, europene, dar nu cel al operei de proveniență italiană.

Este simptomatic faptul că aceste opere deși s-au bucurat de o oarecare apreciere nu au rezistat prea mult în stagiunile marilor teatre iar puținele momente reușite ale acestor producții s-au impus ca niște pagini universale scoase însă din contextul inițial: *La gioconda* aria lui Enzo “Cielo e mar”, monologul lui Barnaba “Pescator affonda l’esca”, scena finală “Suicidio!”, “Dansul orelor” (balet); *Mefistofele* ariile lui Faust “Giunto sul passo estremo”, “Dai

campi, dai prati”, monologul lui Mefistofele “Sono il spirito che nega”, aria Margaretei “L’altra notte in fondo al mare”.

După cum o va confirma viitorul curent verist, lecția wagneriană va fi fost înțeleasă de autorii și publicul acelor ani nu ca o ruptură de glorioasa tradiție a melodramei italiene ci, alături de experiențe precum cea franceză sau germană, ca o îmbogățire la nivelul tematicii și tehnicii. Iar prin Mascagni și Leoncavallo, opera va cunoaște simplificarea tradiției realiste verdienne, printr-o recuperare a energiei și vitalității în interiorul aceleiași tradiții.

Revanșa verdiană

Reîntoarcerea triumfală a lui Verdi, în anii în care *Scapigliatura* își consuma ultimele capodopere denotă tocmai criza de identitate prin care trecea melodrama italiană. Diluată și cucerită de fluxul wagnerian la nivel structural - discursiv - retoric și îmbrăcată în hainele incomode ale mastodontului *grand-opera*, melodrama italiană își pierduse tocmai esența sa caracteristică: melodică și fluiditatea discursului, simplitatea formelor și aderența aproape înconștientă la nivelul mentalului colectiv, cantabilitatea și suplețea înainte de toate muzicală a materialului folosit.

Opere precum *I Goti*, *Mefistofele* sau *Gioconda*, în afara unor momente pline de inspirație, nu vor fi revoluționat cu nimic într-o direcție sigură dezvoltarea genului liric italian. În planul percepției și al criticii, se constată revenirea cu insistență asupra caracteristicilor legate de adaptarea principiilor wagneriene (leitmotiv, simfonism, armonie) modelului italian, de preluarea modelului francez la nivelul formei dar și al vocalității, lipsind însă

din ce în ce mai mult idiomul meridional și personal al culturii muzicale italiene.

Otello este prima operă verdiană care renunță la schema clasică a *formulei* de marcă ottocentescă a formelor închise (în arii, recitative, duete, coruri) atât de incriminate de artiștii *scapigliati*, cu o reevaluare majoră și diversă a recitativelor și a cuvântului. În opera cu numere închise recitativul servea drept platformă pentru desfășurarea acțiunii, dezvoltarea intrigii, dialogarea personajelor. În cazul lui *Otello*, nu există o demarcație precisă între declamato, recitativ și arioso astfel încât textul va fi divizibil prin blocuri dramatice, părți întregi sau chiar scene. Continuitatea și fluența dramatică va asigura noi căi de exprimare la nivelul discursului sonor și al vocalității. Momentul *Otello* i se datorează în egală măsură și lui Arrigo Boito, compozitor deschis în tinerețe principiilor dramatice wagneriene (moment în care l-a atacat dur pe Verdi) dar tribut ar idiomului național prin propriul eșec datorat modernității operelor *Mefistofele* și *Nerone*. Prin *Otello* opera italiană nu va deveni wagneriană ci se va transforma și se va moderniza din interior, descoperindu-și sursele (r)evoluției din propria cultură și istorie. În opinia lui Verdi “torniamo all’antico e li troveremo il nuovo” constituie tocmai recunoașterea și redescoperirea unei tradiții care în fapt nu dispăruse niciodată.

Modernitatea lui *Otello* însă nu este singulară iar pe planul vocalității există niște antecedente ce se cer, dacă nu analizate, măcar în treacăt amintite. Este vorba despre momentul *Macbeth*, o operă ce anticipă genial multe din soluțiile formale și de substanță preluate de compozitorii veriști la nivelul dramaturgiei vocale. Iar legătura dintre romantismul pur verdian și școala veristă rezidă

tocmai în intuițiile și soluțiile propuse de Verdi prin aderența muzicii la textul dramatic, căutarea culorii reale, vii, neteatralizate și naturale în discursul vocal. Noutatea verdiană a vocalității în *Macbeth* corespunde curentului ce în a doua jumătate din Ottocento se va delimita ca o estetică a urâtului, a marginalilor și a degenerațiilor din punct de vedere moral și fizic din realismul lui Balzac, naturalismul lui Zola și verismul lui Verga.

Astfel pentru Lady Macbeth, Verdi avea nevoie de o interpretă *brutta e cattiva* care să nu cânte în sensul tradițional al termenului dar să aibă *una voce aspra, soffocata e cupa [...] che avesse del diabolico*. În egală măsură reclamă un protagonist masculin dotat cu inteligență interpretativă, mânuirea cu eficacitate a cântului declamat precum și un fizic puțin atrăgător. Examinând partitura, pe lângă detaliile interpretative obișnuite până atunci în creația verdiană, găsim indicații plastice vocale și îmbinări coloristice interesante: *sotto voce, marcato e fiero; con slancio; tutta forza; con voce naturale; con voce piena; misterioso; pensieroso; in tuono profetica; il piu piano possibile; parlante; voce muta; con voce repressa* (cu voce stăpânită). De aici rezultă atenția aproape maniacală a lui Verdi pentru fiecare detaliu al dramei, a interpretării, a costumelor, a gestualității pentru că totul trebuia să contribuie la valorizarea “parolei scenice” determinată de esența dramei.

Verdi își concepuse structural opera, până la *Aida* (1871) ca o serie de numere independente, părți închise muzical, care în economia întregului desigur că apăreau fragmentate. Evident exista materia narativă, a libretului care unea părțile însă pauzele dintre secțiuni stabileau conformația tradițională a unei compoziții

destinată teatrului liric, atât *serio* cât și *comico*. Tradiționala operă verdiană înainte de 1880 avea o introducere instrumentală *uvertura*, *sinfonia* sau *preludio*, recitativul care prezenta o situație, ariile de intrare ale personajelor principale care se structurau în *cavatina* - arie melodică și cantabilă și *cabaletta* - arie de bravură, plină de dificultăți tehnice și vocale, ce smulgea aplauzele publicului. Iar toate acestea continuate prin duete, terțete, cvartete delimitate prin recitative și *concertati* cu coruri ce încheiau un act. În mod evident o structură preluată de la înaintași săi.

În anii precedenți apariției lui *Otello* gândirea verdiană se transformă în materie de *poetica drammatica* începând cu trilogia populară *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*. Acțiunile prezentate trebuie să fie cât mai aproape de adevăr, în consecință trebuiau să iasă de sub tutela construcției tradiționale bazată pe ingongruențele discursului fragmentat prin numere. Procedu ce aduce prejudicii serioase conceptului *verita* și care presupune focalizarea și intensificarea la maxim a expresiei într-un discurs firesc, unitar și cursiv, fără nici un procedeu ostentativ, teatral și artificial. Dacă numărul închis (*pezzo chiuso*) era celula de bază a fiecărei creații anterioare, deja cu refacerea operei *Simmone Boccanegra* (1881) autorul renunță la împărțirea prin numere, sugerându-se idealul unei opere care curge neîntrerupt de la început până la sfârșit. Culmea acestui ideal îl reprezintă *Otello*, esențializat apoi într-o formă comică în *Falstaff*.

Încă din august 1870, perioada pregătirii *Aidei*, pretențiile lui Verdi în discuțiile cu libretistul Ghislanzoni, referitoare la sensul melodramei italiene erau cât se poate de clare: “Non so se io mi spiego bene dicendo parola scenica, ma io intendo dire, la parola

che scolpisce e renda netta ed evidente la situazione”³³. Aceasta este celebra definiție a conceptului *parola scenica*, fundamentul poetic al ultimelor sale capodopere. *Parola scenica* iluminează brusc situația (dramatică) dar viceversa, numai situația poate da discursului verbal acea evidență și intensitate aproape fizică ce o transformă în *parola scenica*. Lumina pe care cuvântul o îndreaptă înspre situație este corespondentul potențialului pe care situația îl imprimă cuvântului. În acest sens, libretele vor fi modificate și îndelung transformate, văduvite de obiceiurile manieriste și formulele convenționale ce țineau de o rețetă la modă.

Sensul discursul muzical de asemenea cunoaște o nouă direcție, mai ales în ceea ce privește forma și configurația cântului, ce devine în primul rând o componentă interioară a personajului. Versificația este transpusă dramatic prin moduri de articulare, formule melodice nemaiîntâlnite până la *Otello*, ce nu mai respectă în totalitate parametrii legați de tehnica de cânt ci se apropie de conceptul *recitazione* din teatru. Verdi renunță la maniera clasică a cantilenei și melodicității continue și apelează la formule mai profunde: note repetate, colorate în cele mai fine și discrete nuanțe, sufocate, stâlcite și chinuite dar extrem de expresive, ce conferă situației ambientul intim al dramei vorbite, al gestului căruia îi corespunde un sentiment precis. Acesta este acel *parlar cantato* despre care vorbește în corespondența sa din ultima perioadă de creație.

Acest tip nou de *declamato* apărut prin prin reevaluarea recitativului și a latențelor sale expresive, conținute deja în tipul

³³ Marcello Conati, *Aspetti di melodrammaturgia verdiana. A proposito di una sconosciuta versione del finale del duetto Aida-Amneris*, în *Studi Verdiani*, vol. 3, Parma, 1985, pag. 53

monologului anterior (*Rigoletto*), este în fapt un **declamato melodic** ce caracterizează limbajul interior al personajelor, într-o fidelă reprezentare și corespondență cu intențiile lăuntrice și formele configurate în exterior. Un declamato melodic sau interpretativ ce stă între *cantabile* și *arioso* cu un desen asemănător ariei dar fără rigoarea structurală a acesteia, în fapt o vorbire în muzică, o serie de note repetate cu rare variații, mai agitate și convingătoare, preferându-se accentul, culoarea, sensul și muzicalitatea cuvântului în detrimentul intonației și execuției tehnice plate (“Dio! Mi potevi scagliar”).

Otello.
 (con soffocato) *pppp*
 Dio! mi po-te-vi scagliar tutti i ma-li del-lu mi -
 Heu'n, had it pleased thee to try me with af-fliction, Had it gained
 - se-ria, del-lu ver-go-gna, sor-row on my bare fore-head, *ppp*

Un *durchkomponiert* inspirat și flexibil născocit pentru Otello, cu scopul de a înfrunta în mod organic discursivitatea la nivel reprezentativ și semantic, ritmul fabulațiilor și al neașteptatelor concluzii axiomatiche, tensiunea, accelerația, cezurile,

suspensiile și pauzele, enfatizate de intervențiile orchestrei ce revelează imensul relief al cuvântului nerostit. Ori în acest sens ar trebui gândită interpretarea din perspectivă veristă a lui Otello. Prin exploatarea și sublimarea nuanțelor ascunse, emoției, accentelor și culorilor din cuvânt pe fondul temperamental al unei interpretări inteligente.

Din această perspectivă se impune o conexiune tot mai intimă între partea vocală și cea instrumentală. Muzica nu mai însoțește periferic personajul, subliniind mecanic o trăsătură specifică acestuia ci scoate în evidență psihologia sa, orchestra nemaifiind subordonată cântului prin acompaniament ci complementară acestuia prin dezvoltarea unui parteneriat egal cu acesta așa cum deja se întâmplase în *Aida*, *Don Carlo* sau în refacerea lui *Simone Boccanegra*.

Un exemplu apare tocmai în furtuna din introducere (*la bufera*), o pedală armonică viguroasă ce induce atât teama furtunii în manifestare cât și victoria asupra turcilor, o pagină muzicală în care sunt alăturate coruri, voci, urlete, rugăciuni, elemente ce nu puteau apărea în epoca timpurie a lui Verdi. Mimesisul fonetic al tunetelor (*gorghi*) și trăsnetelor (*turbi tempestosi*) este redat prin ritmica diminuată de la corzi, scurtele pasaje “luminoase” și neregulate ale piculinei peste care se suprapun scăările ascendente și descendente ale instrumentelor de suflat lemn. Un motto al oceanului instabil și lichid.

Allegro agitato. $\text{♩} = 76.$

PIANO.

(S'alza subito il sipario.)
(The curtain rises quickly.)

dim. sempre

În acest acord Verdi pare că se plasează deja în Novocento (undecimă de dominantă) inițiind o lume nouă care va fi explorată și dezvoltată de noua generație *Giovane Scuola Italiana* (Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Cilea, Giordano, Franchetti) prin sugestia și caracterul descriptiv al unor pagini simfonice (*Intermezzi*) din operele celor de mai sus.

Într-un anumit sens uraganul dă perfectă cifră stilistică a lui Otello, prin triumful orchestrei, înțeleasă nu ca un organism simfonic independent de cânt ci ca un aparat coerent ce gândește și simte în permanență acțiunea. O orchestră malefică ce susține strigătele și rugăciunile mulțimii îngrozite, îmbogățită de toată experiența anterioară a Dies Irae-ului din Requiemul său (trioletele agitate din acompaniament) și incizată genial de exclamațiile individuale solistice din textura corală.

(Lightning.)

8 3

en-sign!

(un fulminr. lampi e tuoni.)
(flash of lightning, thunder.)

5

Cassio.

B

Or la fol - gor lo
Now the flash shows her

B

pp

În plus, dispărând succesiunea numerelor închise, părțile ne mai fiind separate prin momente de pauză, orchestra își asumă un rol decisiv, câteodată chiar reflexiv dacă ne gândim la momentul dintre furia lui Otello față de insubordonările lui Cassio sau la duetul de dragoste cu Desdemona. Astfel mimesisul sonor devine “expresionism”, prin deformarea datelor realității în direcția unei profunde înțelegeri a caracterului acompaniat: muzica este suavă și delicată dacă în scenă este prezentă Desdemona, evazivă și subversivă dacă asistăm la planurile lui Jago, puternică și convulsivă, aproape incoerentă, când asistăm la crizele lui Otello. O

perfectă relație între muzica lui Verdi și textul lui Boito, un text conceput genial, cu valențe idiosincratice.

Cu *Otello* se concretizează o nouă scenografie ce tinde spre spectaculos. Furtuna din introducere este prezentă atât sub aspect vizual și cât și scenic. Povestea desfășurată nu reprezintă doar un ideal ci se concretizează în aspectele materiale și naturale pe care teatrul la nivelul interpretării trebuie să le ia în considerare. Numeroasele didascalii prezente în partitură relevă importanța extremă acordată jocului scenic ca o componentă intrinsecă a expresiei muzical-dramatice.

Dacă în *La Traviata* era extrem de important cadrul burghez și rafinamentul costumelor, în *Otello* sunt la fel de important scenele realiste ce fac jocul acțiunii dramatice. Cu cât este mai crudă și șocantă scena uciderii Desdemonei cu atât sunt mai mari remușcările resimțite de Otello când descoperă inocența acesteia, remușcări care nu doar fac să-și dorească moartea ci i-o provoacă efectiv (“Niun mi tema!”).

Din această perspectivă este interesantă și reflexia lui Jago (“Credo in un Dio crudel che m’ha creato simile a se”), un moment ce exprimă chin și extaz, conștiința faptului sinistru ce frizează nebunia deblat de o muzică cu funcție de coloană sonoră ce însoțește și completează personajul chiar și în lipsa acestuia. Jago, motorul întregii drame (opera inițial purta numele său!) și centrul indiscutabil al acțiunii, este investit cu o varietate de nuanțe și culori ale aceluiași personaj demonic și blestemat, eleganța mincinoasă și manipulantă. Analog este și contrastul dintre planurile externe (acțiuni) și interne (intenții) ale unor personaje din operele veriste: cantabilitatea și senzualitatea sonoră a diformului Tonio îndrăgostit dar în egală măsură gelos și diabolic sau

erotismul libidinos și pofta irezistibilă a lui *Scarpia* față de smerenia sa afișată în catedrală.

De fapt conceptul ce desemnează noua perspectivă verdiană, muzica ce subliniază acțiunea, este sentimentul interior, revelat printr-o armonie modernă, puternic cromatizată, printr-un travaliu ritmic fără precedent și o vocalitate regândită, fără a renunța însă la lirismul tipic italian. Această manieră va fi continuată de compozitorii succesivi lui Verdi, chiar de tânărul Puccini și el de tânăr influențat de Wagner, compozitor ce a știut să combine forma deschisă (*forma aperta*) cu lirismul tradițional, susținut de o armonie și o orchestrație extrem de modern și “internațională”, deschisă influențelor germanice și impresionismului francez prin aparatul instrumental folosit. Timbralitatea sugestivă în *Il Tabarro*, sonoritățile etnice, America și jazzul în *Fanciulla del West* sau extremul orient în *Madama Butterfly* și *Turandot*.

Din nou Wagner

În privința lui *Otello* asocierea aproape automată cu Wagner este admisibilă mai ales prin prezența leitmotivelor, folosirii orchestrei și întrucâtva modului continuu de mânuire al vocii. Însă în legătura cu prezența leitmotivelor (*temi ricorrenti*), tema sărutului (*il bacio*) apare doar de trei ori pe tot parcursul operei, fără variațiunile de ritm și tonalitate atât de diverse în operele wagneriene: în duetul Otello - Desdemona din actul întâi, în debutul scenei a treia din ultimul act și în încheierea operei. Dar aceste leitmotive prezente deja în opere precum *I Due Foscari*, *La Traviata* și *Rigoletto*, nu constituie fondul și infrastructura pe care

se desfășoară acțiunea ci mai degrabă subliniază sentimentul și drama care predomină.

Aici se impune o linie de demarcație clară: vocalitatea italiană este total opusă conceptului de vocalitate wagneriană precum opuse sunt și cele două concepte de operă lirică și dramă muzicală. Firescului, realului și umanului din idiomul vocal verdian îi sunt opuse simbolul, miticul, fantasticul și alegoricul wagnerian. Principiile esteticii wagneriene deja enunțate de Camerata Fiorentina și în parte reluate de Algarotti, Calzabigi, Metastasio și Gluck, își găsesc în mijloacele muzicale folosite de Wagner o mare putere expresivă, dincolo de sensul primar al acestora, printr-o transmutare a semnificațiilor până la nivelul conceptelor și principiilor, sublimate într-o retorică spiritualizată și purificată de orice influență umană.

Declamația vocală urmează cu incisivitate și sens poetic accentul agitat al limbajului, aderent mai degrabă spiritului decât intonației în sine a cuvântului. Această declamație este percepută însă în mijlocul conglomeratului simfonic cu care în mod intim se confundă și care este constituit din suprapunerea și dezvoltarea motivelor tematice, în strânsă legătură cu textul poetic și acțiunea dramatică. O sublimare muzicală și o exaltare a spiritului cuvântului și lucrurilor, a interiorității și semnificantului simbolic și metafizic al acestora. În operele wagneriene cântul rareori are valoare prin sine însuși, el face parte din **simfonismul orchestral** fiind o voce a acestuia, o voce ce conferă texturii simfonice în egală măsură un semnificat logic, epic, dramatic sau liric.

Vocalitatea verdiană pune însă accent pe cuvânt și pe semnificația primordială a acestuia. La Verdi **vocea** este purtătoarea supremă a semnificațiilor intime ale textului, de aici imensa

libertate, diversitate și inedit în tratarea vocii. În opera verdiană, cuvântul (vocea) și sonoritatea acestuia conțin totul: de la ritm, accent, tempo și nuanță până la caracter, atitudine, culoare și sens. Rezultă accesul la o receptare imediată, o acțiune dinamică, fluentă, reală, într-o proximitate imediată a personajelor. Poate tocmai din această cauză, conceptul de leitmotiv în accepțiunea wagneriană a termenului nu-și găsește locul în opera verdiană. În accepțiunea italiană “i temi ricorrenti” simplifică sau amplifică în egală măsură o latură a personajului sau a unei situații, văzută mai degrabă ca accesare a unui parametru temporal, o reamintire actualizată, amplificată și vie a unei situații (un procedeu genial realizat de Puccini), o accesare a unui trecut recent tocmai pentru potențarea și amplificarea momentului prezent. La Verdi nu este importantă cantitatea acestor motive ci calitatea acestora, latențele expresive, forța de sugestibilitate și impresionabilitate și locul în care acestea își fac apariția.

Ultimul obiectiv verdian nu este deci o preluare a poeticii lui Wagner deși anumite construcții pot trimite cu gândul la retorica wagneriană și nici nu reprezintă vreo involuție melodică datorată senilității sale. Este vorba de realizarea acelui ideal artistic la care aspiră orice autor: echilibrarea planurilor dramaturgice și subsumarea acestora unui limbaj fluent, esențial, continuu, perfect adaptat dramei în desfășurare. În cazul lui Verdi, un nou sens melodic proiectat deja spre Novocento.

VERISMUL ITALIAN

Cadrul istoric al apariției erismului coincide cu faza incipientă a Italiei unite, un stat în care problemele existențiale deveniseră acute și presante deoarece anterior unificării, statul italian era divizat în mai multe stătuțe, diferențiate prin condițiile sociale, politice, economice și culturale cauzate de marile diferențe sociale și economice dintre nord și sud. Ideea unificării, materializată printr-o slabă participare a plebei rurale la Risorgimento, a fost interpretată ca un fapt burghez, străin de interesele poporului. De aici, împotrivirea și opoziția maselor țărănești noii structuri politico-sociale prin numeroase revolte și atacuri, jafuri organizate, tâlhării și răzbunări, expresie a neajunsurilor și privațiunilor la care era supusă populația sudică în asocierea procesului de unificare națională. Impozitarea excesivă și tendința claselor conducătoare, alături de marile grupuri industriale, de a se constitui și a se dezvolta pe seama maselor meridionale și a plebei rurale în acumularea de capital pentru crearea unei industrii italiene au accentuat de asemenea diferențele sociale dintre mase.

În acest context de recuperare a identității proprii, **verismul** reprezintă o mișcare literar - artistică italiană care, inspirându-se din naturalismul francez și pozitivismul filozofic, teoretizează o riguroasă reprezentare a realității efective a situațiilor, faptelor, mediului și personajelor, cu o corespondență între cauza (*il sentire*) și efectul (*il parlare*) subiecților care vor fi reprezentați. Reclamând naturalismul francez al lui Zola (mai cu seamă referitor la metodele și principiile povestirii decât la materialul tratat) dar și subiectele boeme ale lui Manzoni precum și idealurile grupării *Scapigliatura*,

mișcarea tinde să descrie viața celor mai umile pături sociale, viața săracilor respinși de societate și lupta lor pentru supraviețuire.

Verismul apare imediat după unificarea Italiei și continuă până la sfârșitul primului deceniu din Novecento, cu maturitatea sa maximă în ultimii trei zeci de ani din Ottocento. A apărut mai întâi în mediul viu și progresist al Milano-ului, cel mai deschis punct influențelor culturale europene, în partea de nord a Italiei existând deja o majoră articulare în relațiile sociale prin afirmarea unei burghezii mici și mijlocii implicată în susținerea micilor întreprinderi și concerne industriale, “baza socială și materială” a literaturii secolului al XIX-lea.

În acest sens și temele predilecte alese de scriitorii veriști țin seama de realitățile regionale, atât de diferite de la nord la sud. Noua cultură pozitivistă, noile atitudini și conduite legate de revoluția tehnologică, focalizează atenția artiștilor veriști asupra noului tip uman și asupra noilor protagoniști din roman și teatru: țăranul, pescarul sau muncitorul (la De Marchi), industriașul, omul de știință, medicul sau profesorul (la De Amicis). Noile teme sunt cele legate de viața de familie - celula fundamentală a societății - adulter sau prostituție.

Diversa răspândire a curentului depinde și de poziționarea regiunilor italiene, descoperirea realității veriste ținând seama de cei doi poli principali, prin cele două teritorii socio - geografice extreme și distincte pe plan național: pe de o parte zona septentrională și Firenze, capitală provizorie până în 1871 și important centru politic italian iar pe de altă parte Sicilia retrogadă, semifeudală, rurală și primitivă, teritoriu care va oferi cadrul și argumentele creatoare ale celor mai mulți scriitori veriști. Aceștia

deși formați în mediul nordic din Milano, vor prefera să exprime o lume dezbracă și golită de orice urmă de civilizație și prejudecăți. Iar terenul propice îl va reprezenta sudul Italiei cu viața umilă de la țară într-un climat primitiv, radical și elementar, adevărată insulă virgină, închisă și reticentă în fața civilizației modern. Locuri ieșite din istorie cu un puternic instinct de conservare - autodistrugere, într-un context al in justiției și suferinței colective din care nu se poate ieși. În acest climat se naște vocația verismului italian.

Deloc întâmplător, principalii reprezentanți și teoreticieni ai curentului sunt doi scriitori din Catania, Luigi Capuana și Giovanni Verga alături de Federico De Roberto în Sicilia, Grazia Deledda în Sardinia, Nicola Misasi în Calabria. Dar verismul se expandează și în Toscana prin Renato Fucini, Mario Pratesi și Lorenzini sau prin Giuseppe Giacosa, Emilio De Marchi și Edmondo De Amicis, în Piemonte. Acceptând și urmărind legile după care se reglează viața asociată și comportamentele umane, textele scriitorilor veriști vor respecta următoarele principii:

- prezentarea unei situații cotidiene ca pe o **cercetare științifică**, căutând cauzele naturale și determinate (determinism și darwinism social) prezente în societatea umană de la cele mai joase nivele până la cele mai elevate.

- artistul verist trebuie **să se inspire doar din adevăr**, adică să-și extragă materia propriei opere din evenimente reale și concrete, verosimile, limitându-se să relateze obiectiv evenimentul, respectând realitatea în toate aspectele sale și la orice nivel social.

- necesitatea unei **reproduceri obiective** și totale a realității de o **manieră impersonală**; aplicarea în literatură a principiului

științific al neinterferenței observatorului cu subiectele observate (derivat din Pozitivism).

- din cauza **diversității regionale** exprimate de scriitori se va schimba chiar și modul de comunicare, preferându-se **specificul dialectelor** și mimesisul lingvistic în detrimentul formelor rafinate ale retoricii și academismului.

Se legiferează concepte și principii clare în privința construirii și elaborării unei opere literare. Autorul trebuie să intre în pielea propriilor sale personaje, să vadă lucrurile prin ochii acestora și să le exprime prin cuvintele lor. În acest mod influența sa “rimarrà assolutamente invisibile” în operă. Cititorul va avea astfel impresia nu că **ascultă** o relatare a unor fapte ci că **asistă** la niște fapte care se petrec sub ochii săi. Naratorul este cel care sintetizează freamătul pasiunilor, al suferințelor și le exprimă impasibil, fără judecăți proprii sau verdicte, detașat de realitatea faptelor, creând doar cadrul în care evidența faptelor se poate manifesta în care subiectele transpuse în pagină “sono i *documenti umani*, cioè fatti veri, storici; e l'analisi di tali documenti dev'essere condotta con "scrupolo scientifico". (teoria verghiană a impersonalității³⁴).

Scriitorul, își poate aduce la viață personajele prin folosirea limbajului acestora: un stil concis, tranșant, o sintaxă simplă și chiar vulgară, o limbă arhaică, regională și vie, în permanență pătrunsă de expresii populare și proverbiale care astfel vor scoate la lumină obiectivitatea istorisirii. Cu o limbă și stil aderente personajelor, ambientului și cu trimiteri la originile dialectelor regionale.

³⁴ Francesco Toscano, articolul *Il Verismo*, online pe <http://spazioinwind.libero.it/terzotriennio/positi/verismo.htm>

În viziunea lui Giovanni Verga reprezentarea artistică trebuie să posede *l'efficacia dell'esser stato* și trebuie să dea impresia unui fapt verosimil, acestea reprezentând adevăratele “documenti umani”. De asemenea, scriitorul trebuie să dispară din aceste evenimente, să rămână impersonal, să se uite pe sine, fără a introduce propriile sale reflecții sau reacții subiective: “con perfetta obbiettività, lasciando responsabile il personaggio di tutto quello che sente e pensa. In questo senso, il romanziere non deve avere nessuna morale, nessuna religione, nessuna politica sua particolare”.³⁵

În acest context nou, temele și subiectele artistului verist trebuie să urmărească: preocuparea pentru situații cotidiene veridice, trăite, afirmate în pasionanta realitate națională; plebea meridională, țărani, muncitori, pescari, emigranți; identificarea adevărului prin intermediul analizei claselor de jos; predilecția pentru ambientul provincial, regional, minier sau cel al straturilor sociale ale micii burghezii și ale aristocrației decăzute.

Verismul muzical

Pe plan muzical, relațiile cu mișcarea omonimă literară sunt cu totul altfel definite, întâlnindu-se în verismul muzical caracteristici specifice și particulare ce sintetizează mai mulți parametrii stilistici: **împrumuturile din experiența operei franceze**, (*grand-opera* și *opera-comique*) prin dezvoltarea pe un alt plan al recitativului și al declamato-ului, conștiința de

³⁵ Capuana Luigi, *Gli-Ismi contemporanei*, a cura di Giorgio Luti, Fabbri, Milano, 1973, pag. 204

menținere a arhetipurilor dramei verdiane (extrema vocalitate și lirism prin melodicitatea și cantabilitatea discursului), **aplicarea retoricii wagneriene** (folosirea leit-motivelor). Noua melodramă veristă asociată cu *Giovane Scuola Italiana* (Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Cilea și Franchetti) vor aplica noilor opere o estetică și o retorică sintetică, particulară vis-à-vis de influența școlii franceze sau germane, în strânsă legătură cu specificul literar al subiectelor reale din libretele sale deoarece melodrama veristă apare tocmai prin diluarea și transformarea conceptelor romantice.

Verismul, curent artistic prin excelență italian respectă prescripțiile naturaliste în privința celor trei parametri esențiali ai dramei - timp, loc și acțiune, prin folosirea unor ambiente și personaje extrase din realitatea cotidiană. Dar în timp ce naturalismul francez s-a servit de acest material ca un mijloc de exprimare al unor sentimente și idei generice, idealizând scena și muzica, veriștii italieni aduc pe scenă situații radicale, conflicte șocante, subiecte senzaționale pline de contraste și violență, fără a se preocupa de semnificația generală a acțiunii, de contextul și funcția precisă a dramei. În fapt unicul fir conducător al acestei realități complexe este tratarea dramatică și dinamică a personajelor, vocabularul propriu, identitatea specifică și proprie fiecăruia, dublată în plan muzical de realizări inedite și particulare.

Opera veristă prin specificul ei aduce în discuție elementele contradictorii, șocante și crude ale unei realități nude tocmai prin afirmarea unei dialectici conflictuale: speranță - descurajare, iubire - ură, zgârcenie - generozitate, tristețe - bucurie, temeri și frustrări, comportament autoritar, izolare, evadarea în plăceri, sexualitate descătușată, comportament mincinos. În consecință compozitorii

veriști rezonează doar cu “l’effetto delle catastrofe” și nu conform romancierilor veriști, “lo sviluppo logico necessario della passione e dei fatti verso la catastrofa”³⁶.

Libretele acestor opere prezintă simplitatea evenimentelor contemporane și cotidiene fără vreun artificiu stilistic, într-un discurs ce va cupla folosirea dialectelor regionale și un limbaj arhaic caracteristic. Ori ceea ce dă particularitate verismului este tocmai limbajul personajelor, idiomul regional și culoarea locală căreia îi aparțin, educația și o anumită conduită care se vor reflecta în muzică. În definitiv adevărata diferență între opera romantică expandată în genul *grand-opera* și melodrama veristă ar trebui căutată nu atât în muzică cât în librete: în forma și limbajul acestora.

Elementele de dramaturgie internă la nivelul morfologiei muzicale prin diversitatea și traviul ritmic, contrastele dinamice și de tempo, metrica conflictuală, planurile sonore și acționale suprapuse (actul al doilea al operei *La Boheme* sau scena interogării lui Cavaradossi din *Tosca*) nu mai sunt văzute ca o modalitate inedită și extremă în apropierea de atmosfera și specificul unui personaj ci îl reprezintă și se identifică cu acesta în cele mai fine nuanțe.

Intriga evită situațiile complexe și prezintă fidel *uno squarcio di vita*. Acțiunea scenică și conținutul dramatic, sunt esențializate la maxim, concentrarea evenimentelor dramatice se

³⁶ Giovanni Verga - *I Malavoglia, Mastro-don Gesualdo e Tutte le novelle*, ebook, <https://books.google.ro/books?id=j4PVrX5gLecC&pg=PT566&lpg=PT566&dq=lo+sviluppo+logico+necessario+della+passione&source=bl&ots=QmjSWxLK05&sig=pkGv40fKDH5a7AMoFdsYHN6paWM&hl=ro&sa=X&ved=0ahUKEwjd5Mim2dTYAhVOUIAKHc8BAQYQ6AEIRDAK#v=onepage&q=lo%20sviluppo%20logico%20necessario%20della%20passione&f=false>

face în funcție de derularea firească a acțiunii, de timpul și fluxul corespondent acțiunii scenice, de aici rezultând și emanciparea discursului muzical. În concluzie timpul muzical (ritmul, tempo-ul, metrica) va îmbrăca forme din ce în ce mai variate și din ce în ce mai independente de formele predestinate ale înaintașilor. În verism însă aceste scheme sunt înlocuite printr-o derulare firească, natural și chiar de multe ori șocantă a discursului.

Faptul real și concret, se identifică cu noua noțiune *dramma per musica* într-o expresie firească și naturală iar elementele sale se structurează tocmai pe aspectul real ce trebuie exprimat. În acest sens peisajul și descrierea detaliată a ambientului domină scena de operă, în timp ce în literatura veristă aceasta este aproape inexistentă, punctul de referință fiind dialogul dintre personaje și nu spațiul ambiental. Scena se va schimba punând în evidență cadrul (*quadro*) și ambientul necesar desfășurării acțiunii astfel încât schimbările nu vor mai fi determinate doar de acțiunile și muzica personajelor principale ci în egală măsură vor fi condiționate de reprezentarea scenică și muzicală a ambientului.

Referitor la spațiul cultural explorat de veriști, în timp ce scriitorii se îndreptau aproape exclusiv spre surprinderea spațiilor rurale, sărace și neevoluate ale provinciilor italiene subdezvoltate, preferința compozitorilor, în mod contrar, se îndreaptă și spre spațiile culturale ale marilor orașe sau ale exotismului îndepărtat. Astfel Parisul constituie decorul preferat pentru un număr mare de opere: *La Boheme*, *Fedora*, *Andrea Chenier*, *Adriana Lecouvreur*, *Il Tabarro* sau *Manon Lescaut*. În alte opere distanța constituie garanția unui decor și al unei culturi incitante ce se cere descoperită: Spania în *Conchita* de Zandonai, Franța în *Zaza* de

Leoncavallo și *Arlesiana* de Cilea sau chiar România în *Martyre* de Samara. Banalitatea și firescul propriului ambient vor fi înlocuite cu experiențele unui exotism abundent. Iată de ce acțiunea unor opere precum *Fedora* este ambientată în Sankt Petersburg, *Madama Butterfly* și *Iris* se derulează în Japonia, *Fanciulla del West* în Statele Unite sau *Siberia* în taigaua extremului orient rusesc.

Vocalitatea cunoaște cel mai lărgit spectru de manifestare; jocul pasiunilor apare necenzurat, de la îmbrățișări pasionale și suspine erotice, până la scene de o brutalitate extremă. Pe lângă cantabilitatea stilului bel canto al înaintașilor, discursul vocal uzează de folosirea unei maniere de redare cât mai apropiată de trăirea efectivă, prin vorbire declamată uneori, dar mai ales prin tratarea genuin vocală a furiei, urii, geloziei etc. În realitate însăși natura subiectelor abordate determină adâncirea dramaturgiei vocale, prin potențarea și accentuarea faptelor emoționale, care împing tensiunea dramatică până la cel mai intens tragism.

Opera veristă între paradigmatic și particular

Principalele caracteristici ale melodramei veriste apar deci atât pe planul morfologic al formei și structurii dramatice cât și în planul sintaxei muzicale, în privința transformărilor suferite de recitativ, arie, ansambluri, coruri dar și prin reconfigurarea și reevaluarea spațiului înconjurător în care se desfășoară drama.

Interludiile corale sau instrumentale au o funcție tranzitorie în operă, marcând doar derularea firească a acțiunii, prin colorarea unor momente scurte corespondente libretului dramatic, noua atmosferă fiind imediat spulberată în scena următoare. Dacă la

Verdi, marile ansambluri și corurile creează atmosfera și fondul teatral al unor elaborate planuri dramaturgice, în opera veristă scenele de masă circumscriu structuri apropiate de formele unor întâlniri cotidiene: procesiuni religioase, coruri bisericești, cântece de pahar, intervenții onomatopeice. Stilul laconic și concizia acestora atestă aderența textului muzical cotidianului social însă în egală măsură amplifică fundalul dramatic al tensiunii dintre două personaje precum un extraordinar catalizator (Scena provocării lui Alfio de către Turiddu).

Structura libretului se eliberează din ce în ce mai mult de formele închise ținând cont de principiile wagneriene ale dramei muzicale chiar dacă libretele italiene se vor conforma întotdeauna exigențelor regulilor din teatrul liric. În această privință există o vitalitate continuă a scenei, o legătură intimă între vocalitate și drama scenică, într-o permanentă interacțiune scenă - orchestră, sensibil diferențiată de discursul muzical wagnerian.

În planul dramaturgiei muzicale dispar părțile de ansamblu în care toate personajele interacționează și dialoghează în planuri paralele. Duetele sunt tolerate dacă cele două voci își alternează intervențiile la unison ca o mărturie a maximei intimități sau a unei relații conflictuale ce atinge paroxismul. Dispar tradiționalele piese de culoare ce creează ambientul dramei (furtuni, coruri de curteni, coruri de soldați). Apare tot mai des folosirea leitmotivelor iar orchestra își augmentează prezența atât prin multiplicarea numărului de instrumentiști cât și prin tratarea efectivului simfonic în termenii volumului și densității sonore.

Și totuși aici se impune o întrebare: cum ar trebui să fie o operă veristă? În viziunea muzicologului italian Carlo Parmentola

“În sens strict, un verism muzical este imposibil pentru că ar pretinde să se facă muzică doar când lumea face muzică în viața de zi cu zi și că aceasta se face citând cântece, dansuri, cântece de muncă, imnuri sacre, marșuri, cântece de pahar autentice. Astfel încât, contribuind la dezvoltarea și inovația muzicii culte, un verism muzical riguros ar avea ca unic rezultat “congelarea” muzicii populare sau a celei practicate de popor [...]. Acesta ar trebui să aibă următoarele conotații:

1. muzica trebuie să fie prezentă ca o funcție primară în toate cazurile în care pe scenă se petrece ceva ce în viața reală este înveșmântat muzical (barcarole, serenade, danze, stornelli, ceremonii civile sau religioase etc.).

2. în astfel de situații muzica trebuie să fie o citare *ad literam* sau măcar să fie omogenă stilistic cu manifestările muzicale reale (de exemplu un cânt gregorian extern antifonarului trebuie să respecte modurile gregoriene, deci trebuie să fie un posibil cânt gregorian autentic)

3. acolo unde în operă se cântă iar în viața reală se vorbește, muzica atribuită vocii trebuie să reprezinte o stilizare a cuvântului (“parolata”) sau să urmeze forme muzicale născocite prin folosirea unor stileme adevărate și proprii.

4. discursul muzical autonom efectuat de orchestră nu trebuie să fie niciodată ocolit și abătut de la acțiunea scenică ci dimpotrivă, trebuie să se limiteze la sublinierea acesteia, fără ca acest fapt să constituie orientarea conștientă a publicului din partea autorului (de exemplu când personajului îi este teamă, orchestra trebuie să sublinieze sensul temerii dar fără a sugera publicului că această teamă este datorată lașității, prejudiciului, simțului

responsabilității, acest fenomen trebuind să rezulte din fapte sau lăsat deschis tuturor ipotezelor).

5. conotația muzicală nu trebuie să privilegieze conținutul rațional al discursului, dimpotrivă să evidențieze motivațiile emoționale și argumentele iraționale, care într-un discurs “interpretat” sunt ascunse și plasate într-un plan secund”³⁷.

Această chestiune este amplu dezbătută și de Giorgio Ruberti în volumul *Il verismo musicale* iar concluziile conduc la un fapt interesant: acela că “un verism muzical este imposibil de realizat sau se poate găsi în forma brută a disonanțelor armonice, expresie a paroxismului anumitor situații dramatice sau a melopeei, expresie a inflexiunii prozodice a limbii vorbite.”³⁸ Ori limbajul vulgar, viu și direct, chiar agresiv și argotic al personajelor va fi idealizat, stilizat și filtrat tocmai prin (meta)limbajul muzical folosit.

Politica artistică a teatrelor de operă italiene la sfârșit de Ottocento

Apariția verismului culminează cu o diversificare și o democratizare a publicului, fapt ce va reprezenta în egală măsură atât cauza și efectul activității frenetice și continue din sălile italiene de spectacole, împărțite între marele repertoriu și promovarea creațiilor noi. De asemenea, industrializarea și apariția unui proletariat urban, creșterile salariale ale noii clase de angajați ai sectorului public sunt printre elementele care vor contribui la o

³⁷ Luisa Longobucco, *I “Pagliacci” di Leoncavallo*, Rubbettino Editore, 2004, pag. 72

³⁸ Giorgio Ruberti, *Il Verismo musicale*, Libreria Musicale Italiana, Napoli, 2011, pag. 51

nouă organizare și modelare a timpului liber și a divertismentului, a consumului și cererii de operă.

Noua politică va duce la construcția de *politeami*, săli de mari dimensiuni consacrate diferitelor genuri de spectacole, de la teatru la operă, de la circ la cabaret și revistă. Astfel patru mii de locuri erau disponibile la *Teatro Costanzi* din Roma, inaugurat în 1880, în timp ce *Scala di Milano*, în 1891 aproba un proiect de reamenajare “democratică” a sălii, suprimând al cincilea balcon pentru a face loc primului amfiteatru (galeria – locul preferat al loggioniștilor). Cazul orașului lombard, capitală a vieții muzicale italiene, grație celui mai mare teatru de operă este edificator: în 1896, nu mai puțin de șase teatre (Alhambra, Carcano, Dal Verme, Eden, Filodrammatico și Lirico Internazionale) se vor afla în concurență directă cu Scala.

Manfred Kelkel, identifică în volumul său - *Verisme et Realisme dans l'opera* pârghiile interioare ce vor facilita explozia operei veriste în peninsula. “Este imposibil de imaginat succesul verismului și promovarea naturalismului francez în Italia, fără a ține cont de condițiile comerciale și sociale atât de particulare care vor marca organizarea și funcționare teatrelor la debutul secolului trecut. Acestea diferă mult de regulile din Franța. În timp ce la Paris, puterea de decizie, programare și management artistic aparținea directorului care era liber să dispună de subvențiile acordate, în Italia exista o legătură mult mai strânsă între cei ce se ocupau de teatru și burghezia italiană, în această țară cultura și comerțul fiind strâns legate. Contrar teatrului francez, teatrul italian s-a dezvoltat mai întâi ca o instituție semiprivată în secolul al XIX-lea. Fondat și susținut grație capitalului palchetiștilor, burgheziei și

nobilimii italiene, teatrele din peninsula s-au supus acestui mod particular de funcționare.

Organizarea teatrelor italiene comportă trei forțe paralele care ne obligă să admitem că verismul este în egală măsură legat de problema libertății de a crea. Aceste trei forțe sunt următoarele: puterea și influența *palchettisti*-lor, directorul și impresarul. Teoretic municipalitățile sunt proprietarii teatrelor dar în realitate ele nu sunt decât co-proprietari cu anumite mari familii aristocratice italiene care sunt proprietarii lojelor din teatre. De fapt societatea *palchettisti*-lor era forța dominantă pe scena lirică italiană, având funcția echivalentă celei jucate de un mecenat oficial, fără a fi nevoie de a-și dezvălui adevărata identitate și proveniența fondurilor. Aceștia controlau teatrele și determinau în mare măsură politica programelor în funcție de puterea lor de a numi sau a destitui directorii și impresarii. În raport cu forța pe care o reprezentau aceste grupuri de interese, directorul nu juca decât un rol secund, fiind mai mult un fel de administrator al teatrului. De cele mai multe ori președintele acestei societăți își asuma și rolul de director. În 1906, Teatro Massimo di Palermo era singurul teatru italian în care proprietatea lojelor nu aparținea acestui tip de societate, directorul acestui teatru fiind întotdeauna un membru al nobilimii siciliene.

În privința impresarului, acesta reprezintă o funcție nomadă care, odată acceptat regulamentul de funcționare, își va organiza subvenția în funcție de riscurile și pericolele poziției și relațiilor sale. Exista astfel în munca impresarului interesul de a reprezenta spectacole fără mari riscuri, adică de a alege titluri care deja își câștigaseră un loc garantat în repertoriul teatrelor. Deși din această

poziție acesta reprezenta elementul conservator în politica culturală italiană, totuși rolul său era efemer fiind numit de municipalitate pe perioada unei singure stagiuni. Uneori rolul impresarului era luat de director, de compozitori sau de agenți artistici care exploatau teatrul pentru propriile lor interese.

O caracteristică importantă a acestei situații legată de teatrul liric italian este fenomenul *canone*, un fel de redevență anuală pe care palchetiștii erau obligați să o verse administrației teatrului. *Canone* era împărțit în două vărsământuri distincte: mai întâi primă tranșă în care cantitatea depindea de locul unde era situată loja apoi o contribuție variabilă în care suma depindea de numărul de spectatori anual și care se folosea pentru acoperirea unui eventual deficit de spectatori plătitori.

Acest sistem nu funcționa întotdeauna fără ciocniri cu municipalitatea, cu atât mai mult cu cât în anumite orașe, de exemplu Milano, palchetiștii aveau dreptul (sub rezerva garanției vărsământului *canone*) de a-și vinde sau a-și închiria lojile. În caz de conflict cu municipalitatea (de exemplu când aceasta reducea subvențiile, obligând palchetiștii să mărească considerabil a doua parte a sumei), cei din urmă formau syndicate contra municipalității. Este foarte evident că tot felul de presiuni, politice sau economice, interveneau în momentul votului subvențiilor pentru teatre. În cele mai grave cazuri, ele conduceau la închiderea teatrului și la interzicerea folosirii acestuia. Si nu este deloc întâmplător faptul că din cauza retragerii subvențiilor sub pretextul socialismului, palchetiștii au refuzat mărirea contribuției lor, acest fapt ducând în

1906 la închiderea instituțiilor *Teatro Bellini* din Catania sau *Teatro Regio* din Torino”³⁹.

Eduardo Sonzogno, un editor providențial

Îmbogățirea orizontului muzical milanez și prezența constantă a titlurilor noi pe afișele teatrelor nu constituie decât ultimele verigi ale unei legături lungi și solide, rezultatul unui sistem complex în care-și găsesc locul, pe de o parte compozitorul, libretistul și orice alt colaborator indispensabil creării unei opere și pe de altă parte editorii muzicali. După unificarea Italiei, începând cu anul 1866, guvernul a adoptat o serie de dispoziții legislative pentru protecția drepturilor de autor în care rolul editorilor muzicali devenea capital, acordul lor preliminar fiind indispensabil oricărei reprezentații.

Această situație se complica și mai mult în funcție de modul în care operau în sistem marile edituri muzicale. Ca să își poată exercita o putere de influență cât mai mare asupra organizării unei stagiuni de spectacole în teatrele subvenționate, editorul cumpăra un maxim de *canone* de la palchetiști, ceea ce îi permitea să dispună de o confortabilă majoritate în societatea acestora. Cumpărând un număr suficient de *canone*, editorul putea chiar lua locul directorului de teatru (sau cel al impresarului). Astfel, Eduardo Sonzogno a cumulat pe parcursul mai multor ani direcțiunile Teatro alla Scala, Teatro Lirico di Milano⁴⁰ și a propriei

³⁹ Manfred Kelkel, *Verisme et Naturalisme dans l'opera*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1984, pag. 55-57

⁴⁰ Teatro Lirico este de fapt *Teatro dal Verme*, edificat în 1873 de familia “Del Verme” și pe care Sonzogno l-a restaurat în 1894, conducându-l apoi cu mare profit.

sale edituri. În consecință *Casa Editrice Sonzogno* și-a creat un fel de “teatru de încercări” pentru lansarea tinerilor compozitori, cu luxul inimaginabil de a le face și reclamă iar editura va lansa operele lui Mascagni, Giordano, Cilea și Leoncavallo.

Marele concurent al editurii Sonzogno era *Casa Editrice Ricordi*⁴¹ din Milano care împărțea cu primul realizările mai puțin elaborate și faimoase ale verismului prin exclusivitatea acordată lui Puccini, Alfano și Zandonai. Creată în 1808, firma Ricordi, ce se bucura de un prestigiu cultural inegalat în domeniul liric, posedea dreptul de editare al celor mai mari compozitori italieni din prima jumătate a secolului (Rossini, Bellini, Donizetti și Verdi). Până la sfârșitul secolului mai mult de cinci mii de lucrări figurau deja în catalogul său, susținut și promovat de un periodic specializat, *Gazzetta musicale di Milano*. Publicat pentru prima dată în 1842, spre sfârșitul secolului era dedicat în mod deschis promovării ultimului său protejat, Giacomo Puccini.

Sonzogno, care la început a încurajat publicarea de opere literare consacrate unui vast public și susținerea unor cotidiene la fel de importante (*Il Secolo* și *La Capitale*) se va fi întors în ultimul sfert de secol spre sectorul muzical, fără a-și trăda însă vocația politică democratică și atenția sa pentru promovarea noului. Pe plan strict muzical, colecția *La musica per tutti* (reducții pentru voce și pian ale celor mai celebre opere de Mozart, Rossini, Bellini și Donizetti) și două periodice muzicale (*Il Teatro illustrato* și *La musica popolare*) erau instrumentele principale ale acestei politici editoriale cu cel mai mare tiraj italian. În aceste periodice, prin

⁴¹ Ultimul deceniu din Novocento, după fuziunea dintre editorii Ricordi și Lucca din 1888, este dominat de competiția dintre prima editură și cea fondată de Sonzogno în 1874.

vocea redactorului șef Amintore Galli, va fi expusă cu efervescență problematica unei opere italiene independentă de influența lui Wagner și înrudită mai degrabă cu naturalismul francez.

Apoi o serie de acorduri internaționale în termenii dreptului de autor i-au asigurat lui Sonzogno posibilitatea reprezentării de opere și operete din repertoriul francez: Adam, Auber, Berlioz, Deliebs, Gounod, Halevy, Lalo, Lecoq, Massenet, Offenbach și Thomas și Bizet (opera *Carmen* a fost prezentată în 1879 cu un mare impact asupra noilor compozitori verșiți). Sonzogno călca astfel pe urmele altui mare rival al casei Ricordi, editorul Francesco Lucca, deja posesorul drepturilor de autor pentru operele lui Wagner în Italia. Curând, concurența Ricordi-Sonzogno a dat naștere unei veritabile lupte care nu s-a limitat doar la publicarea partiturilor ci s-a extins și asupra domeniului spectacolelor. Începând cu 1880, programările spectacolelor la Scala erau proiectate și orientate doar în funcție de intențiile și preferințele lui Ricordi, cu perioade în care operele sale au ocupat practic întreaga stagiune (1881-1885, 1888-1889, 1892-1894).

Începând cu 1875 pe de altă parte, Sonzogno a asociat activității sale editoriale și rolul de impresar și director de teatru pentru sălile în care-și reprezenta operele publicate. Sub conducerea sa, între 1888 și 1892, Teatro Costanzi din Roma și-a câștigat un renume internațional iar în perioada 1897-1907 el și-a concentrat toate eforturile pentru stagiunile lirice din Teatro Lirico Internazionale din Milano, unde au fost prezentate în premieră majoritatea operelor în care Sonzogno era editorul sau reprezentantul pentru Italia. Cazul anilor 1895 și 1896 este foarte semnificativ din acest punct de vedere deoarece Sonzogno, manager

al Teatro Lirico ajunge în același timp la comanda programărilor de la Scala, astfel că Ricordi a propus o stagiune alternativă, bazată pe criterii naționaliste la Teatro Dal Verme.

În acest cadru, anul 1890 fiind considerat de Marco Capra “anno zero” pentru verismul muzical, apare o schimbare fundamentală în politica editorială a casei Sonzogno. Pentru a răspunde unui public întotdeauna însetat de noutate și pentru a încuraja tinerii compozitori italieni, Sonzogno organizează începând cu 1883, un concurs de compoziție pentru operă într-un act, rezervat tinerilor debutanți. Succesul triumfal și necondiționat al lui Mascagni, câștigătorul celei de a doua ediții a concursului inaugurează oficial *il verismo* iar numele lui Sonzogno va fi în mod definitiv asociat grupului de tineri muzicieni *Giovane Scuola Italiana*.

Cercetătorul Alan Mallach aprofundează această chestiune: “La acea vreme, obiceiul editorului era acela de a aștepta până ce o nouă lucrare a vreunui compozitor era prezentată în vreun teatru din peninsulă, un eveniment ce în mod obișnuit putea să aibă loc atunci când compozitorul era capabil să convingă un impresar să performeze opera fie datorită valorii ei intrinseci, fie datorită unei sume substanțiale plătită de compozitor. Dacă opera avea succes, editorul aborda compozitorul cu o ofertă iar în mod contrar era dată uitării. Sonzogno nu doar că a recunoscut că sistemul favoriza în mod clar editorii consacrați în pofida noilor veniți și că spațiul de întâlnire a noilor opere și compozitori era din ce în ce mai limitat. O competiție ar fi anulat acest proces nu doar prin faptul că ar fi lărgit oportunitatea tinerilor compozitori de a-și găsi o piață pentru compoziții dar i-ar fi oferit lui Sonzogno accesul privilegiat la

operele câștigătorilor pentru editura sa cât și o gamă largă de oportunități de publicitate.”⁴²

Prima ediție a concursului a avut loc la 1 aprilie 1883 sub motto-ul "Incoraggiamento ai giovani compositori italiani" cu un juriu format din Amilcare Ponchielli, Pietro Platania, Franco Faccio, Cesare Dominiceti și Amintore Galli, fiind declarate câștigătoare primele două opere clasate. La primul concurs, care l-a avut printre candidați și pe Giacomo Puccini⁴³ cu opera *Le Villi*, câștigătorii au fost Luigi Mapelli cu opera *Anna e Gualberto* și Guglielmo Zuelli cu opera *La fata del nord*.

Cea de a doua ediție a concursului Sonzogno din 1890 aducea noutăți importante. Posibilitatea primelor trei opere clasate de a fi prezentate pe scenă, două premii în bani pentru primele două locuri și un premiu pentru cel mai bun libret. În consecință juriile au fost două: unul muzical format din Filippo Marchetti, Giovanni Sgambati, Eugenio Terziani, Francesco D'Arcais și Amintore Galli iar cel literar format din Paolo Ferrari, Antonio Ghislanzoni și Felice Cavallotti. Din cei 73 de compozitori înscriși în concurs, după un an de deliberări juriile au anunțat acceptarea în proba finală a unui număr de 18 opere. Dintre acestea primele trei clasate au fost *Cavalleria rusticana* a lui Pietro Mascagni, *Labilia* de Nicola Spinelli și opera *Rudel* de Vincenzo Ferroni. Printre celelalte opere menționate, de o atenție aparte s-a bucurat opera *Marina* a tânărului Umberto Giordano.

⁴² Alan Mallach, *The Autumn of Italian Opera*, Northeastern University Press, Boston, 2007, pag. 81-82

⁴³ Se pare ca lucrarea lui Puccini a fost respinsă din cauza scrisului său muzical ilizibil, Sonzogno impunând pentru a doua ediție a concursului obligativitatea ca partitura sa fie scrisă lizibil. In Alan Mallach, *Pietro Mascagni and his operas*, Northeastern University Press, Boston, 2002, pag.44

Ediția a treia a concursului programată în anul 1892 a anunțat prin intermediul revistei *Il Teatro Illustrato*, înscrierea în competiție a 60 de titluri. Juriul, format din Ruggero Leoncavallo, Giovanni Bolzoni și Amintore Galli a anunțat rezultatul primei selecții, invitând un total de 14 compozitori în etapa finală. După premierele din 21 martie 1893 de la Teatro La Fenice din Veneția, primul premiu i-a revenit lui Gellio Benvenuto Coronaro cu opera *Festa a Marina*.

Ultimul concurs patronat de Sonzogno pentru operă într-un act a avut loc în 1902 iar la 22 octombrie 1903, juriul format critici și compozitori precum Jules Massenet, Asger Hamerick, Tomas Breton, Engelbert Humperdinck, Francesco Cilèa, Cleofonte Campanini și Amintore Galli din totalul de 237 opere trimise, au ales trei pentru a fi prezentate pe scena *Teatro Lirico Internazionale* din Milano. Câștigătorii au fost Gabriele Dupont cu opera *Cabrera*, Lorenzo Filiasi cu *Manuel Menendez* și Franco da Venezia cu *Domino azzuro*.

Cavalleria rusticana, paradigma dramaturgiei muzicale veriste

În istoria operei *Cavalleria Rusticana* este titlul ce marchează și delimitează clar prototipul dramei lirice veriste, modelul conceptului *opera dei bassifondi*⁴⁴ sau *plebea*. Ingredientele acestei rețete erau următoarele: ambient umil, sărac și

⁴⁴ “Opera păturii de jos”, concept asociat operei veriste de Stefano Scardovi în cartea sa *L'opera dei bassifondi. Il melodrama 'plebeo' nel verismo musicale italiano*, Libreria Musicale Italiana, Firenze, 1994

marginal, acțiune plasată în contemporaneitate cu un subiect verosimil (chiar un fapt de cronică, petrecut cu adevărat), tematica amoroasă fără valorizarea și idealizarea iubirii ci redusă la un sentiment primordial, instinctual și scandalos (gelozie, înșelare), scene de masă cu implicarea maselor în ambient și interacțiunea cu personajele, utilizarea limbajului regional și chiar al dialectelor, obiceiuri și tradiții locale (spre exemplu religia și elementul mafiot).

Succesul extraordinar obținut în 1890 a determinat imediat clonarea⁴⁵ acestui gen la modă de către mulți tineri compozitori, prin compunerea unor opere scurte, concentrate pe dramele și realitățile Italiei meridionale. Consacrarea verismului în istoria liricii universale pare însăși happyend-ul unei povești despre sărăcie, simplitate, criză existențială și pesimismul unui compozitor din Cerignola care trăiește de azi pe mâine. Povestea lui Mascagni și a operei *Cavalleria rusticana*, amplu documentată de Allan Mallach în cartea *Pietro Mascagni and his operas*, atestă drumul sinuos, aventuros pe alocuri sau chiar dramatic al operei, de la alegerea subiectului și succesul fulminant cucerit pe toate scenele până la procesul intentat de Verga libretistului și compozitorului *Cavalleriei* în legătură cu beneficiile drepturilor de autor.

Se știe că Mascagni și-a compus opera pentru a participa la cel de-al doilea concurs de operă într-un act finanțat de editorul Sonzogno. Ieșită câștigătoare, a fost prezentată la *Teatro Costanzi* din Roma în 17 mai 1890 cu un succes răsunător. Distribuția i-a inclus pe Gemma Bellincioni (Santuzza), Roberto Stagno (Turridu),

⁴⁵ In anexă am structurat cronologic operele veriste ce au ca punct de plecare concursului lui Sonzogno, amplu analizate de Stefano Scardovi în cartea sa.

Gaudenzio Salassa (Alfio), Anneta Gulli (Lola), Federica Casali (Mamma Lucia) sub bagheta lui Leopoldo Mugnone. S-a vorbit în termenii capodoperei, revelației, un eveniment la limita senzaționalului. Cert este că Mascagni a devenit celebru peste noapte. În câteva luni opera trece Alpii bucurându-se de aprecierea criticilor de pretudindeni, până și în Germania și Austria, unde severul critic Eduard Hanslick îi dedică un studiu entuziast.

Modelul nedeclarat rămâne opera *Carmen* de Bizet ce tocmai în acei ani se impunea atenției criticilor și publicului: atât în relația cu brutalitatea și naturalismul situațiilor cât și prin elementele realiste extrase din viața straturilor umile ale unei societăți care ființează în ambienturi caracterizate de un pronunțat caracter local și cu un profund colorit regional. Amintore Galli în articolul său *Del melodramma attraverso la storia e dell'opera verista di Bizet* institua chiar și teoretic primele principii estetice ale verismului: sintagme precum *drammaticamente vero*, *passionalita dei personaggi*, *colorito locale*, *natura veristica del soggetto* vor face parte din vocabularul tehnic și dramaturgic al noilor compozitori.

Toate aceste trăsături existau deja în opera pucciniană *Le Villi* (1884), premergătoare operei *Carmen* dar cheia succesului operei *Cavalleria Rusticana* rămâne substituirea ambientului romantic al primei opere pucciniene cadrului verist vergian, o lume a lașității, ipocriziei, minciunii, onoarei și crimei pe pământ sicilian, o deconspirare a principiului *vendetta* a mafiei siciliene⁴⁶ care

⁴⁶ Deloc întâmplător regizorul Francis Ford Coppola adoptă cadrul mascagnian ca bază a ultimei părți din trilogia *Godfather*, care începe într-o biserică și se încheie în Sicilia, la Teatro dell'Opera din Palermo, într-o baie de sânge.

începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea va teroriza sudul Italiei.

Deși este lipsită de rigoarea principiilor poeticii lui Verga și tratează destul de expeditiv problema culorii locale siciliene, limitându-se la inserarea în preludiu a unei *siciliana* în dialectul local și a unui *stornello* de origine toscană, opera a captat atenția publicului tocmai prin simplitatea și concizia exprimării, melodica populară sau în stil popular (“Il cavallo scalpita”, “Viva il vino spumeggiante”), subiectul veridic și verosimil prezentat de personaje *all’aria aperta*, cu o plasare a cadrelor într-un contact permanent aproape în sens cinematografic, parametrii atât de diferiți de cei ai mastodontului *grand-opera*. De fapt opera înlătură orice trimitere la anumite ierarhii sociale prezente în nuvelă, focusându-se asupra unui conflict de ordin sexual.

În istoria operei italiene momentul *Cavalleria Rusticana* reprezintă deci un eveniment eliberator dar în același timp un fel de “colaps” artistic și cultural deoarece opera veristă ulterioară acestui moment tindea să reitereze din nou toate ingredientele muzicale ale modelului *grand-opera* dar într-un veșmânt mai sărac și voit simplificat: duritate și masivitate a agregatului orchestral, vocalitate extrovertită, încordată, primară, de o spontaneitate precipitată și violentă frizând vulgaritatea, ample arcade recitativice și articulații declamatorii cu melodică agitată și orientate spre registrul acut, articulații orchestrale *sviolinate* (dublări ale discursului la octavă) și *perorazioni* finale, ample episoade simfonice în spiritul modelului wagnerian.

Și poate unul dintre cele mai importante aspecte, opera este redusă la un singur at, concentrarea maximă a acțiunii într-un spațiu

și timp real, cu o acțiune verosimilă care nu are nevoie de amplificări inutile și care nu ține seama de principiile romantice și teatrale ale dramei lirice. Aceasta este în esență particularitatea veristă a operelor *Cavalleria Rusticana* și *Pagliacci*: dramatizarea unui precis moment al vieții, a unui cadru intim corespondent realității din spatele genului liric, un episod care respectă cadrul biologic al curgerii temporale.

Cavalleria rusticana este în fapt o operă tradițională, divizată în numere (romanțe, duete, *concertati*) dar toate foarte scurte și care la prima vedere includ modelele tradiționale închise atât de vehement condamnate de estetica veristă: rugăciuni, cântece de pahar, cântece populare, cu aceeași distribuție convențională a vocilor (doi amănți - tenorul și soprana, rivala - mezzosoprana și soțul încornorat). Opera se deschide cu un preludiu și mai ales cu un cor introductiv după cea mai bună tradiție romantică însă rolul acestuia este departe de cel avut în epoca precedentă. Arsenalul scriiturii și efectelor orchestrale este de asemenea același sau față de pretențiile noii estetici ar putea părea învechit: *tremoli*, *sforzandi*, acorduri repetate, înlănțuiri de septime micșorate, dinamică terasată și toate cu aproximația formală a unor imagini sinonime cu realitatea.

În ceea ce privește inovațiile acestei opere, un prim aspect ar fi cel legat de concepția construcției vocale, dramaturgia interioară a cântului și desfășurarea sa în plan muzical. În această operă Mascagni “adoptă un nou tip de **construcție bazată pe episoade** în forma unei serii de nuclee melodice, gânduri și idei muzicale închise, independente, fără corespondențe strofice, de întinderi diverse și de caracter contrastant, un monolog interiorizat

ce urmează îndeaproape desfășurarea narativă a textului”⁴⁷ cu rolul de a amâna o curgere a acțiunii în sensul convenției melodramei romantice prin asigurarea acelui stop cadru al ariei solistice romantice.

Un exemplu principal al acestei noi articulații ar fi intrarea Santuzzei care poate fi împărțită în trei blocuri lirico-expresivi: “Voi lo sapete, o mamma”, reluat și variat în următorul “Tornò, la seppe sposa”; un altul central “Quell’invidia” și un ultim bloc final “Priva dell’amor mio” ce corespund desfășurării unei autentice povestiri ce se manifestă în fața publicului, înlocuind principul ariei lirice, statică. Analogă este și structura solo-ului lui Turridu, “Addio alla madre”: bazat pe două arcade ample “Ma prima voglio” și “Voi dovrete fare” (reluat variat în “Per me pregate Iddio”), alternate cu episoade în stil arioso și amplificate de puternice incizii melodice, întrerupte de intervenția mamei Lucia “Perche parli cosi, figliolo mio?”, o încărcare și o violență afectivă fără precedent pe care Mascagni o realizează prin inserarea în scenă a principiului dialogului.

Aceste soluții formale stabilite în 1890 vor fi revalorificate de Puccini în *Manon Lescaut* (1893) începând cu scena “Sola, perduta, abbandonata” exemplu concret de arie - povestire, în fapt un monolog elaborat. În egală măsură însă acest monolog (sau arie) nu are o valoare singulară în sine și nu constituie ca la Verdi un moment de detașare și reflecție distinct (*Rigoletto*) ci este permanent într-o relație continuă și cauzală cu momentele care îl preced, în fapt o interacțiune cu situațiile din vecinătatea

⁴⁷ Alberto Paloscia, *Tra modernità e tradizione. Riflessioni sulla drammaturgia e sulla struttura musicale di Cavalleria rusticana*, în *Cavalleria Rusticana* Pagliacci, Teatro Goldoni, Livorno, 2010, pag. 29

personajului. O noutate care apare în planul structurării relațiilor și planurilor acționale.

Recitativele, momentele de arioso vor fi substituite prin introducerea unui **dialog între voci**. Acest tip de dialog creează tocmai atmosfera confidențială și conspirativă care argumentează mersul dramei, o stilemă preluată și elaborată magistral de Verdi trei ani mai târziu în *Otello*. Există în permanență o a treia intervenție, auxiliară, un al treilea personaj (prima dată Alfio apoi corul) care întrerupe dialogul, din nou un element verist preluat mai târziu de Puccini în actul al doilea al operei *Tosca* (interogatoriul lui Cavaradosi) în fapt o continuă relaționare, interacțiune spontană și mutualitate între toți participanții la dramă.

O caracteristică a acestui tip de dialog îl reprezintă tocmai geniala îmbinare a spațiului **recitativ - declamatoriu** cu articulațiile **arioso** care “respiră” între momentele *secco*, de pauză, nesuținute de orchestră. În scena dintre Santuzza și Mama Lucia veridicitatea dialogului este dată de concizia și întinderea redusă a replicilor precum și de profilul acestora, articulate în spațiul înțonațional al vorbirii, aflat între registrul grav și de pasaj al ambitusului vocal.

The image shows a musical score snippet from Verdi's *Otello*, Act 1, Scene 1. It features a vocal duet between Lucia and Turiddu. Lucia's part is marked "LUCIA (sortendo)" and "Sei tu? che vuoi?". Turiddu's part is marked "Turiddu o_v'è?". The piano accompaniment is marked "pp" and includes a measure numbered "13".

S
L
f
p dolce

Voglio sa-per sol -

Fin qui vieni a cer_care il figlio mi - o ?

Dacă neliniștea și nedumerirea mamei Lucia este sugerată de ritmica evazivă și agitată a valorilor scurte pe un ton sec și tăios, amplificat de tăcerea acompaniamentului orchestral, intervențiile Santuzzei se bazează pe resorturile tensionale interioare ale trioletului (*diminutio in augmentatio*), susținut de un desen ritmic mai calm și interiorizat, cu un profil melodic tânguitor și care încearcă să ascundă disperarea prin încordatele alunecări cromatice descendente. Iar indicațiile agogice *affrettando*, *ritenuto*, *stentate*, *a tempo* amplifică și vin să întrească tocmai caracterul subiectiv, spontan, neliniștit și timid al Santuzzei în fața mamei Lucia.

S
L
affrett. rit.

-tan-to, per-do-na-te-mi vo-i, do-ve tro-var-lo, Non lo so,

Non lo so,

di - temi per pie - tà... dov'è Tu - rid - du, di - temi per pie -

- tà... do.v'è Tu - rid - - - du...

È anda.to per il vino a Franco.

Aceleași elemente caracterizează și scena dintre Turiddu și Santuzza care este în fapt o ceartă, o dispută și nu un duet, în partitura originală scena fiind împărțită după cum urmează: (a) Duetto Santuzza e Turiddu, (b) Stornello di Lola, (c) Seguito del Duetto și (d) Duetto Santuzza ed Alfio. Este prezentă aceeași intenție de simplificare a cadrului tradițional, de esențializare a acțiunii în spațiul verosimil și plauzibil al unei întâlniri cazuale. Scena este întreruptă de apariția Lolei (*Fior di giaggiolo*) și devine un terțet similar operelor *Il Trovatore* sau *Un ballo in maschera* unde femeia (Leonora sau Amelia), face obiectul disputei între doi

bărbați. Aici însă apare o deosebire fundamentală, o alternativă realistă: Turridu și Santuzza renunță să se certe în fața Lolei.

Ceea ce dă unitate discursului mascagnian este tocmai viziunea unitară, concisă și simplificată a soluțiilor sale tehnice. Încă de pe acum se vede clar orientarea sa înspre raporturi de parteneriat și complementaritate între voce și orchestră. Pe de o parte libertate totală conferită vocii, prin replicile *parlato* fără acompaniament, de caracter liber în *rubato* dar și intervenții orchestrale menite să “coaguleze” conflictul, să recupereze și să păstreze încordarea ca o prelungire disimulată a tensiunii personajului.

Profilul melodic al dialogului atestă gravitatea faptei comise de Turridu în conștiința Santuzzei: registrul său grav, vizibil reținut și discret, contrastează cu registrul mai înalt, mediu și de pasaj al tenorului vizibil iritat de întrebările Santuzzei. Este prezent același triolet ce imprimă caracterul *concitato* replicilor cântate: profiluri scurte, tăioase, delimitate de pauze ce amplifică și agită atmosfera.

S
non vo. Deb. bo par.

T
va - - ?

a tempo

a tempo

S *lar - ti,* *Deb. bo par.*

T *Mamma eer - ca - vo*

S *lar - ti,*

T *Qui no ! qui no !*

marcato m. d.

Structurarea discursului muzical sub forma marilor efuziuni sonore *sviolinate* (dublarea în orchestra la octava superioară a părții vocale), “devalorizează” și sărăcesc intenționat scriitura în spiritul simplității și redării unui caracter mai degrabă esențializat și gestual, direct și frust decât logic și abstract. Mai apropiat de expresia literară directă a lui Verga.

f *ff* (con disperazione)

S tu puo - i co - sì ah!..... dun - que tu

T ti ri - pe - to va! ah!..... va ti ri -

poco rit. *ff* *rit.*

41

S vuo - i ab - ban - do - nar - - - mi? ah!

T - pe - to, va, non te - diar - - - mi..... va!

f *f*

ff **MAESTOSO** (con suprema passione)

S no! Tu - - - rid - - - du, ri -

T Pen - - - tir - - - sì e

ff **MAESTOSO**



O altă noutate o constituie dramatizarea intrigii și modul în care onoarea țărănească este înțeleasă de compozitor, pe de o parte prin noua manieră de tratare a vocalității iar pe de altă parte prin noile valențe pe care le primește **corul** ca și **personaj de sine stătător**. Pentru prima dată oamenii păturii de jos ocupă un loc central în operă. **Corul** (poporul) care în mod tradițional era un element “background” devine aici **parte din acțiune** și creează ambiența rurală a dramei. Este în egală măsură purtătorul tradiției rurale a muncii câmpului, a smerenicii și creștinismului (*Pregghiera*), a serbărilor populare (Brindisi) dar și a sentimentului *vendetta*. Este o parte a procedului puternic antitetic menit să amplifice tensiunile dramei: povestea iubirii, voluptății și trădării (infidelității) în contrast cu sărbătoarea creștină, procesiunile și liturghia omagiind Paștele.

În operă mai apare un element distinct, caracteristici ale speciei *aria d'urlo*, adică o construcție bazată pe figuri melodice variate și reluate, transpuse în direcție ascendentă și finalizate prin intervenții *parlato*, “urlate”, așa cum cere explicit și compozitorul (*con moltissima forza, quasi parlato*), “o vocalitate schizofrenică ce

nu cunoaște grade intermediare între extremele canto-ului declamato și izbucnirile melodice repetate ale ariei d'urlo”⁴⁸.

Musical score for Santuzza from Cavalleria Rusticana. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a vocal line for Santuzza and a piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, then has the lyrics "A te la ma-la Pa-squa,". Above the vocal line, there are markings: "a piacere (nel colmo dell'ira)" and "(quasi parlato)". The piano accompaniment includes trills (tr.) and a section marked "col canto".

Spre deosebire de operele italiene notabile care preced Cavalleria, *Otello* de Verdi sau *Edgar* și *Le Villi* de Puccini, în această operă nu există niciun procedeu conciliant, care să înlănțuească drama sau care să țină cont de vreo tratare convențională. Chiar și violentul *Trovatore* sau unele scene preveriste din *Otello* sunt subsumate unor scheme clare, predestinate atât la nivel ritmic cât și în ceea ce privește dramaturgia internă la nivelul orchestrației. În *Cavalleria*, elementele tehnice tradiționale ca recitativul, aria, duetul, ansamblul și înlănțuirea acestora în spiritul operei din Ottocento sunt abolite. Nu mai există nimic teatral sau prezentat în mod ostentativ ca și răspuns la convențiile acceptate de public.

Originalitatea lui Mascagni rezidă și din alte soluții: el valorizează formele închise (*pezzi chiusi*) tradiționale doar când acțiunea dramatică reclamă introducerea unui cântec și oferă

⁴⁸ Virgilio Bernardoni, *Il modello Cavalleria: Mascagni e l'opera veristica*, online pe <http://users.unimi.it/musica/programmi/melo-saggi-Cavalleria.pdf>

muzicii sale o funcționalitate precisă, o “*musica di scena*” prin care, deși în afara acțiunii scenice, în viața de zi cu zi personajele intonează un cântec cu o funcționalitate precisă și nu doar variații ale textului dramei. Sunt episoade numeroase și inedite: corul “Gli aranci olezzano” și *preghiera* “Inneggiamo, il Signor non e morto”, apoi apariția lui Alfio “Il cavallo scalpita”, cântecul popular al Lolei “Fior di giaggiolo”, cântecul de pahar al lui Turridu “Viva il vino spumeggiante”. Acest procedeu reprezintă adeziunea la principiul adevărului, estetica naturalistă impunând deja cadrului convențional al operei lirice transformările radicale spre tipologia dramei muzicale veriste.

De asemenea moartea lui Turridu este prezentată într-un realism sobru: Turridu nu-și mai “cântă” moartea ca în cazul lui Otello, al Isoldei sau al lui Edgardo. Este înjunghiat și moare la fel ca și Butterfly, Liu sau Nedda, fără nici un semn de regret sau compasiune. Dat fiindcă uciderea lui are loc în afara scenei, concizia orchestrală și viteza cu care se încheie opera (*vivacissimo*) nu dau prilejul diluării și pierderii dramatismului.

În ceea ce privește vocalitatea acestei opere, *Cavalleria Rusticana* deschide terenul unor noi viziuni în privința concepției cântului și abordării repertoriului verist. Împreună cu *Pagliacci* impun o nouă estetică a interpretării, bazată pe un discurs mai agresiv, mai dens, în care vocea trebuie să țină piept unei orchestre augmentate; o scriitură axată cu precădere pe registrul mediu și de pasaj al vocii, zonă apropiată sonorității naturale dar cu incursiuni frecvente în zona registrului acut. O țesătură vocală dificilă și incomodă în lipsa unei tehnici eficiente sau a unui aparat vocal adecvat acestui tip de repertoriu. Sunt preferate intervențiile pline

de efecte vocale, artificii și abordări neconvenționale: lovituri de glotă, sunete sufocate, strigate. Culori și nuanțe ale unui limbaj direct, simplu, sau chiar vulgar.

Simplificare la Mascagni semnifică o juxtapunere mecanică în sens tehnic (componistic) a două soluții dramaturgice: pe de o parte introducerea pieselor de caracter (*siciliana* lui Turridu, *stornello* di Lola) iar pe de altă parte apropierea sa de conceptul idealului dramatic al vremii, acela că “la musica deve essere l’espressione della parola”. Adică transcrierea muzicală a dialogurilor dintre personaje, surprinderea naturaleții și sincerității, a tonului familiar din discursul acestora, pe niște gesturi melodice și pe o mobilitate discursivă extraordinară, pe o cantabilitate extrem de populară și accesibilă: “priva del’onor mio rimango”, “bada Santuzza”, “ma e troppo forte l’angoscia mia”, “voi dovrete fare da madre a Santa” etc. Caracteristicului *declamato* mascagnian i se vor contrapune articulații *parlato*, corespondente unor momente de majoră violență verbală (“A te la mala Pasqua” sau “Hanno ammazzato compare Turridu”).

Din acest tip de simplificare derivă eficacitatea dramatică a acestei opere construită înainte de toate pe neta diferență stilistică a momentelor indicate pe sus: numerele de caracter închise și scenele dramatice deschise ale declamației flexibile. În egală măsură, există însă o alternare - opoziție a acestor planuri, subliniată de structura *a numeri*, prin momente independente și separate dar și prin suprapunerea planurilor dramatice: interferența cântecului lui Alfio în dialogul agitat dintre Santuzza și Mamma Lucia sau cântecul Lolei (*stornello*) care deși intonat “fuori scena”, conferă profiluri spasmodice cuvintelor Santuzzei la adresa infidelității lui Turridu.

Am putea aşadar vorbi despre o formulă consacrată a modelului liric verist odată cu apariţia operei *Cavalleria rusticana*? Un răspuns afirmativ ar putea fi poate argumentat prin completarea ideatică şi “teoretică” adusă de progenitura sa, *Pagliacci*. Oricum prezentarea scenică a unei “squarcio di vita” sau “tranche de vie” va implica o viziune dramatică şi morfologie nouă care va marca decisiv fizionomia operelor ulterioare Cavalleriei.

Opera Pagliacci, prolog şi epilog al esteticii veriste?

În general opera veristă semnifică o deschidere majoră din limitele şi convenţionalismul genului, ca şi edificarea premiselor pentru creaţiile noului secol iar curente ulterioare precum expresionismul, dodecafoniismul, serialismul complet sau diversele tipuri de modalism vor beneficia de această mutaţie importantă în creaţia muzicii dramatice. În particular muzica lui Leoncavallo şi prin excelenţă *Pagliacci* au în acest sens o importanţă deosebită.

Fiind o operă veristă, *I Pagliacci* pretinde o origine autentică bazată pe o realitate concretă. După propria mărturisire a compozitorului, subiectul a fost luat dintr-o întâmplare reală petrecută în satul calabrez Montalto, în care Leoncavallo a trăit câţiva ani. Bufonul unei companii de actori ambulanţi, la sfârşitul unei reprezentaţii şi-a înjunghiat mai întâi soţia apoi rivalul care era chiar servitor în casa Leoncavallo şi cu care viitorul compozitor, tânăr pe atunci, venise la spectacolul din acea seară. Examinarea dosarelor ce conţin ancheta acestui incident atestă originalitatea subiectului iar în cazul lui Leoncavallo este foarte puţin probabil să i se atribuie propria sa imaginaţie sau extragerea subiectului din alte

surse. Dublul ucigaș a fost condamnat la douăzeci de ani de închisoare de judecătorul Leoncavallo, însăși tatăl tânărului Ruggero.

Cu tot succesul înregistrat la premiera din 21 mai 1892 sub bagheta lui Arturo Toscanini, opera a trebuit să suporte multe lovituri din partea istoricilor, eseiştilor și criticilor fiind încă de la început catalogată drept inacceptabil de vulgară. Criticul Camille Belauge îi scria în 1902 lui Arrigo Boito că opera îi provocase oroare iar Boito drept răspuns îl compătimea pentru că asistase la acel spectacol umilitor. Chiar și Alfredo Catalani a respins opera după succesul din 1893 de la Berlin strigând: “Ah! Decadență! Decadență!” recunoscând ulterior că s-a gândit în primul rând la crima dublă de pe scenă și apoi la muzică.

În 1893 Rimski-Korsakov adnota în al său *Journal de ma vie musicale* cum că acea muzică *iluzionistă* care în Rusia făcea furori nu i-a plăcut deloc, adăugând că i se părea compusă de un “arivist muzical comparabil cu Mascagni și că acești domni sunt la fel de departe de bătrânul Verdi precum stelele din cer”. Chiar și Eduard Hanslick care în 1893 s-a limitat la a indica *lipsa de gust* a operei, ulterior s-a pronunțat deschis asupra talentului și mâinii abile a lui Leoncavallo. Comparând-o cu opera *Cavalleria Rusticana* spunea că “muzica este mai puțin fragmentată și dezarticulată decât la Mascagni, instrumentația și caracterizările sunt mai bune și nu în ultimul rând, opera este mai bună pentru textele bine dispuse și echilibrate”.⁴⁹ Edouard Hanlick a fost

⁴⁹ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Barenreiter Kassel-Basel- London- New York, 1960, Band. 8, art. R Leoncavallo von John W. Klein. pag. 237

impresionat de actul al II-lea, considerat o mică capodoperă care aproape că realizează finețea și grația obișnuită la Mozart.

Nu numai că această operă conține elemente și aspecte extrem de importante pentru o concepție liberă în planul dramaturgiei muzicale dar personajele sunt (la fel ca în cazul *Cavalleriei Rusticana*) ființe vii, concrete, cu toate calitățile și defectele lor ce evoluează într-un cadru social veridic, lipsit de convenționalism, de artificial și elementele atât de obișnuite în acțiunea scenică: simbolismul, alegoria respectiv mitologia religioasă sau istorică. Deși în cadrul acțiunii sunt prezente multiple planuri, acestea au o unitate și o naturalitate organică. Umanul este zugrăvit aici în elementele sale în egală măsură banale, esențiale, contingente și fundamentale. Cele două acte redau și ele aparent o acțiune liniară, cu creșteri și descreșteri dramatice, cu paroxismul punctului culminant și finalul abrupt.

Lucrurile sunt simple doar în aparență căci aici apare (conform vechii sugestii shakespeariene realizată de Verdi în *Falstaff* și de Wagner în *Maestrii cântăreți din Nürnberg*), procedeul de **teatru în teatru** în limbajul tehnic “metateatru”, structurând drama pe trei nivele care în fapt scot în evidență condiția actorului: interpretarea pe scenă, sub masca personajului, a propriei sale drame. Personajele - ca adevărați actori - sunt mai adevărate în proiecția rolului decât în viață reală, ea însăși un rol. Apar în scena din actul al doilea, Canio – Nedda, un soi de oglinzi paralele ce falsifică și transferă conflictul acut de pe scenă într-o zonă a proiecției teatrale.

Dacă subiectul dramatic al operei revalorifică modele operiste ilustre (gelozia din *Carmen* și *Otello*, ambientul meridional

al *Cavalleriei* și diformitatea lui *Rigoletto*), elaborarea dramaturgică merge mai departe provocând originalul schimb - imixtiune între actor și om, scenă și viață, între simulare și sentimente autentice, cu o transpunere scenică de efect și însoțită de fini și nuanțați stimuli intelectuali. La Leoncavallo această modernitate se raportează însă mai curând la radicalismul teatral viitor al lui Pirandello, decât la convenția trecută. Prin realismul leoncavallian, se deschid larg porțile expresionismului ce va urma, anticipându-se multe din temele favorite acestui curent: lașitatea și josnicia morală, delictul pasional, handicapul fizic ca semn al unei perversități interioare. O lume a actorilor mizerabili care străbate și operele lui Berg (*Wozzek* și *Lulu*) sau ale lui Brecht (*Opera de trei parale*). Nu putem ignora faptul că ambientul teatral recuperează și reinterpretează într-o manieră melancolică, surâzătoare și tragică, lumea spectacolului cu măști italian, *commedia dell'arte* și care va asalta teatrul european și italian la început de Novocento: de la Stravinski la Malipiero, de la Strauss și Busoni la Casella.

În ceea ce privește forma internă, Leoncavallo nu este nici el un original deschizător de drumuri în domeniul formei muzicale. Tipologiile sale: acte, tablouri și scene sunt realizate conform schematicii mecanice, bine puse la punct în secolul al XIX-lea. Subsidiar însă acestui mecanicism, se remarcă forma vie și deschisă pe care autorul o adaptează de fiecare dată conform necesităților expresive și dramatice. Nu muzica se conturează prin formă, ci forma devine vie, variabilă, fluctuantă, proteică prin fluxul muzical. Nenumărate și uneori insesizabile deranjamente și asimetrii ale structurii morfologice vin să imprime suflu și viață formei muzicale.

Leoncavallo preia multe din soluțiile propuse de Mascagni în celebra sa operă: corul țăranilor, intermezzo-ul simfonic, structurarea romanțelor în formă liberă, reinterpretarea modurilor populare ca în balada Neddei. Principiile sale muzicale își au rădăcinile tot în retorica verdiană (cantabilitatea unor melodii devenite memorabile: “Un nido di memoria”, “E voi, piuttosto” din prolog, duetul Nedda - Silvio, “Vesti la giubba”) la fel cum unele pagini trădează împrumuturile din repertoriul simfonic și cameral, *tempo di minuetto* și *gavotta* “all antica” din *commedia* cu citate din Mendelssohn⁵⁰ (Trio în re, partea a III-a) și Chabrier. Prezența lui Wagner se face și ea resimțită prin utilizarea acelor “temi ricorrenti” sau prin senzualele și prelungitele dezvoltări cromatice, de ascendență tristaniană din finalul duetului Nedda-Silvio.

Subiectul operei este însă original și revoluționar. Chiar dacă sfârșitul de secol al XIX-lea aborda deja subiecte ce frizau grotescul, rizibilul, ironia sau josnicul, ele rămân atât la Wagner cât și la Verdi în sfera mitologizantă a religiei sau istoriei și proiectate întotdeauna în zona claselor superioare, aristocratice. Leoncavallo se situează la intersecția fascinantă și febrilă a sfârșitului de secol al XIX-lea unde vechile canoane lipsite de substanță erau deja inoperante dar nu apăruse încă curajul demolării tabu-urilor, caracteristic avangardelor ce vor veni. Probabil că aceasta a făcut din *Pagliacci* o operă de un “clasicism” neobișnuit, neortodox, o lume ce se deschide spre un secol de inimaginabile violențe și vulgaritate în operă. Pentru contemporanii lui Leoncavallo însă și probabil pentru marii interpreți ai rolului paradigmatic - Tonio,

⁵⁰ Michele Girardi, *Il verismo musicale alla ricerca dei suoi tutori* în volumul *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo. Atti del I Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo*, a cura di J. Maehder e L. Guiot, Milano, Sonzogno, 1996, pag. 65

opera a fost în egală măsură un șoc al adevărului și al intensității dramatice la cote încă nerealizate până atunci.

Opera prezintă în egală măsură contingente și confluente cu marea tradiție a artei cântului italian dar și aspecte noi, revoluționare ce marchează noi începuturi ale vechii arte. În ceea ce privește forma externă a operei ea respectă în mare tipologia convențională a genului verist: operă scurtă în două acte, precedate de un prolog ce conține în formă explicită manifestul programatic al grupării “giovane scuola”.

Între anii 1920-40 în plină fervoare antiveristă, în *Pagliacci* nu se vedea decât “un eveniment de cronică a delictelor, a cărui partitură superficială de diletant abundă de un lirism superficial și efecte grosolane și-al cărui succes este într-adevăr inexplicabil și poate fi atribuit poate doar faptului că părți precum prologul, ballata și celebra “Vesti la giubba” au fost folosite drept trambuline pentru acrobațiile regulate ale multor faimoși tenori, baritoni sau primadone”.⁵¹

Cu siguranță o arie poate face celebru un cântăreț sau invers, un cântăreț poate contribui la emfaticizarea și celebritatea unui refren. Însă pe teritoriul interpretării veriste subiectivitatea execuției poate dăuna uneori conceptului dramatic și stilistic general. Acest aspect merită aprofundat pentru că însuși subiectul acestei cărți dorește să evidențieze adecvarea unui mesaj cu mijloacele prin care acesta poate fi exprimat, în speță evidențierea parametrilor muzicali prin care se manifestă curentul verist. În acest sens am considerat întemeiată ideea de a porni la identificarea unor

⁵¹ Articolul Leoncavallo, Ruggero în: *Enciclopedia dello Spettacolo*, Casa Editrice Le Maschere, Roma, 1959, vol. 3, pag. 357

aspecte interpretative specifice curentului verist ce cred că pot contribui la înțelegerea și clarificarea unei imagini obiective interpretative, motivată de reperul partituri.

Demersul de față pornește tot de la esența personajelor acestei opere (*I Pagliacci*), care spre deosebire de cele ale epocii anterioare verismului, reprezintă surprinderea societății în formele ei cele mai naturale, banale și firești, încadrate însă între cei doi poli esențiali: pozitivul și negativul. Paiatele lui Leoncavallo sunt nu numai oameni neobișnuiți dar și oameni altfel, mărunți și insignifianți, însăși subiectul operei fiind extras dintr-un fapt divers, juridic al vieții de zi cu zi. Personajele încarnează o largă gamă de categorii și nuanțe ale categoriilor estetice. Tonio, urâtul, grotescul, josnicul. Silvio sub o aparentă puritate și nevinovăție conține și el trăsături ale josnicului și pateticului. Nedda în egală măsură, frumoasă dar și grațios frivolă are și ea caracteristici feminine duplicitare ale josnicului (ea este cel care își înșală soțul și nu invers!). Canio, personajul cel mai complex al operei întruchipează trăsături contrastante, atât ca om cât și ca actor. În viața de toate zilele este în egală măsură tandru și brutal, gelos și naiv dar mai mult decât orice, el întruchipează tragismul schizoid al duplicității scenă - viață. Prelunga lui evoluție către instinctiva și tragica dezlănțuire din final este mărturia unui primitivism atavic și în egală măsură a unei slăbiciuni inerente.

Deși este o opera ofertantă în privința soluțiilor dramatice și teatrale ale interpretării, nu împărtășesc concepția conform căreia verismul ar promova exacerbară violenței, a instinctelor sau a senzitivității excesive. În opinia mea greșeala provine din faptul că verismul este privit de mulți ca o rupere de valorile romantismului,

ca o izbucnire necontrolată a emoționalității și a afectelor umane însă dacă privim în urmă, putem constata că semnele și tendințele apariției verismului se întrezăreau deja încă din ultimele creații verdiene. Ceea ce surprinde însă și poate induce în eroare este tocmai factorul senzațional, neobișnuit, care spre deosebire de romantism reiese din prezentarea realității sub toate formele sale. Dar acest fapt nu poate folosi drept scuză celor care se lasă mânați de un primitivism *verò* în crearea personajelor veriste.

De-a lungul experienței mele am fost martorul multor cazuri în care vârsta, forța și entuziasmul juvenil au clacat în fața experienței, inteligenței și maturității. Capcanele repertoriului verist, opere de întindere mai scurtă, scriitura mai joasă și pe pasaj, libertatea și confortul interpretării *a voce piena* și *a piacere* creează doar iluzia unei interpretări facile. În absolut tot repertoriul operistic dar cu precădere în școala veristă, interpretul nu trebuie să se conducă exclusiv după latura afectiv - senzorială a personalității sale deoarece astfel de momente întotdeauna au repercusiuni în interpretare și în spectacol ca ansamblu. Este lesne de înțeles că lipsa de control pe scenă și epuizarea cântăreților înainte de punctele de maximă tensiune dramatică coboară mult nivelul artistic al operei. Este necesară deci păstrarea unui echilibru și conceperea rolurilor în limitele unui bun simț artistic care astfel pot înlătura exagerările și cabotinismul.

În egală măsură, este adevărat faptul că verismul sparge canoanele belcantiste și romantice precedente, urmărind surprinderea senzaționalului și al spectacularului la nivel vocal, argumentând viziuni interpretative personale și individualizate. Spre exemplu multe din efectele vocale romantice precum *messa di*

voce, efectele *chiaroscuro*, portamentarea fină, legato-ul fluent, trilul, *stile rubato* și coloratura vor fi privite ca hedonism pur și vor fi înlăturate. Distorsionarea emisiei vocale, efectele spontane și imediate erau menite de a “superficializa” și a “vulgariza” naivitatea și puritatea romantică, suprapuse pe fondul unor invective de tavernă și unui jargon vernacular. Iar statuarea unor modele interpretative precum Aureliano Pertile, Beniamino Gigli, Giacomo Lauri Volpi, Riccardo Stracciari sau Carlo Galeffi⁵² vor fi contribuit din plin la “clasicizarea” interpretării veriste.

O scurtă aplecare asupra personajului Canio atestă cu fidelitate existența celor trei planuri pe care se desfășoară drama mai ales că acțiunea este potențată treptat de-a lungul celor trei nivele: convenție teatrală (Canio - cântărețul), ficțiune (Canio - paiața) și în sfârșit realitatea propriei drame (Canio - omul). Această așezare pe trei nivele trebuie să se oglindească și pe plan vocal pentru că urmărind fidel desfășurarea dramei constatăm că și vocea este tratată diferențiat. Trei sunt momentele care sugerează tensiunile dramei: prima amenințare a lui Canio din primul act (“Ma se Nedda sul serio sorprendessi”) *animando poco a poco e lasciandosi trasportare suo malgrado*, izbugnirile furioase și arioso-ul de la sfârșitul actului întâi (“Derisione e scherno!”) *con rabbia concentrata, sordamente, scattando, urlando, dibattendosi* și momentul premergător finalului când Canio atinge paroxismul și își pierde controlul ucigându-i pe Nedda și Silvio (“Nome di Dio! Quelle stesse parole! Coraggio!”) în *forte, mal ritenutosi, fissandola con intenzione, con ira, cercando ancora frenarsi*,

⁵² Rodolfo Celletti, Frederick Fuller, *A History of Bel Canto*, Oxford University Press, pag. 204

rabbioso al pubblico, sordamente, a tempo quasi parlato, con impeto, sogghignando, con fuoco, declamato, violento, a piacere.

Aceste trei momente alături de didascaliiile menționate, atestă necesitatea gradării pe plan vocal a acțiunii pentru că doar înțelegerea fiecărui moment și nuanțarea întregului spectru afectiv constituie garanția unei interpretări de valoare, lipsită de prejudiciile unui nivel primar, sec și rece provenit poate din ignoranța și superficialitatea interpretului. În realitate, cu cât fiecare moment, pozitiv sau negativ, este scos în evidență cu aceeași sinceritate și prestanță dar fără exagerări patetice, cu atât mai mult spectacolul de operă își va recâștiga locul în sufletele spectatorilor redevenind *catharsis*-ul de care nu ar trebui să ne lipsim niciodată.

Astfel, se constată în partida vocală a lui Canio și momente pline de lirism și liniște, chiar și un stil glumeț (*scherzoso*) în primul act când prezintă desfășurarea comediei, nefiind caracterizat doar de violență și nervozitate ci și de sentimente profunde și adevărate. Un astfel de moment îl reprezintă și arioso-ul lui Canio din actul al II-lea ("No! Pagliaccio non son!"). O pagină muzicală ce contribuie din plin la formarea unei imagini complete a lui Canio, expresie a generozității, sensibilității și încrederii oarbe în Nedda ("Ed ogni sacrificio al cor, lieto, imponeva, e fidente credeva piu che in Dio stesso in te").

În locul interpretărilor stereotipe, chiar mecanice la care putem uneori asista, aceste momente interpretate cu inteligență, conțin un dublu aspect ce merită exploatat. Pe de o parte calmează desfășurarea dramei și îmbogățește personajul scoțându-i în evidență umanitatea și sensibilitatea, conferindu-i acea noblețe și sinceritate ce rezonază dincolo de scenă în inimile spectatorilor, pe

de altă parte oferă prilejuri de relaxare active, încărcare și pregătire pentru momentele dramatice care urmează.

Este foarte important în aceste momente menținerea echilibrului interior și existența autocontrolului pentru că doar acestea dau siguranță, stabilitate și obiectivitate (muzicală) interpretării. Fiind o operă care solicită întreagă capacitate vocală a interpretului și întreg spectrul afectiv, este necesară construcția interpretării și dozarea energiei pentru momentele de climax: de la o execuție în forte sau piano până la urlete disperate. În această operă caracterul duplicitar realitate - comedie trebuie să se manifeste cât mai firesc, fără ca prima să domine în detrimentul celeilalte.

Chiar cu riscul de a mă repeta, această operă trebuie să fie interpretată cu un mare echilibru interior pentru surprinderea cu fidelitate și mai ales gradualitate a tuturor trăirilor, tocmai pentru sporirea efectului senzațional din finalul operei. Parafrazând cele spuse mai sus, doar surprinderea ambelor polarități pozitiv - negativ, bine - rău, iubire - ură, sensorial - rațional, sensibilitate - indiferență, conferă unitate și unicitate operei.

Io sono il Prologo – manifestul esteticii veriste

Caracterul fenomenal al Prologului, atât prin densitatea substanței melodice ce va circula ulterior subteran în întreaga operă precum și prin extrema mobilitate greu definibilă a lumii armonice și articulației formale, fac din această introducere o “operă în sine” ce sintetizează *in nuce* întreaga substanță și acțiune. Lucru evidențiat și de pasiunea și fascinația cu care generații de artiști,

interpreți și dirijori s-au aplecat asupra acestei creații. “Io sono il Prologo” a devenit ulterior un manifest militant al noii opere dar și cartea de vizită a unor mari interpreți: Riccardo Stracciari, Apollo Granforte, Carlo Tagliabue, Ettore Bastianini, Leonard Warren, Piero Cappuccilli, Nicolae Herlea etc.

Noutatea acestui prolog constă în faptul că aduce prin vocea simbol a unui cântăreț o succesiune de imagini, stări sufletești, eliberate și independente de obligațiile limitate ale unui rol sau personaj. Este vocea narativă a unui comentariu epic dar care pe măsură ce este dezvoltat, devine liric și mai apoi chiar dramatic. Prologul nu este un personaj ci este preludiul rostit al genezei tuturor personajelor. Este creionarea conflictului și al derulării dramei care va urma. Prologul este și vocea autorului care-și prezintă creația în dubla ipostază de plâsmuitor al discursului literar și muzical. În consecință, Prologul este cel care definește și impune un stil, tocmai prin esența sa, prin programul său, devenit astfel un eveniment unic în istoria genului dramatic.

O analiză concisă a acestui prolog poate argumenta punctual pilonii retoricii veriste pe care este clădită întreaga operă, transformările și metamorfozările unui limbaj muzical interior care nu-și va pierde nici o clipă specificul sintetic, esențial dramatic și profund teatral dar înzestrat cu valențele veridicului ce i-au asigurat dintotdeauna succesul și consacrarea în spațiul repertoriului liric. Prologul, o capodoperă în sine, este structurat pe mai multe planuri:

1. Planul ideatic, care justifică și argumentează în fapt tocmai existența și motivația apariției acestui prolog. Cu alte cuvinte Prologul este mai mult decât o simplă arie, o simplă pagină muzicală cu text. Prologul reprezintă o întreagă epocă stilistică, un

curent muzical, reprezintă manifestul în care sunt sintetizate principiile și mijloacele care trebuie să stea la baza oricărei capodopere moderne. Toată structura noii opere va urmări cu strictețe surprinderea obiectivă a acelei *squarcio di vita*, reflectată apoi în trama discursului poetic - muzical.

Procedeele inedite care vor apărea la nivelul tratării orchestrei și vocii, timbralitatea și culoarea vocal - instrumentală, diversitatea și libertatea ritmică care se finalizează uneori prin veritabile exemple de heterofonie, extinderea paletelor armonice până la multiple suprapuneri modale sau tonale nu mai sunt tributare obligatoriu înaintașilor (deși nu trebuie să trecem cu vederea inovațiile aduse de Verdi în *Otello* și *Falstaff*) ci reprezintă alinierea la o mentalitate, la ideologia unui curent apărut în spațiul literaturii și filozofiei (naturalismul francez, pozitivismul filozofic) se va extinde imediat și asupra teatrului, implicit al opere.

2. Planul formei exterioare (forma ca și cadru, tipar în care se vor desfășura elementele interioare, structurale). Prologul este o pagină muzicală deschisă, fiind chintesența unei creații dramaturgice ce se apropie de tipologia unui “*preludiu la dramă*” și a unei “*uverturi la operă*”. Demersul conceptual este narativ, de tip oratorical. Epicul prologului anunță și comentează anticipativ, nodurile dramei care în derularea conflictuală firească se determină reciproc, dar nu se intersectează în timpul și spațiul derulării.

Se poate spune că sub raportul formei externe se constată cuplarea celor trei tipologii: **uvertura**, prin fermitatea introducerii, realizată pe baza motivului ascendant și deschis care amintesc de cutremurătoarele începuturi ale uverturilor verdienne (*Forța destinului*, *Vecerniile siciliene*), **preludiul la dramă**, prin acele

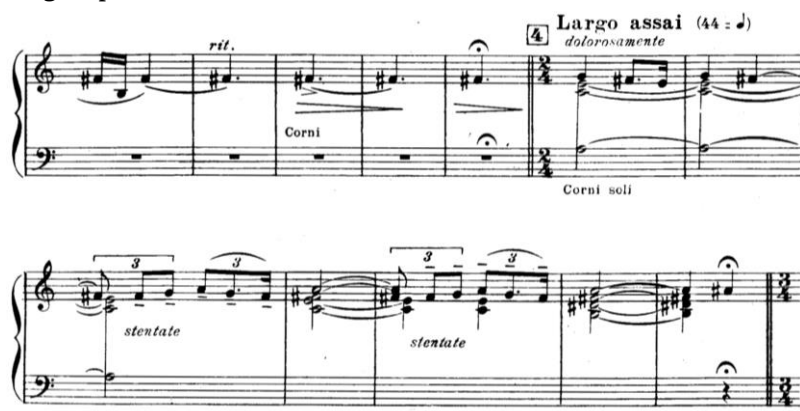
leitmotive care vor însoți nu numai personajele ci și acțiunile acestora (asupra cărora voi reveni mai târziu) și în sfârșit **prolog** în sine, prin intervenția vocii și sintetizarea elementelor dramaturgice care vor sta la baza construcției globale.



3. Planul structural, al construcției și relațiilor dramatice pe baza căruia se vor naște premisele dramei cât și dezvoltările acesteia. Astfel, totul se bazează pe existența a trei momente incluse în comentariul simfonic al prologului corespondente celor trei personaje principale (Canio, Tonio, Nedda). Momente independente de concepția leitmotivului wagnerian, poate mult mai aproape de sugestia “ideii fixe” berlioziene. Importanța acestor trei motive în introducerea orchestrală este de o deosebită importanță pentru că acestea poartă virtualitățile dramatice ale personajelor și acțiunilor acestora.

a. Motivul durerii (“Ridi, Pagliaccio, sul tuo amore infranto”) identificat în personajul lui Canio, este cel mai dramatic dar în același timp și cel mai faimos motiv al operei. Ceea ce iese în evidență la o primă analiză este tempoul *Largo assai*, cel mai lent

dintre cele trei leitmotive precum și indicațiile de expresie înscrise de compozitor în partitură: *dolorosamente* (cu durere) și *stentate* (cu greutate), caracteristici accentuate și de culoarea tristă și acoperită a cornilor *soli* într-o dinamică redusă (*piano*) dar și de extraordinara amplificare tensională a trioletului cu valori egale și inegale pe ritmul binar.



Linia melodică a leitmotivului adoptă un profil sinusoidal desfășurat în ambitusul restrâns al unei cvarte mărite (este specific pentru Leoncavallo utilizarea intervalelor mărite și micșorate, discursul său melodic fiind adesea structurat pe relația de cvartă mărită, pol - antipol) cu sprijin pe secunda descendentă, atât de caracteristică suspinului baroc. Desfășurată pe suportul unor acorduri cu rol de pedală, fragmentul este conceput în tonalitatea mi minor fără însă a cadența pe tonică. Apar astfel două acorduri de subdominantă (treapta a IV-a și treapta a II-a) urmate de treapta a V-a, toate cu septimă, în fapt culoarea și atmosfera dominată de gelozie și îndoială, caracteristică lui Canio.

b. Motivul iubirii ("Silvio! Nedda! Che imprudenza")
 însoțește în permanență personajul Neddei dar se constituie și ca

purtătorul pasiunilor amoroase ale celorlalte două personaje, Tonio și Silvio, motivul cu ponderea cantitativă cea mai mare în partitură. Acest leitmotiv aduce un contrast semnificativ de mod minor - major (față de cel anterior), fiind conceput în tonalitățile Mi major și Fa diez major dar și contrast metric, binar - ternar. Mesajul subliminal transmis este clar: tonalitatea lui Mi major, luminoasă, tinerească și efervescentă se opune sonorității triste și disperate a lui mi minor, ba mai mult este potențată prin secvențarea la secundă mare ascendentă (Fa diez), tonalitatea onirică și senzuală a lui Silvio dar în egală măsură perversă și sexuală, în cazul lui Tonio. Metrul ternar, ritmul extrem de simplu și concis, cuprinde parcă în sine jocul pasiunii dintre cele trei personaje: Nedda, Tonio și Silvio, un leitmotiv caracterizat de un plus de vervă și dinamism (con *passione*).

Se conturează astfel un *crescendo* și un *decrescendo* pe spațiul restrâns a câte două măsuri, extrem de fluctuant, expansiv dar și timid în același timp. Dinamica de bază este de asemenea *piano* însă într-un tempo mai fluent, *cantabile sostenuto assai*. Sonorității estompate a cornilor le corespunde aici timbrul pasional și strălucitor al viorilor, ambitusul fiind mult extins, pe dimensiunile a trei octave. Nu numai ambitusul este mult lărgit ci și profilul sinusoidal al liniei melodice care apare transpus în registrul acut, funcția pedalei din primul leitmotiv fiind îndeplinită de scurte intervenții acordice (am spune o pedală ritmizată și dinamizată prin amplasarea acordurilor în diferite registre).



c. Motivul geloziei ("Ma se Nedda sul serio sorprendessi")

îi este atribuit atât lui Canio, căruia îi evidențiază furia de care este cuprins când își imaginează că ar putea fi înșelat cât și lui Tonio (o variație a motivului inițial), pe care îl însoțește în gândurile sale pline de răzbunare împotriva Neddei. Acest ultim leitmotiv se remarcă prin caracterul său redus, anacruzic, de numai două măsuri, însă foarte pregnant cromatic.

Profilul liniei melodice este unul monodic, simplu, sărac, ambitusul liniei melodice nu depășește spațiul unei octave, leitmotivul fiind amplasat în registrul grav al violoncelului. Indicația de expresie corespunzătoare este *misterioso* acest aspect fiind evidențiat și de cromatisme liniei melodice. Pe plan dinamic *piano*-ului de fond i se alătură o ușoară amplificare și degajare de tensiune sub aspectul unui *crescendo* și *decrescendo*, un clocot neconținut al tensiunii gata să se reverse în orice clipă iar tempoul este identic cu cel al leitmotivului anterior. Centrul de gravitație al

acestui leitmotiv este fa # minor, cu treapta a II-a alterată coborâtor și treapta a V-a dizolvată în cromatic.



Dacă în primul rând încărcătura dramatică este sugerată doar de intonarea acestora în orchestră, urmează mai apoi apariția lor în textul lui Tonio, ca fundal, ca mesaj subliminal ce însoțește și potențează nodurile dramei enunțate în “programul serii” pentru ca totul să fie amplificat la maxim apoi prin apariția efectivă a acestora în personaje, în jocul acestora, în gândurile care le însoțesc. Iată deci o triplă exploatare a virtualităților dramatice, în sens terasant, ascendent și care astfel, motivează tratarea diferită, uneori chiar șocantă și spectaculoasă muzical a acestora.

În desfășurarea dramatizată a textului se poate constata din nou, o stratificare în trei planuri, de această dată referitoare la punerea față în față a textului ca argument filosofic, a cuvântului și a muzicii. Această desfășurare nu este deloc întâmplătoare. Cântărețul se autodefineste la modul tranșant “Io sono il Prologo”. Eu sunt povestitorul a ceea ce va trebui să se întâmple. Eu sunt naratorul unei povești care poate fi simbol, poate avea rezonanțe cu

ceva real, dar care nu este realitate ci teatru, nu este o scenă adevărată ci spectacol, reprezentație jucată, nu trăită real - concret. Aici trebuie subliniată genialitatea de libretist a lui Leoncavallo, care realizează astfel poate cel mai puternic conflict care parcurge întreaga desfășurare a operei, aceea între promisiunea prologului de a prezenta pe scenă, prin actori (*pagliacci*), pagini de viață care nu se desfășoară însă într-un plan real și cruda dramă ce ia naștere în finalul operei, în fața spectatorilor pregătiți pentru un alt fel de spectacol”⁵³.

Prologul se deschide cu apariția lui Tonio, actorul înaintea personajului. Intervenția sa este o confesiune pe marginea unei profesiuni de credință, așezată în gura celui care va deveni imediat “prostul” trupei de comediați. Într-un recitativ, așa cum însuși autorul indică (*recitando*) acompaniat discret de orchestră (violoncel la unison cu vocea), prin Tonio vorbește autorul: “Poiche in scena ancor le antiche maschere mette l’autore, in parte ei vuoi riprendere le vecchie usanze...”. Apoi pe celulele și motivele din introducerea orchestrală apare esențialul: “Le lagrime che noi versiam son false! Degli spasimi e de’ nostri martir non alarmatevi”. Într-un discret acompaniament armonic este enunțată apoi maxima, principiul artistului modern: “*L’autore ha cercato invece pingervi uno squarcio di vita. Egli ha per massima sol che l’artista e un om e che per gli uomini scrivere ei deve. Ed al vero ispiravasi*”. Este poate cel mai teatral moment al prologului care încarnează prin vocea baritonul tonul solemn și oficial al unei lozinci artistice.

⁵³ Roșu, Gheorghe: Teză de doctorat: *Vocea instrument? Modalități stilistice de abordare interpretativă a materialului muzical-dramatic*, Academia de Muzică “Gh. Dima” Cluj-Napoca, 2002, pag. 123

O altă culoare apare o dată cu enunțarea momentelor dramatice, a elementelor care vor da naștere dramei unde este dezvoltat cel de al doilea nivel expresiv al motivelor personajelor. Cuplarea acestora din două sensuri, unul literar - enunțat prin text iar cel de-al doilea muzical - dezvoltat la orchestră, circumscrie un arioso care se tot amplifică treptat pe fondul unui discurs într-o permanentă acumulare de tensiune și forță. Apar în ordine motivul iubirii (“Vedrete amar si come s’amano gli esseri umani”) în *animando poco a poco*, motivul geloziei (“Vedrete de l’odio i tristi fruti, Del dolor gli spasimi”) în *crescendo, incalzando et affrettando un poco* și motivul durerii, al plânsului (“Urli di rabia udrete, e risa ciniche”) de asemenea în *crescendo, ritenuto con forza*. Amplasarea discursului în vecinătatea zonei de pasaj vocal permite o interpretare de cele mai multe ori în forță și cu voce plină, fără concesiilor datorate ascensiunii în registrul acut.

O interpretare vocală de emoționalitate prea manifestă ce nu ține cont de parametrii stilistici și tehnici ai unui discurs dramatic nu este de dorit. Supraîncărcarea acestei articulații scrisă în zona învecinată pasajului vocal, aduce cu sine acumularea oboselii și o decalibrare a vocii datorate suprateatralizării și împingerii sunetelor și pierderea aceluia *appoggio* respirator flexibil ce va provoca apoi inevitabil instabilitatea celor două note acute, la bemol și sol. Din nou, un control just, obiectiv și adecvat în dozarea efortului este mai mult decât indicat, independent de supraîncărcarea sau nu a agregatului orchestral.

(56 - J.) *animando a poco a poco*

T. Dunque, ve - dre - te a-mar si co - me

15 (56 - J.) *p misterioso*

T. s'a - ma - no gli esse-ri u - ma - 'ni; ve - dre-te de l'o - dio i

16 *cresc. incalzando*

T. tri-sti frut-ti. Del do-lor gli spa-simi, ur-li di rab - bia, u -
ed affrett. *un poco*

cresc.

T. -dre-te, e ri - sa ci - - ni - che!

rit con forza

ff

Concluzia acestui prolog este dedicată prin excelență discursului liric. În plan interpretativ corespunde unei construcții sintetice între recitativ, arioso și arie, atât prin unitatea,

continuitatea și fluența discursului, acompaniamentului polifonic care urmărește îndeaproape linia vocală cât și prin culoarea și etosul acestei rugii adresate celor din sală. Este în egală măsură vocea autorului, vocea actorului (artistului liric) și vocea omului simplu: “E voi, piutosto che le nostre povere gabbane d’istrioni, le nostr’anime considerate, poiche siam uomoni di carne e d’ossa, e che di quest’orfano mondo al pari di voi spiriamo l’aere”. Este un apel la umanitatea și la îngăduința fiecăruia dintre noi, la o solidarizare cu sufletul celui care râde plângând și plânge râzând.

În mod sigur opera *Pagliacci* a fost, este și va rămâne o capodoperă a scenei lirice, multe generații succedându-se în a-i decipta și realiza esența tragică dar în același timp atât de umană.

Odată încheiată stagiunea modelului “opera dei bassifondi”, opera veristă între Ottocento și Novocento se îndepărtează de idealul inițial prin revenirea la subiectele istorice, desfășurarea pe acte lungi, implicarea acțiunilor coregrafice, de fapt preluarea în mod explicit a modelului *grand-opera*, cu trimiteri la un limbaj libretistic neimaginar, verosimil, extras din cotidian sau aproximativ, ca și cazul operelor *Andrea Chenier* și *Adriana Lecouvreur*, plasate în Franța secolului al XVIII-lea, două opere catalogate veriste de public.

Timp și muzică în verismul puccinian

Conotația nouă pe care percepția temporală o primește în verism se datorează veridicului scenei suprapus celui cotidian. *Carpe diem* își găsește în verism maxima concizie și expresie. Personajele par că trăiesc prin muzică tempoul propriei trăiri biologice în care viteza de desfășurare a evenimentelor, dinamica energiei, concentrarea și condensarea acțiunii, amplificările sau dimpotrivă concizia și lapidarul, creează cadrul firesc, viu și natural al dramei. În acest context, modul de relaționare al tempo-ului și al descompunerii acestuia prin elemente de metro - ritmie și agogică, coagulează într-un cadru fix și stabil un întreg univers emoțional și pasional.

La Puccini, continuitatea discursului său, linia neîntreruptă a melodicii sale, articulațiile largi, fluența succesiunilor și îmbinările caracteriale contrastante, determină succesiunea și configurarea timpului muzical în corespondență cu emoționalitatea și temperamentul reacțiilor motivate de text. Didascaliile introductive, numeroasele indicații de regie și mizanscenă, sugestiile la nivelul articulațiilor instrumentale, al modurilor de atac și al timbralității orchestrale, diversitatea modurilor de emisie, culoarea și dinamică vocală precum și apetența pentru metamorfoză, atmosferă și detaliu, fac din partiturile pucciniene o adevărată școală și material de studiu pentru cântăreți, regizori sau dirijori.

Puccini rămâne în istoria operei universale un punct de referință și o prezență “tridimensională” prin cuplarea și sintetizarea într-o concepție profund personală a mai multor vectori:

romantismul de sorginte verdiană, muzica franceză între vocalitatea massenetiană și timbralitatea impresionistă și principiile dramei wagneriene. Fondul este tot cel al dramei muzicale romantice dar cu un elan romantic temperat, constrâns și condiționat de convulsiile unui Novecento în plină transformare, o epocă în care romantismul asigură doar cadrul și decorul pentru evocarea poate a celei mai pașnice și mediocre existențe. Verismul său este un verism atenuat, fără excese și exagerări care ar răsturna echilibrul dramaturgic, momentele de conflict fiind compensate cu momente de “respiro”, de contemplație lirică și poezie, într-o lecție perfectă de belcanto, încadrată între pilonii unui firesc și natural ce reclamă cuplarea contrariilor și juxtapunerile opozițiilor.

În definirea timpului muzical puccinian trei sunt elementele ce concură la individualizarea sa: tempo-ul și agogica, orchestrația și vocalitatea. Elemente aflate în permanente raporturi de interacțiune, interdeterminare și complementaritate.

Dincolo de problemele de acompaniament în opera lirică (adaptarea vitezei, dinamicii și densității sonore vocii solistice), tempo-ul și agogica reprezintă o constantă dinamică și dramatică a discursului puccinian. Nu de puține ori putem asista la viziuni interpretative în care tempo-ul, prin viteza și agitația sau lentoarea imprimată de la pupitru, modifică esențial caracterul, atmosfera și imaginea muzical - dramatică dorită de compozitor. La toate acestea se va adăuga oboseala vocilor și chiar o disproporție a planurilor sonore căci în verism lupta acerbă dintre voce și orchestră va da câștig de cauză celei de a doua. Genialitatea lui Puccini sublimă conceptul de tempo într-o stilemă veristă general valabilă: echivalarea timpului muzical cu timpul biologic și

viu al vorbirii și trăirii propriu zise. În planul agogicii generale tot Puccini este cel care sintetizează, transformă și revoluționează conceptul de tempo și parametrii relativității acestuia.

În fapt ce reprezintă tempo-ul în operă? Este desigur motorul ce asigură cursivitatea și fluența acțiunii, mijlocul de relaționare al personajelor dar înainte de toate este o rezultantă! În accepțiunea personală, conceptul de tempo în opera lirică se naște din îmbinarea și suprapunerea mai multor elemente și planuri: text muzical (orchestrație) și poetic (vocalitate), categoria vocală și nivelul performanței vocale interpretive, metroritmie și agogică, elemente de regie și scenografie, spațiul acustic al desfășurării acțiunii. Desigur, toate aceste lucruri se cer însă înțelese obiectiv iar eventualele nuanțe sunt permise doar dacă nu modifică intenția originală a compozitorului, așa cum reiese aceasta din partitură. Și doar în acest context ar trebui înțelese abordările personale ale interpreților! (solist, dirijor, regizor).

Orchestrația și funcția orchestrei își asumă la Puccini în egală măsură rolul de liant dramatic și personaj. O problemă constantă a orchestrei pucciniene rezidă în buna sa calibrare și adaptare a acesteia vocilor de pe scenă dar și în surprinderea rafinamentului acesteia și culorilor psihologice pe care le conține. Agregatul orchestral, mult augmentat la Puccini față de orice alt contemporan, recomandă o atentă “sonorizare” a acestuia atât în raport cu vocea cât mai ales cu sine însăși. Interpretată ca și oglindă obiectivă a acțiunii scenice, orchestra pucciniană dezvoltă în plan subtil și subconștient drama personajelor de pe scenă. Planurile sonore suprapuse, modurile inedite de atac și articulație, timbralitatea și paleta coloristică generos explorată la nivelul

vocilor interioare în relație directă cu textul vocal, reprezintă o magistrală expunere a conceptului de dramaturgie muzicală instrumentală.

Vocalitatea pucciniană trebuie înțeleasă ca sublimare a melodiei pe fondul dramatic al declamației, asumată ca vorbire firească, o vorbire muzicală ce cuplează două extreme necesare: cantilena și cantabilitatea prin fluența și desfășurarea pe spații largi a frazei romantice și impetuoșitatea prin efectele vocale și inflexiunile timbrale ale vocii vorbite. În fapt se concretizează un nou nivel al interpretării, un cânt bazat pe silabele și fonemele cuvântului, lipsit de artificializarea sa prin melisme și ornamente. Parlando-ul său conține în sine intonația afectivă a emoției umane originare, o intonație extinsă în mod stilizat și asupra orchestrei.

În fapt conceptul de operă și dramă cântată la Puccini primește o conotație specifică, profund originală, nu atât *dramma per musica* cât *teatro per musica*. O mică divagație este necesară: pornind de la modelul tragediei grecești, Camerata Fiorentina a contelui Bardi propunea în anul 1600, anul apariției lui *Orfeo* de Caccini - Peri, modelul interpretativ *cantar - parlando* prin care se înțelegea puternică aderare și atașament a muzicii la textul poetic. După aproape trei secole Puccini se remarcă prin recurența modelului fiorentin, adică modul *parlar - cantando* prin sublimarea cântului vocal, al valorilor vechiului stil belcanto suprapuse maximei sincerități și a libertății în exprimare, revelate de expresivitatea și puterea eliberatoare a cuvântului.

La Puccini cântul și vocalitatea există doar în relație cu gestul dramatic și culoarea psihologică a acțiunilor sale, un adevărat gest vocal ce cuplează în același concept cei trei parametri ce

asigurau unitatea tragediei grecești: timpul, locul și acțiunea. Deși poate doar binomul consacrat Cavalleria - Pagliacci respectă întru totul principiile tragediei grecești (ca și proiecție temporală prin desfășurarea acțiunii pe parcursul unei singure zile), amplificarea, emfaza, lirismul și uneori patetismul puccinian compensează diluarea acțiunii prin intensă vocalizare și teatralizare în sens realist a acesteia, o elasticizare și o reliefare a cuvântului fără precedent. Dacă în romantismul verdian domină în interpretare o anume sobrietate statuară caracterială, în verism, valența dinamică temperamentală⁵⁴ este cea care prevalează.

Ieșirea operi din cadrul teatral standardizat și consacrat al scenei, a adus o dată cu verismul statuarea unor relații și valori apropiate de modelele în viață de unde și diversitatea soluțiilor artistice inedite. Deși personajele principale sunt pilonii de bază ai acțiunii, acestea sunt caracterizate tocmai prin opusul acestora, al rolurilor mici și al celorlalți participanți la dramă. Să ne reamintim de prima ieșire “necenzurată” a lui Canio în dialogul său cu un “contadino”, reacție ce-i scoate în evidență gelozia patologică; la servitorii care roiesc în jurul lui Scarpia, ca niște proiecții alter-ego ale personalității sale; la societatea japoneză ce participă la ceremonia căsătoriei lui Cio-Cio San cu Pinkerton, societate care repudiind-o pe gheaișă amplifică și mai mult aderența și sacrificiul acesteia la o cultură cu care nu se poate identifica.

De aici, totul poate fi extins și asupra corului care în verism își asumă rolul unui personaj direct implicat în desfășurarea acțiunii, aproape un catalizator determinant în evoluția dramei. Finalul operi *Pagliacci* se desfășoară în mijlocul mulțimii, aceasta

⁵⁴ Extras dintr-un colocviu privat cu muzicologul Stephan Poen

fiind cea care amplifică extraordinar gestul disperat al lui Canio. Vestea morții lui Turiddu (“Hanno ammazzato compare Turiddu”) din *Cavalleria* lui Mascagni este introdusă tot de un personaj al corului. Și în acest caz, tempoul este cel care dă unitate dramatică și “verism” scenei. Trecute vor fi marile finaluri *concertato* în care corul, laolaltă cu soliștii, “plângea” la unison soarta vreunui personaj. Aici totul se desfășoară în viteză, fără nici un fel de intervenție “meșteșugărească” externă. Concizia și intensitatea momentului, esența și spontaneitatea clipei dau măsura dramei veriste!

Curgerea și desfășurarea temporală în muzica veristă este asumată în totalitate cuvântului, un cuvânt viu, actual, adevărat, mereu prezent în conștientul și subconștientul personajelor. În acest sens, valoarea leitmotivului puccinian reprezintă un concept nou, o retrăire a realității, o mutație și revelarea unor planuri ale unei realități ascunse, un fel de “flash” perpetuu al unor percepții senzorial - imagistice reminiscente în care tempo-ul este determinant, momentul puccinian manifestându-se doar în relația sa directă cu dramaturgia textului poetic și cu energia cuvântului.

Deși nu mi-am propus inventarierea și analiza particulară a leitmotivului puccinian⁵⁵, înțeles prin prisma conceptului structural wagnerian, în cazul lui Puccini nu importă atât cantitatea și extensia “orizontală” a leitmotivului (durata sa) cât mai ales calitatea și proiecția verticală a acestuia (locul și intensitatea sa). Sub acest aspect trebuie înțeles termenul de leitmotiv în accepțiunea sa italiană **tema ricorrente**: temă ce revine, amintire, nostalgie,

⁵⁵ Muzicologul Michele Girardi alocă spații generoase conceptului de leitmotiv în creația pucciniană în cărțile și studiile sale.

frântură de gânduri sau stări. Tocmai de aceea leitmotivul puccinian apare deseori în forma sa contrasă, trunchiată sau transmutată. De fapt aceasta este și esența sa dramatică: culoare, emoție, sentiment, expresie afectivă. Lipsa transformărilor și evoluțiilor ulterioare, preferința pentru simplu și original, dorește a exprima mai degrabă nu atât evoluția în timp a personajului cât mai ales starea sa de moment, realitatea și esența clipei trăite, surprinderea momentului prezent.

Din perspectiva timpului ca și catalizator și element coagulant al timpului muzical global, o caracteristică a dramaturgiei pucciniene este cuplarea mai multor cadre în aceeași scenă adică specificul “cinematografic” al dramei sale, muzica în acest caz asumându-și rolul de coloană sonoră. O pagină celebră în acest sens rămâne întreg actul al doilea al operei *La Boheme*, o provocare pentru orice dirijor în articularea distinctă, echilibrată și independentă a planurilor sonore.

În cazul Boemei, genialitatea pucciniană rezidă în modurile de repartizare și ritmizare (dinamizare) a acțiunii de pe scenă prin intermediul timbralității folosite. Nimic nu este întâmplător sau fără o funcționalitate precisă. În finalul actului al doilea apar în scenă copii, zarzavagii, croitorese, vânzători ambulanți, studenți, soldați, orășeni, toată societatea pestriță a unui Paris aglomerat în ajun de Crăciun. Această aparentă dezordine ce creează “haosul” unei heterofonii fortuite se bazează pe replici scurte, onomatopee și interjecții ale coriștilor, într-o permanentă mișcare și dinamică vocală. Un efect extraordinar, înrudit ca și funcționalitate cu scena străzii Parisului, din opera *Louise* de Charpentier.

Pe plan muzical apar planuri sonore suprapuse, complementaritate ritmică, articulații timbrale contrastante (*alcuni, altri, tutti*) și toate suprapuse pe o melodică simplă susținută de *banda* din acompaniament. Un ostinato ritmico - melodic de marș ce accentuează și amplifică în permanență acest haos organizat, în care toți au parte de acel “prim plan” al spațiului cinematografic.

Tot în *La Boheme*, duetul Mimi - Marcello din actul al treilea are o importanță deosebită. La Puccini tempoul are o dramaturgie proprie și specifică ce suscită și astăzi numeroase exegeze. O problemă cu atât mai importantă cu cât, postura dirijorului - interpret este de a conduce discursul dar și de a media dimensiunile conflictuale ale timpilor muzicali, de a adapta relativitatea acestor elemente cerințelor dramatice ale partiturii. Ori valoarea verismului puccinian rezidă tocmai în această “libertate” lăsată interpreților de a-și încărca cu emoție afectivă partea solistică, desigur păstrându-se în interior proporțiile unui discurs firesc fără a fi teatralizat excesiv sau amplificat cu accente patetice exagerate.

În consecință sensul tempoului va depinde nu atât de raportarea seacă la un metronom inițial standard cât mai ales de desfășurarea sa ulterioară, didascalile ce se interpun pe parcurs dând sens și conținut tempoului, înțeles ca și puls interior al textului și al acțiunii prezente. Termenii de agogică trebuie interpretați ca sensuri expresive din perspectiva tensiunii și transformărilor timbrale de la nivelul articulației și emisiei vocale. În fapt fiecare măsură a duetului conține un puls distinct și propriu, animat de consecințele acțiunilor trecute și de angoasa unui viitor nefast în personajul lui Mimi. Indicațiile de la nivel vocal precum și nuanțele

de tempo și agodică din acompaniamentul orchestral creează fluența și iluzia unui timp real biologic ce se scurge în realitate.

Iar poate elementul cel mai important ce creează infrastructura liniei sale, o adevărată placă turnantă a retoricii pucciniene, îl reprezintă *legato*-ul ce în planul interpretării unifică, dă sens expresiv și libertate de exprimare laturii tehnice a mecanicii fonației prin parametrii implicați în configurarea emisiei lirice: susținerea (*sostegno e appoggio*), impostajia (*immascherazione*) și articularea textului (*pronuncia*). Sau parafrazându-l pe foniatorul Franco Fussi, *legato*-ul este cel care menține sunetul echilibrat și omogen *dalla punta all'affondo*⁵⁶.

Duetul este introdus prin același motiv “infrigurat” din deschiderea operei (*Allegro vivo*), aici reprezentând spațiul exterior și inernal al întâlnirii dintre cei doi pentru ca mai apoi să fim introduși prin *Andante* în spațiul intim și confortabil al casei lui Marcello, o caldă atmosferă redată de liniștitoarele sincope în nuanța *pianissimo* a corzilor. O constată prezență pe parcursul duetului, o adevărată “sincopa afectivă” prin acel puls interior viu, dinamic și surprinzător ce se manifestă pe tot parcursul duetului.

În discuția cu Marcello, Mimi imploră ajutorul lui fără lamentări patetice și teatrale ci prin replici scurte (*aiuto*) și augmentate expresiv prin repetarea acestora în *forte* și *piano*. De remarcat dublarea personajului în discursul orchestral al corzilor în manieră *legato*, respirațiile indicate în partea vocală prin virgule, individualizând cântul și sublimând continuitatea acestuia tocmai prin existența sa neîntreruptă în acompaniament.

⁵⁶ Fussi, Franco, *Dalla punta all'affondo* online pe <https://www.voceartistica.it/it-IT/index-index/?Item=Punta%20affondo>

Dezvoltarea scenei continuă prin apariția trioletului care în comparație cu debutul în subdivizări binare aduce un plus de tensiune scenei precum o subliniere sacadată și insistentă a unui discurs. Alternanța binar - ternar din voce (“un passo un detto”) readuce specificul epic de povestire și istorisire al unor fapte. Se remarcă în orchestră teama prezentă din subconștientul lui Mimi prin acea cvintă descendentă expresie a deznădejdiei și descurajării, cvintă ce introduce și prima replică adresată lui Marcello (“C’è Rodolfo? Non posso entrar, no, no!”). Gelozia lui Rodolfo este revelată discret în spațiul intim al unui *piano* în tonalitatea Si bemol minor, total opusă luminozității lui Si bemol major ce era asociată anterior cu Rodolfo.

Etaplele povestirii lui Mimi se vor fixa de acum în tonalități minore introduse prin aceeași cvintă descendentă, de o expresivitate sfâșietoare. Strigătele neauzite ale lui Rodolfo sunt redată simplu printr-o articulație de optimi legate (“Mi grida ad ogni istante”) în nuanță *pianissimo* în manieră *sostenendo molto* ce apoi sunt repetate de două ori la terță mică ascendentă cu punctul culminant pe ultima revenire a materialului (“Ahimè! Ahimè!”) în același si bemol minor.

Nuanța dinamică redusă, profilul diatonic *legato* și dublat de indicația *tenuto* a notelor, conferă articulației vocale un caracter extrem de trist, de *lamento* ce treptat se risipește, ulterior metamorfozându-se expresiv într-un *declamato* și *rallentando* în *diminuendo* (“In lui parla il rovello, lo so, ma che risponderli, Marcello?”). Genială este alăturarea *rallentando* - *a tempo* prin virtualitățile de *rubato* conținute în agogica acestor două măsuri.

VIVO

R - cia - ta.

VIVO

pp

MIMI

molto rall *ANDANTE* ♩ = 48

C'è Rodolfo?

R È freddo. En - trate. Sì.

(9) *ANDANTE* ♩ = 48

col canto *pp*

(scoppia in pianto)

Non posso en - trar, no, no!

R Per - chè?

6

(disperata)

Mi *f* O buon Mar - cel - lo, a - iu - tol a -

f *p*

Mi - iu - tol Ro - dol - fo, Rodol - fo

MAR. *p* *con anima*

Cos'è avve - nu - to?

p

Mi m'a - ma, Ro - dol - fo m'amae mi fug - ge, il mio Ro -

poco affrett. e cres. *rall.*

Mi

- rucci ed i - re. Ta - lor la not - te fingo di dor -

espressivo
p

Mi

- mi - re e in me lo sento fi - so..... spiarmi i sogni in

ritenuto
ritenuto

Mi

vi - so. Mi gri - da ad o - gni i -

Sostenendo molto
Sostenendo molto
ppp

di

- stan - te: non fai per me, ti pren_di un al_tro a -

Mi

- man - te, non fai per me! Ahi - mè! ahi - mè!.....

stent. molto.....

Mi

declamato *rall.....*

In lui parla il rovello, io so, ma che rispondergli, Mar-

ff dim. *p* *rall*

Un alt moment interesant este modalitatea prin care Puccini dă unitate operei sale în relația dintre tempo și momentul psihologic al apariției acestuia. Actul întâi și cel de-al patrulea din *La Boheme* debutează în aceeași atmosferă de metronome însă există un mic amănunt ce dă adevărata culoare și atmosferă profund particulară celor două acte.

♩ = 108
ALL.^o VIVACE

-S'alza subito la tela- Rodolfo e Marcello -(Rodolfo guarda meditabondo fuori del.

ff ruvido

la finestra. Marcello lavora al suo quadro: Il passaggio del Mar Rosso, colle mani intrizzite dal freddo e

Desigur este o nuanță însă una esențială. Ceea ce interesează este caracterul și atmosfera ce se cere exprimată. Deși indicația metronomică este aceeași (pătrimea cu punct = 108) apar două feluri de *allegro*: *Allegro vivace* și *Allegro vivo*, același tempo dar cu funcție semantică total diferită. La prima vedere, o foarte mică diferență dar care în realitate reprezintă două lumi total diverse. În primul caz, putem lesne asocia vivacitatea momentului printr-o articulare *ruvidamente* și atacul accentuat al corzilor grave, cu haosul din mansarda boemilor Rodolfo și Marcello, încordați și înfrigurați. În cel de-al doilea caz, *Allegro-ul vivo* introduce în manieră *brillante* atmosferă relaxată, strălucitoare, vie și familiară a

momentului. Lipsită de accentele inițiale, motivul nu este dezvoltat ca la început, marcând firescul unei discuții cazuale.



doifo sta seduto al suo tavolo: vorrebbero persuadersi l'un l'altro che lavorano indefessamente, mentre



Câtă bună dispoziție și relaxare în momentul de pahar ulterior apariției lui Benoit. Din nou nimic complicat, un ritm de 6/8, *legato*, într-o dinamică redusă, pătrimea cu punct 100. Din experiența personală, aici caracterul tempoului nu trebuie subordonat mecanic metronomului în sens rigid, ci mai degrabă înțeles ca echilibrul dintre acțiune ca joc scenic și sensul textului, o reală muzică de scenă (de pahar) flexibilă și jucăușă ce acompaniază obiectiv acțiunea.

Complementaritatea text - muzică trebuie înțeleasă deci din perspectiva sensului dat de cuvânt. Aici pulsul interior ternar ne trimite cu gândul la un ușor pas de vals iar caracterul dansant și glumeț al acestui moment imprimă parcă un mers “legănat” constant al ciocnirii paharelor, deranjat uneori de replicile vădit ieșite din context ale lui Benoit, pe tiparul metrului binar (duoleți).

ROD. $\text{♩} = 100$
 ANDANTINO MOSSO *p*
 Presto. (offre a Benoit un bicchiere) *p*
 se - dia. Vuol (insistendo con dolce violenza lo fa sedere) *p*
 SCHAU. (schermandosi) Seg - ga.
 Non oc - corre vor - re - i...
 (18) ANDANTINO MOSSO $\text{♩} = 100$
p dolce
 (Benoit, Rodolfo, Marcello e Schaunard seduti: Colline in piedi)
 Toc - chiamo (tutti bevono)
 be - re?
 COLL. *p*
 Tocchiamo!
 Graziè!

Tocchiam!

Be-val
(depone il bicchiere e si volge nuovamente a Marcel.
lo mostrandogli la carta)

Quest'è l'ul - ti - mo tri - me - stre...

(alzandosi)

Toc_

MAR. (ingenuamente)

N'ho pia - ce - re.

(interrompendolo)

An - co - ra un sor - so.

E quin - di...

Gra - zie!

Stilemele vocalității veriste (repere conceptuale și interferențe stilistice)

Abordarea verismului prin prisma vocalității deschide o problemă plină de cele mai temerare, confuze și stranie interpretări. Concepții, opinii sau viziuni personale care expuse în contextul standardizat al interpretării (iar scena de operă, de concert sau studioul de înregistrări reprezintă accesarea mentalului colectiv!) pot duce la o deformare gravă a percepției și receptării muzicale. Deoarece verismul ca și concept muzical - teatral, prin caracterul său particular, uneori extrem de subiectiv și liber, independent oarecum de restricțiile și limitările schemelor clasice și romantice la nivelul expresiei vocal - interpretative, aparent poate motiva și argumenta justificarea unor licențe extrem de personale care însă de multe ori rămân în sfera amatorismului și al kitsch-ului.

Înainte de a răspunde la această întrebare constatăm că tocmai lipsa acestor repere stilistice și istorice precum și insuficienta înțelegere a fenomenului verist, violentează, vulgarizează și alterează atât la nivel vocal cât și la nivel dramatic (regizoral) imaginea globală a spectacolului de operă. Mai mult decât atât, tot mai numeroasele montări regizorale moderne din sfera *Regietheater*, ce înlătură intenționat abordarea stilistică și istorică a unei epoci, confirmă și argumentează impactul șocului, al agresivității și spectacularului asupra publicului, un fapt ce poate conduce însă la o degradare și o superficializare continuă a producției de operă, independentă de stil interpretativ, plasare istorică sau chiar dramaturgie muzicală.

Se cere imperativ a se conștientiza un lucru: acela că vocea de operă funcționează diferit de vocea vorbită și scandată a teatrului dramatic, bazată pe o tehnică, morfologie, funcționalitate și retorică proprie! Faptul că regizorii de teatru, ignoranți sau lipsiți de cultura vocală operistică, încearcă să suprapună tehnicile și parametrii vocali ai teatrului dramatic celui muzical, nu fac decât să altereze și să deformeze un stil interpretativ prin aceste intruziuni nefericite. Ce interesant trebuie să li se pară acestora un Mozart dezlănțuit și profund romantic, un Verdi de-a dreptul verist sau un Puccini în totalitate expresionist! Și nu vorbesc de cazuri izolate ci de o manieră și un *trend* interpretativ ce își găsește adepți și susținători în însăși soliștii și interpreții operelor, constrânși sau nu, prin clauzele contractuale a duce la bun sfârșit aceste experimente (o rezistență mentală și un discernământ artistic este recomandat!).

Același fenomen din păcate se extinde cu repeziciune și asupra percepției publicului și uneori chiar a criticii de specialitate, care în lipsă de repere adecvate și obiectivitate stilistică vorbesc despre transformarea și evoluția (?) stilului de cânt. În același timp, moștenirile și interpretările unor înaintași prezente în vocalitatea unor apreciați cântăreți moderni sunt catalogate drept apanajul abordărilor vetuste și învechite “*alla vecchia scuola*”. Le reamintesc acestora că soluțiile problemelor de vocalitate, tehnica respirației, impostajie sau emisie, le vor găsi tocmai în principiile și conceptele vocale din “*vecchia scuola*”!

Sau să reprezinte acest fenomen, evoluția firească și transformarea inerentă a unor concepte și stileme ce-și vor fi epuizat resursele și mijloacele expresive? Cât de flexibili ar trebui să fim în modernizarea și reevaluarea materialului original? Cât de

deschiși ar trebui să fim în adaptarea unei partituri realității cotidiene în care trăim? Asadar, există niște repere care fixează și delimitează clar o estetică a verismului în interpretarea lirică?

În acest sens, prezentul demers al cărții nu-și asumă meritul de a putea da un răspuns exhaustiv ci semnalează importanța revenirii la reperul suprem al oricărui interpret: imaginea compozitorului și abordarea filologică a textului muzical, așa cum apare acesta în partitură. Însă pentru înțelegerea esteticii și retoricii veriste este necesară mai întâi examinarea și identificarea acelor premise ce vor fi condus la apariția și consacrarea acestui curent artistic. De aceea, vocalitatea veristă trebuie privită și înțeleasă obligatoriu din perspectiva epocilor anterioare la nivelul discursului vocal și transformărilor de la acest nivel, o raportare absolut necesară pentru argumentarea caracterului particular și specific al noii sale fizionomii.

În paginile anterioare am revelat anticiparea verismului în realismul târziu verdian dar și în școala naturalistă franceză (Bizet), impactul operei *Carmen* pe teritoriul Italiei neputând fi tăgăduit. Din cel puțin două considerente: veridicitatea dramei puse pe muzică și șocul punerii în scenă a unui fapt real, precis identificat în biografia nuvelistului Merimée la care se mai adaugă și specificul *comique* (proza recitată și vorbită) a recitativelor, procedeu artistic ce va influența în egală măsură atât abordarea caracterială a personajelor cât și vocalitatea (culoarea) acestora.

Figura lui Verdi în acest context trebuie privită ca o concluzie și esențializare a propriei sale epoci dar și ca deschidere și anticipare a unor noi tendințe artistice. Verdi a reprezentat prin excelență încarnarea celui mai pur spirit italian, original și departe

de influențele altor școli componistice însă suficient de genial încât să intuiască deschiderea dramelor sale spre un limbaj tot mai aderent personajelor și situațiilor dramatice prezentate. Doar în acest sens, putem admite o filiație directă între *La Traviata* și verism, ca o *tranche de vie* a burgheziei și societății în care trăia Verdi, retrodatarea acțiunii operei în secolul al XVII-lea la presiunile cenzurii, invocând exact impactul realismului personajelor sale asupra epocii respective.

Meritul lui Verdi constă în faptul că a suprapus discursului său romantic, sensibilitatea și umanitatea personajului în toate bucuriile, angoasele și fricile sale. Realul și veridicul, imaginarului. Dincolo de procedeele tradiționale de tratare a vocii prin forma ariilor, duetelor sau ansamblurilor, conținutul expresiv și dramatic se schimbă radical. Verdi a renunțat la frumusețea vocii integrată ca parte tehnică a execuției și s-a aplecat asupra sensului afectiv, uman al textului, al cuvântului, ceea ce după aceea a deschis usa, firesc, apariției esteticii veriste. Mijloacele expresive vocale reclamate în *Macbeth*, *Simone Boccanegra*, *Aida* sau *Otello* sunt extrem de surprinzătoare și moderne pentru acele timpuri iar conceptul verdian de *parola scenica* va înzestra vocalitatea sa cu un ingredient definitoriu: incisivitatea și penetranța accentului în configurarea cuvântului și articulării acestuia.

Fenomenul wagnerian nu rămâne nici el fără urmări în maniera componistică a vremii mai ales în ceea ce privește rolul și impactul agregatului armonic - orchestral în dramaturgia operei sau funcția dramatică a leitmotivului, apărând tot mai des imaginea unei voci “simfonizate” și tratată ca parte integrantă a simfonismului general ori în acest context, vocea va trebui să țină piept orchestrei.

În plan stilistic și estetic, mișcarea artistică *Scapigliatura* și pleiada tinerilor compozitori din *Giovane Scuola* (Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Cilea, Catalani și Franchetti) vor reclama reevaluarea și reconsiderarea tuturor mijloacelor artistice și expresive ale operelor: de la sursa și modernizarea libretelor, versificația liberă și neîncorsetată până la identificarea unui limbaj primar, concret și direct, verosimil și aderent limbii vorbite, de culoare regională sau caracter local în discursul melodramatic. De asemenea, deschisă influențelor franceze și germane, artiștii *scapigliati* vor pretinde o nouă creație operistică ce dorea înglobarea în sine a unui limbaj cât mai “internațional”. Libretele acestor opere utilizează evenimente contemporane și cotidiene, simple și reale, prezentate fără vreun artificiu stilistic, într-un limbaj ce vor cupla folosirea dialectelor regionale și un limbaj arhaic caracteristic, fidel unei *squarcio di vita*. O retorică și o estetică nouă ce trăgea cu ochiul în ograda vecinului: teatrul naturalist și verist precum și noul concept de *recitazione*⁵⁷ din teatrul dramatic.

Reducerea numărului de personaje sau integrarea acestora (mezzosoprană, bas) în personaje de caracter, argumentează orientarea filonului verist spre concentrarea acțiunii în spațiul restrâns ale relațiilor umane esențializate. Marile ansambluri în manieră *concertato*, atât de elaborate dramaturgic în creația verdiană dar extrem de statice, vor fi înlocuite cu procesiuni religioase, cântece de caracter sau de pahar (*brindisi*) dinamice, în care implicarea corului este înțeleasă ca și personaj colectiv ce determină mentalitatea și comportamentul personajelor principale.

⁵⁷ Petrini, Armando, *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento*, Accademia University Press, Torino, 2012

Din acest moment melodrama italiană va fi gândită în termenii unui limbaj specific, independent de tradiția vocală franceză sau germană dar nicidecum ca o negare și o detașare de valorile și stilemele romantice verdiene și belcantiste.

Vocalitatea cunoaște astfel cel mai lărgit spectru de manifestare; jocul pasiunilor și emoțiilor apare necenzurat, de la îmbrățișări pasionale și suspine erotice până la scene de o brutalitate extremă, abordări temerare ce vor impune culori vocale extrem de diferite! Pe lângă cantabilitatea stilului belcanto și romantic al înaintașilor, discursul vocal uzează de folosirea unei maniere de redare cât mai apropiată de trăirea efectivă, prin vorbire declamată uneori, dar mai ales prin tratarea genuin vocală a furiei, urii, geloziei, frustrării. Apare astfel un nou tip de vocalitate extrovertită, încordată, de o spontaneitate precipitată și violentă frizând vulgaritatea dar și sentimentală⁵⁸, senzuală și cu accente erotice. În realitate însăși natura subiectelor abordate determină adâncirea dramaturgiei scenice, prin potențarea și accentuarea faptelor emoționale, care împing tensiunea dramatică până la cel mai intens tragism.

În acest context, reducerea verismului la un anumit tip de violență vocală prin exacerbarea emoțională a expresiei și emfaticizarea sa afectivă, reprezintă doar o imagine trunchiată deoarece verismul nu doar că preia unele din caracteristicile stilului belcanto italian prin baza suportului tehnic al cântului (flexibilitatea și transparența discursului, mânuirea și stăpânirea perfectă a tehnicii, suportul și dozajul extraordinar în conducerea

⁵⁸ Malach, Allan, *The Autumn of Italian opera from verismo to modernism, 1890-1915*, University Press of New England, 2007, pag. 43

vocii, firescul emisiei și naturalețea sunetului produs) dar îl umanizează și-l investește cu latențele profunde ale sensibilității umane primare și naturale, îl personalizează și îi dă viață.

Reîntorcerea la romantismul târziu verdian și la modernitatea în sens realist a personajelor și situațiilor sale nu este deloc întâmplătoare. Esențializarea dramei verdiane și explorarea psihologică a personajelor sale transpare automat și prin caracterizarea vocală a acestora. Iată un exemplu: deși coloratură, caracterul demonic a lui Abigaille sau Lady Macbeth, departe de eleganța și strălucirea instrumentală a coloraturii belcantiste, este încărcată de dramatismul, efectul și imaginea sonoră a nebuniei. O strălucire stranie, în formele unei stridente și incisivități asumate de caracterul personajului. Un compromis între vechi și nou în care tipologia rossiniană *canto d'agilita* devenea marca verdiană *drammatico d'agilita*. Fără îndoială un moment de criză identitară, așa cum îl numește muzicologul Rodolfo Celetti⁵⁹ și ciocnirea a două lumi. Ori exact acesta a fost și șocul resimțit de partizanii belcanto-ului în fața conceptului de “*verita drammatica*” aplicat de Verdi cântului, opere precum *La Traviata*, *Rigoletto* și mai ales *Otello*, anticipând generos căutările și ineditul noului curent prin înglobarea în sine a unei diverse și contrastante palete expresive la nivelul comunicării vocale. La fel, în *La Traviata*, momentul despărțirii lui Alfredo de Violetta (“Prendete queste fiore. Perché? Per riportarlo. Quando? [...] Oh ciel! Domani!”) conține vocația verismului manifestată în romantismul italian la care se adaugă prezența accentului verdian (“Quando? [...] Domani!”), în fapt acea

⁵⁹ Celletti, Rodolfo, *Caratteri della vocalità di Verdi* în *Atti del III° Congresso Internazionale di Studii Verdiani*, Parma, 1972, pag. 73

declamație și accentuare a cuvântului ce stă la baza conceptului verdian de *parola scenica*, enfatizat apoi de Mascagni și Leoncavallo. Poate și din această cauză multe din interpretatele consacrate ale verismului au fost și interprete ale Violettei Valery de excepție: Claudia Muzio, Maria Callas, Magda Olivero, Renata Tebaldi, Virginia Zeani, Raina Kabaivanska.

Verismul propune deci o legătură intimă text - muzică, la nivelul dramaturgiei vocale, orchestrației, libretelor. Un fenomen înțeles ca relație în raporturi de cauzalitate între elementele semioticii muzicale și valențele expresive ale cuvântului rostit, gândit sau intonat. În viziunea medicului foniater Franco Fussi, verismul vocal, mai mult decât un simplu efect sonor, reprezintă un întreg gest vocal⁶⁰ ce înglobează în sine traseul explicit și implicit al unei emoții ca stare de fapt, ca trăire maximă. Replica lui Scarpia (*gridando quasi senza nota*) din Tosca ("Aprite le porte che n'oda i lamenti") este mai mult decât un gest verbal. Este o întreagă acțiune în care vocea se eliberează de condiționările cântului și sparge normele emisiei academice. În repertoriul verist declamația pe o notă repetată va fi cel mai mult folosită ca "transformare muzicală și dramatizată a vorbirii rigide."⁶¹

În consecință va apare tipul de cântăreț verist, format și educat conform bazelor vechiului stil belcanto dar abil în preluarea și emanciparea rigorilor impuse de noua estetică. Însăși conceptul de sunet în sens tehnic, estetic și expresiv primește o conotație nouă. Dacă în epoca belcantistă sunetul era configurat mai degrabă

⁶⁰<http://www.liricamente.it/approfondimenti-musica-opera/lirica.asp?approfondimento=intervista-fussi1>

⁶¹ Marco Beghelli, *La retorica del rituale nel melodramma otocentesco*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 2003, pag. 466

bidimensional printr-o expresivitate asumată tehnicii și virtuozității, în verism i se adaugă elementul tridimensional al culorii ca și atribut al emoției și al unei timbralități specifice. Un sunet temperamental, viu, realist și pasional!

Deloc întâmplător, cea care a revoluționat și a reevaluat la cote nemaîntâlnite până atunci marele repertoriu belcanto romantic a fost Maria Callas, ghidată și recreată cu inspirație de Luchino Visconti, figură notorie a neorealismului italian⁶². Principiile interpretative ale binomului Visconti - Callas⁶³, amplu dezvoltat în *La Callas e la recitazione nel melodrama* au dat naștere cântărețului - actor, un concept nelipsit din exigența regizorală a spectacolului liric modern. Pentru că revoluționarea interpretării în teatrul liric s-a produs tocmai prin asocierea ritmului și intonației vorbirii, inflexiunii vocii cântate, învecinarea cânt - proză dovedindu-se pe cât de necesară pe atât de utilă și revelatoare. De ce revelatoare? Pentru că independent de ideologie, teorie, tehnică componistică sau manieră interpretativă, conceptul de verism, înțeles ca adevăr și veridicitate la nivelul expresiei artistice, impune reconsiderarea și reevaluarea oricăror epoci stilistice la nivelul interpretării și înțelegerii partiturii, fără a modifica însă stilul și retorica proprie aceluia curent. Iată în ce constă modernitatea interpretării Mariei Callas!

Trebuie adăugat faptul că în epoca romantică, cântărețul era considerat o voce care trebuia să acopere relativ sigur toate cele trei

⁶² Neorealismul cinematografic italian, reia temele predilecte ale verismului prin intrigile simple și comune ale indivizilor simpli dar transpuse pe fondul tranziției ce traversa societatea italiană după cel de-al doilea război mondial în filmele unor regizori precum Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Giuseppe De Santis sau Michelangelo Antonioni.

⁶³ http://www.luchinovisconti.net/visconti_al/maria_callas2.htm

registre ale vocii, cu dreptul de a introduce în cânt fiorituri și ornamente, cadențe personale, într-un cuvânt de a modifica fizionomia unei articulații sau de a parodia refrene celebre în epocă, pentru asigurarea succesului operei respective. Este îndeajuns să-l ascultăm pe tenorul Fernando de Lucia pentru a ne convinge de “originalitatea” stilistică și personalitatea interpretativă a unor interpreți care își permiteau să rescrie compozitorul prin îmbunătățirea liniilor vocale ale partiturii cu variații ritmico-melodice, *puntature* (coroane la octava superioară), transpunerea la semiton descendent etc. Ori apariția lui Verdi și mai apoi a verismului pune baza unei distincții foarte clare în tipologia vocală de operă, o departajare și o individualizare în funcție de fiziologia proprie și caracteristicile expresiv - dramatice ale aparatului vocal personal (*di grazia, lirico, spinto, drammatico*).

Adevărata revoluție în cânt apare însă o dată cu descoperirea mijlocului ce va asigura suportul tehnic și expresiv al interpretului modern. Identificarea zonei de pasaj (*passaggio della voce*) și depășirea problemelor legate de egalizarea și omogenizarea registrelor a condus la ascensiunea vocii de piept până în zonele emisiei *falsetto* a vocii de cap. Faimosul *do di petto* al lui Gilbert Duprez⁶⁴ rămâne un moment de referință în consacrarea cântărețului modern, diferit de modelul castraților, falsețiștilor sau cântăreților în travesti. Această performanță va deveni mai apoi o constantă exigență a tenorilor *di forza*⁶⁵ romantici (Nourrit, Donzelli, Fraschini, Tamberlick) dar va contribui și la o departajare

⁶⁴ Gilbert Duprez (1806-1896), tenor francez, creatorul rolului Arnaldo (1831) în premiera italiană a operei Guglielmo Tell de Rossini dar și primul interpret al rolurilor de tenor *din Lucia di Lammermoor, La Favorite* sau *Les Martyrs* de Donizetti

⁶⁵ <http://www.maurouberti.it/dodipetto/dodipetto.html>

și categorisire clară a vocilor de operă. Astfel, tenorul *lirico-leggero* sau *di grazia*, adaptat zonelor înalte ale vocii și cu reale calități virtuozistice va rămâne în zona repertoriului belcanto (Rossini, Bellini, Donizetti) sau folosit ca și voce de caracter în repertoriul verist: Beppe în *Pagliacci*, Goro în *Madama Butterfly* și Prunier în *La Rondine*; tenorul *lirico* va îmbrățișa un repertoriu extins de la Alfredo din *La Traviata* și Ducele din *Rigoletto* până la Rodolfo din *La Boheme* sau Pinkerton din *Madama Butterfly*; tenorul *spinto* (vechiul *tenore di forza*) se îndreaptă cu precădere spre complexele roluri veriste precum *Andrea Chenier*, Johnsohn di *La Fanciulla del West*, Turridu din *Cavalleria rusticana* sau Calaf din *Turandot*; tenorul *drammatico* (clasicul *heldentenor* wagnerian) va aborda rolurile de o țesătură mai joasă dar care necesită o mare forță și susținere vocală (Samson din *Samson și Dalila*, Otello, Canio din *Pagliacci*, Luigi din *Il Tabarro*).

În concluzie, odată cu apariția noii estetici *Giovane Scuola* și sub influența școlilor franceze și germane, era necesară maturarea și concentrarea stilului verist într-o formă personală a expresiei muzicale, în fapt o mutație esențială spre semnificația textuală și contextuală a dramei. Astfel, cuvântul și ritmul devin primordiale: cuvântul, ca purtătorul semnificatului dramatic și expresiv și ritmul ca tensiune și tonicitate a cuvântului prin pronunție. Aceste elemente prezintă un aspect esențial al interpretării veriste resimțit mai ales pe planul tempo-ului deoarece dilatarea sau diminuarea tempo-urilor vor fi condiționate de declamația și articulația textului, inflexiunile vocale, accentele prozodice și tensiunea cuvântului rostit. În verismul italian cuvântul, ritmul, energia și culoarea sa, încărcătura sa emoțională și valențele sale dramatice sunt cele care

argumentează cursul firesc al dramei. Fraza, motivul, celula și vocabula vor deveni mult mai importante decât aria, cabaletta sau recitativul. Concizia și claritatea la nivelul dicției, accentele prozodice, vor supera agilitatea și vocalitatea “pirotehnică” belcantistă anterioară.

Țesătura vocală (*tessitura*) va suferi schimbări dramatice pe parcursul aceleiași articulații sau fraze, compozitorii recurgând tot mai des la adecvarea vocalității operistice proximității vorbirii. În acest sens multe din rolurile operelor veriste vor folosi cu precădere zona centrală a vocii iar registrul înalt și notele extreme vor fi abordate ca mijloace adiționale expresive (bucurie, tristețe, furie și isterie) dar niciodată rupte de contextul din care fac parte. Multe din ariile repertoriului verist se vor finaliza pe o notă a registrului central: "Vissi d'arte" din *Tosca*, "In quelle trine morbide" din *Manon Lescaut*, "Vesti la giubba" din *Pagliacci* sau "E lucevan le stelle" din *Tosca*. Registrul central al vocii este cel mai apropiat de inflexiunile vocii vorbite, neimpostate și care poate fi extinsă inclusiv până la zona pasajului de registru, tocmai de aceea punctul de greutate dar și dificultatea discursului verist îl reprezintă calibrarea și echilibrarea celor două registre.

La celălalt pol se află vocea de piept ce va fi folosită din ce în ce mai mult. Aceasta va aduce acel plus de vulgaritate cântului, în sensul unei expresii nefabricate, “primitive” și sincere. De-a lungul timpului tot mai multe soprane vor abuza de acest procedeu periculos, împingând folosirea vocii de piept spre extremele registrelor: “Suicidio” din *La Gioconda*, “La mamma morta” din *Andrea Chenier*, “L’altra note in fondo al mare” din *Mefistofele*, “Voi lo sapete mamma” din *Cavalleria rusticana* dar și în cazul

celorlalte tipologii vocale există suficiente exemple în care se va renunța la acea voce *immascherata* pentru sublinierea unui efect vocal șocant și convingător pentru public.

Fizionomii ornamental - estetice (*abbellimenti*) precum *trillo* sau *roulade*, arpegii și game ascendente sau descendente vor dispărea în detrimentul strigătului (*il grido*): urletul Santuzzei (“*A te, la mala Pasqua!*”) deși în partitură este notată clar înălțimea sunetului (fab²), urletul lui Cavaradossi din scena torturii sau urletul sufocat al lui Scarpia în fața morții (“*Aiuto! Muio! Soccorso!*”), strigătele paroxistice ale lui Canio din scena uciderii Neddei; insulta lui Michele (“*Squadrina!*”) din *Il Tabarro*, râsul batjocoritor al lui Gerard “*Nemico della patria*” din *Andrea Chénier*, plânsul disperat (“*Mario! Mario!*”) din finalul operei *Tosca*. Tuturor acestor “licențe” vocale li se adaugă apoi lovitura de glosă⁶⁶ (*colpo di glottide*), o marcă înregistrată de mare efect dramatic a unor cântăreți precum Leyla Gencer, Mario Del Monaco, Birgit Nilsson sau Jussi Bjorling. Această procedură rămâne una însă extrem de periculoasă și riscantă dacă se abuzează de folosirea sa, așa cum s-a constatat în evoluția unor tenori precum José Cura, Rolando Villazon sau Jonas Kaufmann.

Vibrato-ul nu va mai fi folosit doar ca un element estetic ornamental atașat și conex sunetului ci se va face purtătorul pasiunilor și tensiunilor exprimate, așa cum o demonstrează înregistrările Gemmei Bellincioni, una din primele soprane veriste de marcă, ale Magdei Olivero sau ale tenorului Aureliano Pertile. Deși, astăzi totul ar putea fi interpretat ca o interpretare manieristă,

⁶⁶ Procedură extrem de violentă, concretizată printr-un atac brusc asupra sunetului, emis pe o mare presiune subglotică, de obicei în registrul acut.

putem identifica nevoia de emfatare sau inflamare patetică a articulațiilor vocale în corespondență cu exigențele veriste ale epocii.

Verismul, prin scriitura orchestrală masivă, uneori supraîncărcată și într-o acerbă concurență cu vocea, impunea prezența vocilor mari, robuste, sonore, rezistente, de întindere medie dar cu accente temperamentale fundamentale, dublate de o mare libertate de exprimare, interpreți dinamici și pasionali, adevărați actori vocali. “Chiar dacă țesătura vocală veristă pare a nu pretinde voci extinse sau super agile, frecvențele inflexiuni inedite urlate și strigate, glumele (*lazzi*), suspinele sau plânsul în hohote (*singhiozzi*) au contribuit la numeroase exagerări și la proliferarea unor cântăreți demodați și manierști, cabotini și deplasați în vocația lor de mari actori tragedieni dar în egală măsură au fost victimele propriilor neajunsuri tehnice și lipsei de onestitate în privința posibilităților lor vocale. Chiar și astăzi, unii dintre ei, își mai exercită influența nefastă asupra tinerilor cântăreți prin marea industrie discografică”⁶⁷.

Construit eminent pe sublimarea emoției și pasiunii la nivel vocal, pe implicarea și aportul creativității personale în crearea unui personaj, abordarea repertoriului verist rămâne o capcană extrem de mare tocmai din cauza inadecvării specificului vocal și a posibilităților tehnice, cu acest tip de repertoriu. Fără îndoială problemele se vor concretiza prin apariția sunetelor agresive, decalibrate (*defaillance*), a problemelor de intonație, legato sau susținere și toate acestea din cauză că vocea *spinto* dar

⁶⁷ Stinchelli, Enrico, *Le Stelle della lirica*, Gremese Editore, Roma, 2002, pag. 20

mai ales lipsa acesteia, se confundă de prea multe ori cu voce *da spingere*. Pentru că sublimarea forței și efectelor vocale dramatice în lipsa unui aparat vocal robust și a unui suport tehnic adecvat se concretizează în emisie greoaie, sunete lipsite de flexibilitate și vibrato, o limitare a paletelor dinamice și o prevalență a sunetelor în forte. Din păcate asistăm mult prea des în ultima vreme la o confuzie și la o înțelegere total greșită a ceea ce înseamnă verism în interpretare. Apar astfel în interpretare derapaje vocale, prin sensul improvizat al arbitrarului personal în afara partiturii, determinat probabil de valențele narcisiste ale conștiinței de sine. Din această cauză verismul e devenit terenul propice unora dintre cele mai mari minciuni și bufonerii artistice la care asistăm astăzi, fenomen după care se ascund mulți din artiștii cu reale carențe în tehnica vocală și care pun în spatele imobilității și insuficienței expresive tocmai parametrii brutali și de forță ai verismului.

Chiar dacă vocalitatea de stampă veristă își asumă marele merit de a fi eliminat multe inflexiuni din alte zone stilistice, ridicând la nivel de principiu linia vocală exactă, bazată pe omogenitatea și fluența discursului neîntrerupt, bine susținut și condus (*appoggiato sul fiato*), excluzând manierismele moștenirilor belcantiste, în egală măsură, în fraza veristă ar trebui să fie prezent și sensul profund expresiv al articulației belcanto, prin suplețea și cantabilitatea frazei, *legato* și fluența cântului, dozajul extraordinar, adaptate desigur momentelor dramatice în care acestea apar.

Plácido Domingo face o subtilă paralelă⁶⁸ între belcanto și verism la nivelul expresiei muzicale argumentând că deși

⁶⁸ Domingo, Plácido, *My operatic roles*, Baskerville Publishers, 2000, pag. 63

interpretul ideal pentru belcanto trebuie să stăpânească magistral toată paleta dinamică a scriiturii, să fie dotat cu o voce frumoasă, puritate a sunetului și a liniei vocale, el trebuie să fie capabil de a-și interpreta extrem de emoțional rolul, conștient de anumite accente veriste, la fel cum și verismul ar trebui interpretat “belcantistic”, cu eleganță și puritate a sunetului.

În concluzie, verismul ar trebui înțeles nu ca un punct terminus ci un nivel superior, metamorfozat și transformat al retoricii verdiane și belcantiste, o esențializare și o stratificare sintetică a epocilor anterioare. O conectare la repere afective care “încălzesc” fraza serioasă și gravă a romantismului verdian sau virtuoizismul belcantist, printr-o timbralizare și o sonorizare vocală adecvată expresiei respective, în sintonie cu trăirea emotivă dar printr-o stăpânire instrumentală a vocii.

În istoria cântului fără îndoială **Enrico Caruso** rămâne un etalon al cântărețului verist și un punct de referință al interpretării veriste prin vocalitatea sa robustă, culoarea sa baritonală, sonoritatea sa puternică și emisia sa spinto necesară unui asemenea repertoriu dar în egală măsură magistral încadrată între pilonii accentului verdian și omogenitatea fluentă a legatoului, flexibilității și moliciunii vocale (*morbidezza*) pe un suport respirator (*appoggio*) extraordinar. Un cântăreț care și-a păstrat prospețimea și tinerețea vocală tocmai prin menținerea aceluși echilibru pe care îl necesită abordarea acestui tip de repertoriu. Alternanța verismului cu operele romantice verdiane sau chiar belcantiste, au făcut din Caruso un interpret versatil, unic în istoria operei lirice. Avantajat și de poziția sa de star al vremii și un favorit al caselor de discuri,

interpretările sale și-au pus iremediabil amprenta asupra generației sale de cântăreți și nu numai!

Un alt reper interesant în vocalitatea veristă îl reprezintă pleiada de tenori ai tehnicii *dell'affondo*, concept ridicat la rang de școală de Arturo Melocchi prin elevii săi: Mario Del Monaco, Robleto Merolla, Gastone Limarilli și continuat cu succes de Marcello del Monaco (fratele mai tânăr a lui Mario) prin discipolii acestuia: Amedeo Zambon, Gianfranco Cecchele, Giuseppe Giacomini, Nicola Martinucci.

Mario Del Monaco rămâne fără îndoială modelul tenorului dramatic *di forza*, cu o vocalitate perfect adaptată și construită pentru acest tip de repertoriu. Voce puternică și penetrantă, coloană de aer largă dar perfect calibrată, intensitate a sunetelor, strălucire și puritate timbrală, culoare baritonală, ascensiune spectaculoasă în registrul acut, incisivitate a accentelor dramatice și densitate a armonicilor. Latura sa histrionică și vocalitatea sa versatilă în repertoriul spinto - dramatic fac din Del Monaco un adevărat model interpretativ care poate fi preluat dar este imposibil de imitat!

Un strălucit urmaș al școlii lui Marcello Del Monaco îl reprezintă și tenorul român **Corneliu Murgu**, un nume predestinat a se identifica cu verismul, acest tip de repertoriu reprezentând pentru vocea sa un adevărat *cavallo di battaglia*. Memorabilele sale interpretări în titluri precum *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Turandot*, *Andrea Chenier*, *Tosca*, *Fanciulla del West* alături de rolul iconic *Otello*, atestă vocalitatea robustă, culoarea solară, virilă și omogenă a timbrului său, incisivitatea și sonoritatea puternică (*stentorea*) a vocii sale, perfect adaptată și adecvată repertoriului verist.

În lipsa unei tehnici adecvate, verismul poate dăuna însă vocilor iar cazurile de neadaptare a vocalității proprii exigențelor verismului nu pot decât agrava anumite probleme. Compensarea tehnicii și constituției fonatoare prin putere, urlete și efecte facile, dublate de o teatralizare exagerată nu fac decât să vulgarizeze în sens expresiv și interpretativ acest curent.

Deci verismul nu ar trebui să promoveze exclusivitatea și supremația forței, agresivitate și brutalitate vocală, platitudine și masivitate brută ci energia și concentrarea accentului dramatic, veridicitatea expresivității în apropierea de suferința umană, pe fondul unui “cânt frumos” înțeles ca firesc și adevărat! Pentru că suportul tehnico - expresiv este asigurat tot de asumarea principiilor vechiului stil belcanto: emisia clară și sinceră, omogenitatea registrelor, libertatea frazei și motilitatea articulației vocale, susținerea și suportul tensional al coloanei de aer, eleganța și fluența executării unui legato, portamento, manevrarea suportului dinamic. Elemente desigur transmutate și sublimite în sensul pasiunii reale și maximei emoții. O sensibilizare și o umanizare a acestora cât mai aproape de naturalețea firescului și veridicului.

Chiar dacă vechile înregistrări ale repertoriului verist în viziunea unor interpreți formați conform principiilor belcantiste precum Fernando de Lucia, Mattia Battistini, Adelina Patti sau Marcella Sembrich ar putea părea astăzi hilare, acest fapt confirmă și atestă tocmai prezența (chiar dacă uneori exagerată) a stilului belcanto în linia veristă dar în formele unui realism artificial, chiar excesiv de teatralizat și prefabricat prin profiluri vocale diforme, exagerate și “contaminate” cu inflexiuni mult îndepărtate de modelul inițial al partiturii. Variantele agitate și neliniștite

(*affrettate*) ale articulațiilor veriste în interpretarea unor soprane precum Claudia Muzio sau Licia Albanese, ne pot ajuta în formarea unei imagini sonore clare a intonațiilor afectate emoțional ale primelor percepții muzical veriste. Ori teatrul naturalist și verist vor înlătura treptat acest amestec arbitrar și vetust al belcanto-ului din interpretare și va oferi libertatea cântărețului de a-și alege conform propriei fizionomii vocale opera cea mai potrivită.

Un corolar al vocalității veriste îl reprezintă scriitura pucciniană ce sintetizează și consacră multe din stilemele vocale ale verismului, amintite anterior. Însă aduce ca noutate acea fluentă și simplitate a emisiei ce trebuie să urmeze drumul natural al vocii prin imperceptibile dar numeroase mutații și nuanțe intonaționale ce conferă în final cântului o noua dimensiune: aceea a declamato-ului și al celui “recitar cantando”. În concepția pucciniană “intonația și nu articulația diferențiază expresia emotivă de cea uzuală”⁶⁹. Un declamato care se va transfera expresiv până și asupra dimensiunii metroritmice și a infrastructurii orchestrale din care face parte.

Marea provocare a interpretării veriste rezidă deci în găsirea echilibrului între *cantare* (a cânta) și *recitare* (a interpreta scenic) iar la Puccini tocmai aceste culori, nuanțe sentimentale discrete și intime (*sfumature*) sunt cele care pot obosi și consuma energetic interpretul, în lipsa unei tehnici adecvate și a unui control mental obiectiv. Detaliul puccinian reprezintă încarnarea muzicală a ritmului biologic al trăirii ”pe viu” deoarece spre deosebire de accentul din “mușcătura verdiană”, cel puccinian comportă o fizionomie proprie și trebuie căutat în culoarea vocală, în legato!, în

⁶⁹ Andrieș-Moldovan, Elena, *Prototipuri feminine în creația pucciniană*, Cluj Napoca, Mediamusica, 2006, pag. 16

emotivitatea unui moment, în precisele indicații și cerințe ce însoțesc linia vocală. Neînțelegerea acestor elemente în conglomeratul simfonic din care fac parte duc la tendința de a exagera, a da mai mult și a îngroșa vocea!

Giuseppe Giacomini argumentează⁷⁰ și identifică această tendință de emfatare emoțională și vocală tocmai din cauza suprapunerii accentului muzical și prozodic din cuvânt peste un semnificat emotiv extraordinar de puternic. Ori greutatea liniei pucciniene constă în menținerea unui *canto spiegato* și *legato* pe fraze largi ce trebuie să conțină în sine moliciunea emotivă pucciniană. Iar în acest context relația dintre *morbidezza* și *incisività* trebuie mediată prin perfectă calibrare a vocii de-a lungul țesăturii, registrelor și pasajelor expresive prin intermediul tehnicii și al unei perfecte susțineri respiratorii.

Mirajul verismului rămâne una dintre marile capcane și provocări ale cântăreților. Asistăm în ultima vreme la o ignorare totală a adecvării categoriei vocale cu repertoriul abordat. De aici, sumedenia de cazuri de cântăreți “comete” și decăderea nivelului vocal general în interpretare. Este de recomandat deci o inteligență manageriere a repertoriului în funcție de tipul de voce și vârstă, pe fondul unei tehnici și culturi stilistice extrem de solide.

În încheiere, două exemple ce argumentează interferențele stilistice apărute pe filiera verismului. Duetul Santuzza - Alfio din *Cavalleria* începe printr-un “monolog” al duetului intonat (*Largo*) de Santuzza în clar stil belcanto: un intimism abia exteriorizat, șovăitor, pe un desen ritmico - melodic extrem de legat ce rămâne

⁷⁰ Marco Gilardone, Franco Fussi, *Le Voci di Puccini. Un indagine sul canto*, Omega Edizioni, Torino, 1998, pag. 273

în sfera dinamică a discretului și misteriosului (“Turiddu mi tolse l’onore”).

LARGO (♩ = 44)
p
 Tu - rid - du mi tol - se mi tol-se l'o - no -

Mai apoi totul se dezvoltă înspre retorica verdiană (“Per la vergogna mia”) prin amploarea și statura obligată a discursului ritmico - melodic, trăsături riguros satisfăcute printr-o “mușcătură” a frazei (*poco affrettando, animando e crescendo*) ce accentuează pronunția fără să altereze însă calitatea eufonică a vocalității.

(♩ = 54)
p
 Per la ver - go - gna mia, pel mi - o do -

pp
poco rit. *un poco affrett.* *a tempo un poco*
 - lo - - re la tri - sta ve - ri - ta vi dis - si, ahi - mè! ahi -

poco rit. *poco affrett.* *p* *a tempo un poco*

Aceeași oscilație sau cuplare a ternarului cu binarul reprezintă un detaliu de metroritmie extrem de sensibil, o desfășurare dialectică între *diminutio* și *augmentatio*, într-o continuă acumulare de energie în spiritul fenomenului flux - reflux. Accentele veriste sunt prezente în intervențiile lui Alfio prin limbajul său și încărcătura tensională a cuvintelor sale (“Se voi mentite, vo’ schiantarvi il core”) pentru ca totul apoi să se concretizeze într-o expansiune temperamentală pur veristă pe suportul formal al cabalettei romantice (“Infami loro ad essi non perdono”).

În opera *Tosca* după scena torturii, introducerea lui Cavaradossi creează deja atmosfera rarefiată și intimă al unui fluent recitativ belcanto, în realitate dialogul dintre Floria și Mario pe fondul discret al acompaniamentului (*Andante sostenuto*) ce intonează amintiri ale duetului de dragoste dintre cei doi.

CAVAR. (calidamente) A - mo - re... *dolcissimo* Quanto hai pe-
 (riavendosi) Flo - ria!.. Sei tu?., *Sostenuto*
espressivo *pp*

Urmează o scurtă punte agitată (*Allegro violento*) de sorginte romantică prin ritmul *concitato* și *tremolo*-ul de la corzi, peste care se suprapun replicile lui Mario, Scarpia și Sciarrone ce introduce intervenția în forță a lui Cavaradossi, în spiritul celui mai

clar tenor romantic: un *slancio* orchestral urmat de triumful sunetului La diez acut (“Vittoria! Vittoria!”).

LO STESSO MOV.º MA PIÙ SOST.º

ff tutta forza

trova la forza di alzarsi minaccioso in faccia a Scarpia)

CAVAR. (con grande entusiasmo) *allarg. molto*

Vit - to - ria! Vit - to - ria!...

col canto.....

În acest moment strigătul său de izbândă pe desenul ritmic riguros al acompaniamentului, ne duc cu gândul la Manrico și *stretta* sa (“All’armi!”), în fapt, o *cabaletta* peste care se suprapun fizionomiile veriste (interjecții) ca ton și caracter ale replicilor intonate de Tosca și Scarpia, comentarii și reacții ce nu conduc însă, ca în romantism, la concentrarea și unificarea terțetului într-o acțiune comună, îndreptată prin cadență spre unison ci, dimpotrivă, duc la o explozie afectivă fără precedent ce va conduce la pulverizarea momentului în formele heterofoniei verbale.

CONSIDERAȚII FINALE

La final de secol al XIX-lea, verismul apare mai degrabă ca o rezultată decât ca un proces original și autonom, ultimul sfert de veac din *Ottocento* remarcându-se prin numeroasele inflexiuni și împrumuturi între principalele școli muzicale europene iar verismul muzical italian nu face nici el excepție.

Școala franceză va propune modelul *grand-opéra* și *opera-comique* un gen dramatic ce își va fi consumat la acele timpuri atât supremația cât și decăderea prin operele lui Meyerbeer dar va fi adus un ingredient esențial - exotismul, prin explorarea și accesarea altor zone geografice și stilistice. De aici apar limbaje muzicale inedite, tehnici noi de scriitură, orchestrație, armonie etc. În istoria genului liric momentul *Carmen* rămâne un punct de referință pentru noile direcții imprimate evoluției operei. Realismul intrigii și naturalismul scenelor prezentate, pe fondul unui exotism manifest dar mai cu seamă prin retorica sa subtilă, aluzivă și perversă va modifica substanțial percepția asupra conceptului de operă lirică ca reflexie a ambientului social.

Școala germană, prin Richard Wagner, operează cu adevărate concepte muzical - dramatice, clătinând din temelii bazele arhaice ale spectacolului tradițional. Inovațiile sale nu vizează doar aspectul tehnic al spectacolului ci urmăresc realizarea unei drame muzicale totale, o transmutare a limbajului convențional (succesiunea recitativ - arie - cabaletta) în formele elevate ale unui *sprechgesang* pe fondul conceptului de leitmotiv, un întreg edificiu muzical - dramatic care unește și sintetizează profilul ideatic, odinioară dispartat al operei. În acest sens, chiar și structura tonală a

muzicii va fi tratat depășită și se va uza, ajungându-se la formele unui cromatism ce cu siguranță va reprezenta anticamera atonalismului. Acest tip de structurare a dramei muzicale ce își va găsi culminația în duetul din actul al II-lea al operei *Tristan și Isolda*, va influența absolut toată producția muzicală ulterioară de la *Manon Lescaut* a lui Puccini până la *Pellèas et Melisande* a lui Debussy chiar și Verdi dovedindu-se contagios, în *Aida*, la microbul wagnerian.

În Italia, apropierea de școala germană se realizează prin intermediul lui Boito și al mișcării Scapigliatura, un eveniment menit să adâncească și mai mult dar fără prea multe soluții practice și originale, prăpastia dintre tradiția verdiană și poetica wagneriană. Tot bătrânul Verdi este cel care, prin ultimele sale capodopere, impune drumul de urmat al operei italiene. Această criză nu va fi depășită nici măcar cu apariția primelor opere veriste. Cu stagiunea anului 1890, Mascagni va introduce un *Novocento* contradictoriu, fără noutăți notabile la nivelul problematicii coeziunii dintre dramă și muzică căreia Wagner, Verdi și Bizet îi vor fi propus soluții originale. Desigur că fondul verist și adevărat al libretelor folosite au reclamat o retorică și o abordare diferită, însă pe plan formal, al structurii și construcției muzical - dramatice, ambele cazuri de operă veristă (*Cavalleria rusticana* și *Pagliacci*) vor fi fost deja depășite anterior de Verdi.

Adevărata noutate va fi apariția triumfală a lui Puccini o dată cu *Manon Lescaut* (1893), moment ca va semnifica pentru prima dată asimilarea în mod autentic și revalorizarea originală a lecției leitmotivului și conceptului de dramă wagneriană. La rândul său Puccini nu își va fi trădat niciodată originea meridională italiană

și tradiția filonului eminent melodic al operei italiene, astfel încât în *La Boheme* (1896), inspirația melodică și intensitatea cântului său reprezintă doar unul din ingredientele unui *mélange* al tuturor tensiunilor și tendințelor ce agitau teatrul european *fin de siècle*: subiect realist transfigurat în poezie, o tehnică componistică avansată, formule armonice de împrumut francez și german, un rol proeminent acordat orchestrei, toate acestea pliate pe idealul unei drame în muzică (*melodramma*) perfect coordonată în toți parametrii.

Muzicologul Michele Girardi în studiul său *Opera e teatro musicale 1890-1950*, vede în sfârșitul de Ottocento european o criză a valorilor și o epuizare a inspirației focalizată către spațiul exterior, muzicienii începând să-și îndrepte atenția spre lumea umană interioară, spre prospectarea pasiunilor și sentimentelor ascunse, deja de la sfârșit de Romanticism o sensibilitate particulară fiind prezentă în conștiința muzicienilor. Urmele aceleiași anxietăți și încordări se regăseau în Ceaikovski ca și în Massenet, în Puccini ca și în Richard Strauss, Debussy, Janacek sau Alban Berg. Atenția crescândă îndreptată spre lumea exterioară devenea o contrabalansare și argumentare a dramei interioare. În consecință devine tot mai necesar ca și muzica să descrie o anumită atmosferă și să suprindă un anumit detaliu, prin “orchestrări” din ce în ce mai stilizate și rafinate.

În tot acest cadru, verismul se mișcă fără niște linii clare de demarcație între realism, exotism, impresionism și expresionism. Subiecte istorico - mitologice, burgheze sau legendare vor fi tratate cu mijloacele celui mai violent naturalism. Deseori tensiunile sociale sau amoroase comportă uzul stilemelor care trec firesc de la

o *squarcio di vita* siciliană la o rafinată și încordată dramă expresionistă.

În același timp se dezvoltă sensibilitatea pentru nuanțele psihologice ale sentimentului, până la aspectele sale cele mai șocante. Acesta este un motiv pentru care iubirea, golită de valoarea sa spirituală, va fi exprimată tot mai mult prin componenta sa erotică și sexuală. Ne gândim la Dalila în *Samson*, la Kundri în *Parsifal*, la Manon de Puccini dar și la Katerina Ismailova în *Lady Macbeth din Mțensk*. Din iubire acționează și *Salomé* de Strauss, împingând-o până la cea mai macabră necrofilie. Perversitatea sentimentului erotic, uneori cu trăsături sadice, implică personaje de orientări diverse: de la baronul Scarpia din *Tosca* până la protagonista din *Mörder, Hoffnung der Frauen* a lui Hindemith, la femeia nevrotică din *Erwartung*, la Wozzeck, la frigida Turandot și la femeia fatală Lulu.

Chiar dacă femeile din *Erwartung* sau *Wozzek* sunt victime ale obsesiei pentru sânge cu motivații diverse, în stilul cântului, înțeles și acesta ca un vehicul al dramei, ceva le este comun tuturor. Luigi din *Tabarro* ce-și urlă iubirea din vârful pumnalului, blestemul Santuzzei din *Cavalleria*, sinistrul Canio din *Pagliacci* cu pluriomicidul său din gelozie până la infanticida Kostelnika din *Jenufa* lui Janacek încarnează aceleași emoții comune: tensiuni, angoase, extaz, furie, agonie sau disperare. Adevărate “vehicule sonore” ale verismului italian prin stilemele “internaționalizate” ale operei *fin de siècle*.

Verismul deschide fără îndoială o nouă etapă în istoria cântului prin soluțiile inedite pe care le propune și eliberează de concepția unei voci instrumentalizate romantic, înlăturând viziunea

pur tehnică, performantă și hedonistă a vocii umane. Însă verismul, independent de curentul artistic, epoca sau stilul promovat, trebuie să reprezinte o experiență nemijlocită cu intenția și mesajul artistic al partiturii ce ne îndeamnă să interpretăm, să percepem și să receptăm fenomenul artistic din interiorul acestuia. Să decodificăm și să înțelegem textul, subtextul și contextul actului artistic. O deconstrucție în spiritul adevărului, sensului și valorilor promovate de opera lirică.

Independent de principiile artistice enunțate, diversitatea și ineditul soluțiilor la nivelul libretelor, orchestrației și vocalității, verismul trebuie să trezească în orice artist, interpret vocal, instrumentist sau dirijor, vocația pentru adevărul partiturii și mai ales pentru ceea ce se află dincolo de aceasta. Mă refer la acea relație cauzală aflată în spatele oricărui personaj, text literar sau muzical, în care orice gest sau act dramatic este motivat de un sentiment ce transmite o emoție, o trăire reală, dublată de o energie vie, purtătoare de mesaj și sens. Acestea sunt elementele ce concură la configurarea expresiei artistice, șlefuită și esențializată apoi în formele unor stileme proprii.

Cu siguranță opera lirică își va continua nestingherită existența, promovând valorile perene ale unei tradiții seculare pe fondul unei spiritualități milenare, adevărate repere culturale și afective într-un prezent mult prea agitat, depersonalizat, steril și contaminat de goana după spectaculos și senzațional. Parafrazându-l dintr-o perspectivă nouă pe Canio, tenorul verist din *Pagliacci*

“LA COMMEDIA RESTA APERTA...”

Opera și locul acțiunii	Compozitor	Libretist	Specia lirică	Data premierei
Mala Pasqua (Sicilia)	Stanislao Gastaldon	G. Bartocci Fontana	Dramma lirico in tre atti	9 aprilie 1890
Labilia (Corsica)	Nicola Spinelli	Vincenzo Valle	Melodramma in un atto	7 mai 1890
Cavalleria Rusticana (Sicilia)	Pietro Mascagni	G. Targioni- Tozzetti G. Menasci	Melodramma in un atto	17 mai 1890
Sull'Alpi (sat în Alpi)	Giulio Concina	Compozitorul	Opera in un atto	1892?
Nennella (Napoli)	Alessandro Sanfelici	C. A. Blengini	Dramma lirico in tre parti	1892?
Mala Vita (Napoli)	Umberto Giordano	Nicola Daspuro	Melodramma in tre atti	21 febr. 1892
La Tilda (Fosinone)	Francisco Cilea	Angelo Zanardini	Melodramma in tre atti	7 aprilie 1892
Mastro Giorgio (Cosenza)	Domenico Sodero	G. di Nunno- Giattanasio	Melodramma in un atto	13 aprilie 1892
Pagliacci (Calabria)	Ruggero Leoncavallo	Compozitorul	Dramma in un atto	21 mai 1892
La Bella d'Alghero (Sardinia)	Giovanni Fara Musio	Antonio Boschini	Dramma serio in due parti	1 iulie 1892
Tradita! (Granița elvețiană)	Ferruccio Cusinatti	Compozitorul	Melodramma in due atti	12 nov. 1892
A Santa Lucia (Napoli)	Pierantonio Tasca	Enrico Golisciani	Melodramma in due atti	15 nov. 1892
Alla Macchia (Sudul Italiei)	Giovanni Ercolani	Antonio Scapolo	Dramma in tre atti	25 dec. 1893
Treccie Nere (Abruzzo)	Vincenzo Gianferrari	Erminio Manzini	Dramma lirico in un atto	8 februarie 1893
A Cannareggio (Veneția)	Carlo Sernagiotto	necunoscut	Opera in due atti	22 febr. 1893
Festa a Marina (Calabria)	Benvenuto Coronaro	V. Fontana	Bozetto lirico	21 martie 1893
Tristi Nozze (Sardegna)	Ugo Dallanoe	Compozitorul	Dramma lirico in un atto	23 martie 1893

Opera și locul acțiunii	Compozitor	Libretist	Specia lirică	Data premierei
Malia (Sicilia)	F. Paolo Frontini	Luigi Capuana	Melodramma in tre atti	30 mai 1893
A Basso Porto (Napoli)	Nicola Spinelli	Eugenio Checchi	Dramma lirico in tre atti	18 aprilie 1894
La Martire (Sulina)	Spiro Samara	Luigi Ilica	Novela scenica in tre atti	23 mai 1894
Maruzza (Sicilia)	Pietro Florida	Compozitorul	Scene liriche in tre atti	23 august 1894
Santuzza (Sicilia)	Oreste Bimboni	G. Gorrieri	Melodramma in un atto	8 ianuarie 1895
Vendetta Sarda (Sardinia)	Emidio Cellini	Alessandro Cortella	Bozzetto drammatico in due parti	12 febr. 1895
Silvano (coasta adriatica de sud)	Pietro Mascagni	G. Targioni- Tozzetti G. Menasci	Dramma marinaresco in due atti	25 martie 1895
Nozze Istriane (Dignano)	Antonio Smareglia	Luigi Ilica	Dramma lirico in tre atti	28 martie 1895
La Sagra di Valaperta (Liguria)	Filippo Brunetto	Alessandro Cortella	Dramma lirico in un atto	9 mai 1895
Al Campo (sat în Alpi)	Romano Romanini	Compozitorul	Melodramma in un atto	2 mai 1895
Mariedda (sat în Calabria)	Gianni Bucceri	Alfredo Silvestri	Atto unico in due parti	28 mai 1895
Paron Giovanni (port în Marche)	Antonio Castracane	Angelo Rossi	?	28 septembrie 1895
Claudia (Bretagne)	Benvenuto Coronario	G. Bartocci Fontana	Dramma lirico in due atti	5 nov. 1895
Nozze!... (sat în Liguria)	Enrico Loschi	F. Rizzetti	Azione lirico- drammatica in due atti	27 noiembrie 1895
Dramma In Vendemmia (Toscana)	Vincezo Fornari	E. R.	Bozzetto in un atto	13 februarie 1896

Opera și locul acțiunii	Compozitor	Libretist	Specia lirică	Data premierei
Padron Maurizio (sat în Liguria)	Giovanni Giannetti	Achille Guidi	Dramma lirico in due ati	26 septembrie 1896
A San Francisco (Napoli)	Carlo Sebastiani	Salvatore di Giacomo	Scena lirica napoletana	13 octombrie 1896
Dopo l'Ave Maria (sat în Toscana)	Alfredo Donizetti	Giovanni Arrighi	Dramma in un atto	21 ocombrie 1896
La Colonna di Pasqua (sat în Toscana)	Gaetano Luporini	Luigi Illica	Scene liriche in tre atti	1 noiembrie 1896
Sacrificio! (Sorrento)	M. Almada	A. Menotti Buja	Scene liriche in un atto	1897?
Rosedda (Sardinia)	Nino Alassio	Lazzaro Brezzoni	Melodramma in tre atti	20 febr. 1897
Refugium Peccatorum (Chioggia)	Ausoni De Lorenzi- Fabris	Luigi Sugana	Opera in due parti	25 februarie 1897
Lena (Abruzzo)	Torquato Zignoni	Compozitorul	Dramma lirico in tre atti	24 aprilie 1897
Nunziata (Napoli)	Alfonso Miglio	Giovanni Vaccari	Dramma lirico	28 iunie 1897
Dramma (sat alpin)	Ferruccio Zernitz	Ferruccio Rizzatti	Azione lirica in un atto	14 sep. 1897
Rosella (Sardinia)	Priamo Gallisay	Pasquale Dessanay	Melodramma in tre atti	2 oct. 1897
Il Voto (Napoli)	Umberto Giordano	Nicola Daspuro	Melodramma in tre atti	10 nov 1897
L'Arlesiana (Provenza)	Francesco Cilea	Leopoldo Marenco	Opera in quattro atti	27 nov. 1897
Stella (Abruzzo)	Camillo De Nardis	Paolo D'Elsa	Dramma lirico in tre atti	23 mai 1898
Un Mafioso (Palermo)	Enrico Mineo	Giuseppe Bonaspetti	Dramma lirico in due atti	29 sept. 1898
Il Congedo (sătuc din Italia)	Cesare Bacchini	Luigi Sbragia	Dramma lirico in due atti	1 oct. 1898

Opera și locul acțiunii	Compozitor	Libretist	Specia lirică	Data premierei
Rosella (Napoli)	Garcia de la Torre	C. A. Blengini	Scene liriche	29 sept. 1899
Cieco	Umberto Candiolo	Giuseppe De Bonis	Dramma lirico in un atto	13 mai 1899
Foturella (Napoli)	Luigi Pignalosa	Angelo Bignotti	Dramma lirico in un atto	7 nov. 1899
Vendetta Zingaresca (Granada)	Raimondo Montilla	Alessandro Cortella	Opera in due atti	15 noiembrie 1899
Celeste (Toscana)	Giuseppe Ordini	Giuseppe Menin	Scene della vita di campana	1 mai 1901
Maricca (Sardinia)	Marco Falgheri	C. A. Blengini	Scene liriche in un atto	8 oct. 1902
Rosana (Sat la mare)	Romano Romani	Enrico Fabiani	Dramma lirico in tre atti	17 aprilie 1904
Fiorella (Toscana)	L. Ferrari-Trecate	Giovacchino Forzano	Dramma lirico in un atto	10 august 1904
Fior di Sardegna (Sardinia)	Attico Bernabini	Curzio Gramiccia	Dramma lirico in un atto	1904?
Amica (Piemonte)	Pietro Mascagni	G. Targioni-Tozzetti	Dramma Lirico in due atti	16 martie 1905
Lisia (sat italian)	Jole Gasparini	Mimy Resarco	Melodramma in un atto	9 mai 1905
Jana (Gallura-Sardinia)	M. Renato Virgilio	Salvatore Aliaga	Scene sarde in due atti	2 decembrie 1905
Cavalleria Rusticana (Sicilia)	Domenico Monleone	Giovanni Monleone	Dramma lirico in un atto	5 februarie 1907
Lyna, Ovvero I Mal Nutriti (Lombardia)	Adelelmo Bartolucci	Virgilio Donzelli	Azione drammatica in un atto	22 iunie 1907
Iglesias (Sardinia)	Vittoria Baravalle	Enrico Golisciani	Bozzetto in un atto	12 nov. 1907

Opera și locul acțiunii	Compozitor	Libretist	Specia lirică	Data premierei
Dore (Alpii italieni)	Enrico Luccherini	?	Dramma lirico in un atto	16 iunie 1909
Maia (Camarga- Franța)	Ruggero Leoncavallo	Angelo Nessi	Dramma lirico in tre atti	15 ianuarie 1910
Ornella d'Abruzzo (Abruzzo)	Augusto Poggi	Giorgio Damura	Dramma lirico in un atto	2 martie 1910
Calendimaggio (sat în Alpi)	Giuseppe Petri	Pietro Gori	Scene drammatiche in un atto	14 martie 1910
Dopo la Gloria (sat în Apeninii Calabrezi)	Ubaldo Pannocchia	Cino Daspi	Melodramma in un atto	12 februarie 1911
Luisianna (Osilo-Sardinia)	Virgilio Aru	G. B. Reggiori	Dramma lirico in due atti	16 mai 1911
I Gioielli Della Madonna (Napoli)	Ermanno Wolf Ferrari	C. Zangarini Enrico Golisciani	Opera in tre atti	23 decembrie 1911
Zingari (Basso Danubio)	Ruggero Leoncavallo	E. Cavicchioli G. Emanuel	Due episodi	16 sept. 1912
Campane a Gloria (Alpi Graie)	Giocondo Fino	Saviano Fiore	Leggenda drammatica in due parti	21 noiembrie 1916
Il Tabarro (Paris)	Giacomo Puccini	Giuseppe Adami	Opera in un atto	14 dec. 1918
Mara (Sicilia)	Pietro Borgognoni	Virgilio Gozzoli	Melodramma in due atti	27 iulie 1919
La Vampa (Umbria)	Alessandro Ravelli	Gustavo Macchi	Dramma in un atto	13 sept. 1919
Il Pastore (sat în Calabria)	Edoardo Berlendis	Antonio Lega	Atto lirico in due parti	7 sept. 1920
Lucania (Basilicata)	Beniamino Fonte	Francesco Ragona	Dramma lirico in quattro atti	4 sept. 1921
Il Mistero (Sicilia)	Domenico Monleone	Giovanni Verga	Scene siciliane in un atto	7 mai 1921

Opera și locul acțiunii	Compozitor	Libretist	Specia lirică	Data premierei
La Grazia (Sardinia)	Vincenzo Michetti	Grazia Deledda C. Guastalla	Dramma pastorale in tre atti	31 martie 1923
La Spergiura (Sardinia)	Giuseppe Gigli	Menotti Viareggi	Tre atti lirici	5 oct. 1925
La Bardana (Sardinia)	Cirillo Casiraghi	Alberto Colantuoni	Un dramma	26 martie 1933
La Lupa (Modica-Sicilia)	Pierantonio Tasca	G. Verga F. De Roberto	Tragedia lirica in due atti	21 august 1933
Grazia (Sardinia)	Gavino Canu	Compozitorul	Melodramma in due atti	18 febr. 1934
Ave Maria (Apeninii toscani)	Salvatore Allegra	Alberto Donini	Libretto in due atti	26 octombrie 1934

Bibliografie

- Abbiati, Franco, *Storia della musica*, Editura Garzanti, Milano, 1967
- Adami, Giuseppe, *Giulio Ricordi e i suoi musicisti*, Milano, Edizioni Fratelli Treves, 1933
- Appia, Adolphe, *Attore musica e scena*, Milano, Feltrinelli, 1983
- Appia, Adolphe, *Texts on theatre*, London, Routledge, 1993
- Ashbrook, William, *The Operas of Puccini*, London, Cassel, 1969
- Baia Curioni, Stefano, *Mercanti dell'Opera. Storie di Casa Ricordi*, Il Saggiatore, Milano, 2011
- Barilli, Bruno, *Il paese del melodrama*, Editura Adelphi, Milano, 2000
- Bastianelli, Gianotto. *La crisi musicale europea*, Firenze, Vallecchi Editore, 1976
- Branger, Jean-Cristophe. Ramaut, Alban, *Le Naturalisme sur la scene lyrique*, Publications de l'Universite de Saint-Etienne, 2004
- Budden, Jullian, *Le opere di Verdi*, Torino EDT, 1985
- Budden, Jullian, *Puccini: His Life and Works*, Oxford University Press. 2002
- Bulzoni, Lina. Tedeschi, Marcella, *Dalla scapigliatura al verismo*, Bari, Laterza, 1990
- Buonaccorsi, Eugenio, *La recitazione del grande attore*, Genova, 1974
- Burgio, Ignazio, *Il verismo svelato. Lingua, stampa, teatro e cinema tra Otto e Novecento*, Narcissus Self Publishing, 2014
- Campana, Alessandra, *Opera and Modern Spectatorship in late Nineteenth-Century in Italy*, Cambridge University Press, 2015

Carner, Mosco, *Puccini: A Critical Biography*, New York, Holmes & Meier, 1992

Celletti, Rodolfo, *Storia dell'opera italiana II*, Milano, Garzanti, 200

Conati, Marcello, *Giuseppe Verdi: guida alla vita e alle opere*, Pisa, ETS, 2003

Corazzol, Adriana Guarnieri. *Musica e letteratura in Italia tra ottocento e novecento*, Milano, Sansoni, 2000

Dahlhaus, Carl, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2005

Dahlhaus, Carl, *Realism in Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, 1985

Dahlhaus, Carl, *I drammi musicali di Richard Wagner*, Venezia, Marsilio, 1984

Della Seta, Fabrizio, *Le parole del teatro musicale*, Roma, Carocci Editore, 2012

Della Seta, Fabrizio, *"Parola scenica" in Verdi e nella critica verdiana*, in "Le parole della musica. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena", a cura di F. Nicolodi e P. Trovato, Firenze, Olschki, 1994

Della Seta, Fabrizio, *Verdi Giuseppe*, in Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, a cura di Alberto Basso, le Biografie, vol. VIII, Torino, Utet, 1988,

Della Seta, Fabrizio, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993

De Van, Gilles, *Verdi. Un Theatre en musique*, Paris, Fayard, 1992

Kelkel, Manfred, *Naturalisme, Verisme et Realisme dans l'opera de 1890 a 1930*, Paris, Vrin, 1984

Dryden, Konrad, *Ruggiero Leoncavallo, Life and Works*, Scarecrow Press Inc., 2007

Dryden, Konrad, *Uno squarcio di vita Vocal Aspects of the Italian Verismo*, www.grattacielo.org/tg_squarcio.html

Fabbri, Paolo, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007

Gara, Eugenio, *Carteggi Pucciniani*, Milano, Ricordi, 1958

Gara, Eugenio. Piazzi, Filippo, *Serata all'osteria della Scapigliatura. Trent'anni di vita artistica milanese attraverso le confessioni e i ricordi dei contemporanei*, Milano, Lampa di stampi, 2004

Gatti, Carlo, *Il teatro alla Scala nella storia e nell'arte*, Milano, Ricordi, 1964

Gelli, Piero. Poletti, Filippo, *Dizionario dell'Opera*, Milano, Baldini Castoldi, 2007

Gheciu, Radu, *Melpomene, Erato, Euterpe*, Bucuresti, Editura Eminescu, 1990

Gherardo, Ghirardini, *Invito all'ascolto di Mascagni*, Milano, Mursia, 1988

Girardi, Michele, *Il verismo musicale alla ricerca dei suoi tutori*, (atti del I convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo) Milano, Casa Musicale Sonzogno, 1993

Girardi, Michele, *Puccini: His International Art*, University of Chicago Press, 2000

Giovanelli, Paola, Daniella, *La società teatrale în Italia fra Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma, 1984

Hanslick, Eduard, *Die moderne Oper, Kritiken und Studien*, Deutsche Literatur, 1990

Henson, Karen, *Opera Acts. Singers and performance in the late Nineteenth Century*, Cambridge University Press, 2015

Huebner, Steven, *French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style*, Oxford, Oxford University Press, 1999

Husson, Raul, *Vocea cântată*, Editura Muzicală, București, 1968

Kaminki, Piotr, *Mille et un operas*, Fayard, Paris, 2003

Kelkel, Manfred, *Naturalisme, Verisme et Realisme dans l'opera*,
Librairie J. Vrin, 1984

Kephren, Ketty, *De l'interpretation dans le chant*, Editura
Hengel, f.a.

Kimbel, David, *Italian Opera*, Cambridge University Press, 1991

Kobbé, Gustave, *Tout l'opera – de Monteverdi a nos jours*, Paris,
R. Laffont, 1993

Kobbé, Gustave, *Dizionario dell'opera*, Milano, Mondadori,
2007

Longobucco, Luisa, *I Pagliacci di Leoncavallo*, Rubbettino, 2003

Maehder, Jurgen. Guiot, Lorenza, *Ruggero Leoncavallo nel suo
tempo (atti del 1° convegno di studi su Ruggero Leoncavallo)*, Milano,
Casa Musicale Sonzogno, 1993

Malach, Allan, *Pietro Mascagni and his operas*, Boston,
Northeastern University Pres, 2002

Malach, Allan, *The autumn of Italian opera. From Verismo to
Modernism, 1890-1915*, Northeastern University Press, Boston, 2007

Mariani, Renato, *Verismo in musica e altri studi*, Firenze, Leo S.
Olschki Editore, 1976

Martinotti, Sergio, *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*,
Milano, Vita e Pensiero, 1996

McClacry, Susan, *Georges Bizet: Carmen*, Milano, Rugginenti,
2007

Mila, Massimo, *Il melodramma di Verdi*, Bari, Laterza, 1933

57, Mila, Massimo, *Verdi*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli,
2012

Montale, Eugenio, *Prime alla Scala*. Milano, Arnaldo Mondadori
Editore, 1981

Musitelli Paladini, Marina, *Nascita di una poetica: il Verismo*,
Palumbo, Palermo, 1974

Nicolodi, Fiamma, *Gusti e tendenze nel novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni Editore, 1982

Osborne, Charles, *The Complete Operas of Puccini: A Critical Guide*, London, Gollancz, 1981

Ostali, Piero și Ostali, Nandi, *Cavalleria Rusticana 1890-1990: Cento anni di un capolavoro*, Milano, Casa Musicale Sonzogno, 1990

Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, Editura Meridiane, București, 1971

Petrobelli, Pierluigi, *La musica nel teatro: saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, 1998

Popovici, Doru, *Introdúcere în opera contemporană*, Editura Facla, 1974

Portinari, Falco, *Pari Siamo! Il la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodrama ottocentesco attraverso I suoi libretti*, Torino, EDT, 1991

Porzio, Michelle, *Dizionario dell'opera lirica*, Editura Montadori, Milano, 1997

Pullini, Giorgio, *Teatro italiano dell'Ottocento*, Vallardi, Milano, 1981

Rescigno, Eduardo, *Dizionario pucciniano*, Milano, Ricordi, 2004

Rescigno, Eduardo, *Dizionario verdiano*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2001

Rescigno, Eduardo, *Viva Verdi. Dalla A alla Z Giuseppe Verdi e la sua opera*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2012

Rosenthal, Harold, *Concise Oxford Dictionary of Opera*, Oxford Universit Press, London, 1964

Ruberti, Giorgio, *Il verismo musicale*, Napoli, Libreria Musicale Italiana, 2011

Rubboli, Daniele, *Ridi Pagliaccio*, Lucca, Fazzi Editore, 1985

Sadie, Stanley, *The New Grove Dictionary of Opera*, Oxford Univeristy Press, 2004

Salveti, Guido, *La nascita del Novecento*, Torino, EDT, 1991

Salveti, Guido, *Il grande melodrama. Da Rossini a Verdi, da Wagner a Mussorgsky*, Editore Arnoldo Mondadori, Milano, 1978

Sanvitale, Francesco, *Tosti*, Torino, EDT, 1991

Sansone, Matteo, *Verismo: From Literature to Opera*, University of Edimburgh, 1987

Sapienza, Annamaria, *La parodia dell'opera lirica a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Guida Editori, 1998

Scardovi, Stefano. *L'opera dei bassifondi: il melodramma 'plebeo' nel verismo musicale italiano*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994

Schoell, William, *The Opera of the Twentieth Century: A Passionate Art in Transition*, London, McFarland & Company, 2006

Schumacher, Claude, *Naturalism and Simbolism in European Theatre 1850-1915*, Cambridge University Press, 1996

Targa, Marco, *Puccini e la Giovane Scuola. Drammaturgia musicale dell'opera Italiana di fine Ottocento*, Torino, Albisani Editore, 2012

Tarozzi, Giuseppe, *L'amore cattivo: Vita di Giacomo Puccini*, Milano, Camunia, 1988

Tarozzi, Giuseppe, *Puccini: La fine del bel canto*, Milano, Bompiani, 1972

Tedeschi, Rubens, *Addio, fiorito asil: Il melodrama italiano da Rossini al verismo*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1992

Viglino, Sergio, *La fortuna italiana della Carmen di Bizet (1879-1900)*, Torino, EDT, 2003

Viviani, Raffaele, *Teatro IV*, Napoli, Guida Editori, 1989

Wagner, Richard, *Opera și drama*, Editura muzicală, București, 1977

Zidarič, Walter, *L'univers dramatique d'Amilcare Ponchielli*, L'Harmattan, Paris, 2010

*** *Dizionario della Musica e dei Musicisti*, Ricordi, Milano, 1969

*** *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1968

*** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillian Publishers Ltd, 1992

*** *Dictionnaire des personnages litteraires et dramatiques de tous les temps et tous les pays. Theatre. Roman. Musique*, Paris, Laffont - Bompiani, 1962

*** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel, Bärenreiter Bde., 1949-1968