

CARMEN GURBAN

GIACOMO PUCCINI - *BOEMA*

***MIMI*-PROTOTIP AL EROINEI TRAGICE VERISTE**

Prof.univ.dr. Cornel Groza
Conf.univ.dr. Mihaela Gavriș

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
GURBAN, CARMEN

Mimi - Boema - G. Puccini : prototip al eroinei tragice
veriste / Carmen Gurban. - Cluj-Napoca : Mediamusica, 2015

Bibliogr.

ISMN 979-0-9009871-1-2

ISBN 978-606-645-054-6

78(450) Puccini,G.

929 Puccini,G

© Copyright, 2015, 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

Cuprins

INTRODUCERE.....	5
G. Puccini-Boema: Mimì, prototip feminin verist	16
Boema” – subiect literar-muzical.....	16
Bohemia – o imagine a vieții burgheze.....	16
„Boema” în viziunea lui Puccini.....	18
„Boema” – spectacol de teatru liric.....	21
Mimì- prototipul eroinei tragice.....	25
<i>Analiza rolului din punct de vedere vocal-interpretativ</i>	<i>30</i>
<i>Actul I.....</i>	<i>30</i>
<i>Intrarea lui Mimì.....</i>	<i>30</i>
<i>Aria.....</i>	<i>34</i>
<i>Finalul actului I</i>	<i>40</i>
<i>Actul II.....</i>	<i>42</i>
<i>Actul III</i>	<i>49</i>
<i>Duetul Mimì – Marcello.....</i>	<i>52</i>
<i>Terțetul Mimì – Rodolfo – Marcello</i>	<i>57</i>
<i>Aria.....</i>	<i>59</i>
<i>Cvartetul și scena finală</i>	<i>60</i>
<i>Actul IV</i>	<i>64</i>
<i>Duetul Mimì – Rodolfo.....</i>	<i>66</i>

Stări psihologice complexe ale personajului	
și întruchiparea lor muzicală	74
Profilului psihologic al eroinei raportat la noțiunile	
de bază ale psihologiei	74
Concepția lui Puccini asupra operei	
și asupra rolului primadonei.....	79
Rolul sopranei în contextul mijloacelor	
de expresie muzicale caracteristice operei pucciniene.....	82
Miniportret psihologic.....	90
Mijloacele de expresie muzicale utilizate	
în creionarea personajului	91
Considerații finale	100

INTRODUCERE

Subiectul propus nu se poate trata fără a face o foarte scurtă incursiune în istoria dezvoltării genului de operă; itinerariu necesar pentru **argumentarea** opțiunii noastre în legătură cu acest subiect. Mă voi referi însă doar la acele momente importante care marchează puternic dezvoltarea genului de operă și implicit a evoluției psihologiei personajelor feminine exprimate în limbaj muzical liric.

Evoluția teatrului muzical s-a împlinit pe parcursul a 400 de ani. Pornind de la primele manifestări artistice sincretice (conexiunea poeziei cu muzica și dansul, împlinită prima dată în ritualurile magice), trecând peste formele de manifestare în Antichitate (tragediile grecești) sau Evul Mediu (jocurile și dramele liturgice, misterele Evului Mediu) ajungem în Italia secolelor XV – XVI care oferă un cadru propice dezvoltării genului de operă. În Toscana așa numitele „*sacre rappresentatione*”¹ intercalau în acțiunea propriu zisă, coruri și dansuri – elemente componente ale unei forme incipiente a operei. Aceste spectacole, în secolele al XV-lea și al XVI-lea, se dezvoltă spre o nouă formă, profană, și se cristalizează în drama pastorală (*favola pastorale*) în centrul căreia stau personaje mitologice. Cele mai populare lucrări, modele ale genului dramatic incipient au fost „*Aminta*” de T. Tasso (1573) și „*Pastor Fido*” de F. Guarini (1576). Începând cu secolul al XVII-lea noțiunea de operă se folosește pentru a defini acțiunea scenică cu acompaniament

¹ Este denumirea reprezentațiilor scenice cu subiect sacru în Evul Mediu, care au constituit formele incipiente ale operei pe de o parte, iar pe de altă parte, fiind unul dintre tipurile jocurilor mistice ale oratoriului.

muzical. Florența cunoaște o viață artistică intensă. Cei care au contribuit la formarea și dezvoltarea genului (în frunte cu contele Bardi în al cărui salon se întâlnesc poeții și muzicienii timpului) au avut ca sursă de inspirație, program și punct de plecare, tragedia antică greacă. Studiindu-l pe Aristotel (ne referim în mod special la lucrarea *Despre tragedie*), aceștia au descoperit conceptul „*catharsis*”² în arta dramatică, influențând (după toate probabilitățile) stilul artistic adoptat de *Camerata Florentină*, reprezentată prin Ottavio Rinuccini, Giulio Caccini, Jacopo Peri, Vincenzo Galilei. Ei și-au intitulat lucrările *drama per musica*, inaugurând astfel spectacolul dramatic cântat.

Concepțiile stilului *muzicii noi* s-au format după reguli severe ale căror scop a fost ruperea cu *tehnica polifonică*, primul și cel mai important postulat fiind poziționarea declamației textului în centrul spectacolului liric. Așa s-a născut stilul reprezentativ care poartă deja germenii genului de operă, și care a presupus dezvoltarea unui stil nou numit *monodic*, adică recitarea unei singure voci cu acompaniamentul unui singur instrument, sau a unui grup de instrumente.

Acest stil a reprezentat o contradicție netă cu stilul polifonic, și a dat naștere unor forme muzicale adecvate în primul rând în creațiile lui Caccini, Cavalieri și Monteverdi. În această fază de dezvoltare, compozițiile vocale (arii, canzonete) scrise în maniera de recitativ nu însemnau neapărat și o dezvoltare a melodiei; așa numitul *stile rappresentativo* servind doar la rezolvări descriptive, de reprezentare. Aceste compoziții

² *Catharsis* este un principiu aristotelian, conform căruia arta are rolul de a-l elibera pe om de pasiunile josnice. Este o experiență interioară purificatoare a spiritului cu ajutorul artei prin participarea intensă la fenomenul artistic.

comunicau sentimente simple ca bucuria, durerea, admirația și contemplarea naturii etc. Madrigalul dramatic este cel care a oferit în epocă un model dramatic cu personaje soliste, coruri, acompaniament instrumental, concepute pe baza unui scurt libret, în general cu subiect moralizator. Se semnalează faptul că în general soliștii vocali făceau parte din cor, vocea corală nediferențiindu-se cu mult de cea solistică.

Cavaleri în prefața lucrării sale *La Rappresentatione di Anima e di Corpo* (1600) precizează condițiile artistice necesare pentru interpretarea publică a noului gen. Claudio Monteverdi³ este acela care printr-o serie de elemente inovatoare a definit bazele conceptului de dramatism muzical modern, iar acest ideal dramatic a supraviețuit în continuare până la sfârșitul veacului al XIX-lea fără modificări esențiale. Odată cu Monteverdi începe scindarea stilului de cânt în operele vremii: *recitativul declamat* va servi situațiile dramatice și derulării acțiunii, iar pentru momente lirice compozitorii vor prefera forma de *arioso*, care va deservi afectul, exprimarea sentimentului prin intermediul muzicii. Dacă tematicile preferate de compozitori vremii sunt preluate strict din mitologie, tot Monteverdi este acela care va compune la Veneția prima operă cu subiect istoric –

³ Monteverdi, Claudio (1567 – 1643) precum predecesorii săi consideră recitativul ca o declamație transformată în muzică. Recitativul lui însă este organic legat de plasticitatea împărțirii ritmice a cuvântului, nu neglijează nici elementul melodic susținut de scheletul armonic și modulatoric. Monteverdi a adus nou și prin mânuirea orchestrei recunoscând posibilitățile acesteia în ceea ce privește utilizarea unui colorit bogat. A pus accent și pe utilizarea disonanțelor, a modulațiilor, a mijloacelor dinamice – toate acestea în slujba expresiei dramatice („*Il ritorno d'Ulisse*” 1641, „*L'incoronazione di Poppea*” 1642). Putem afirma că acele cadre și tipuri ale expresiei dramatice pe care le-a înfăptuit, au devenit pe parcurs principalele elemente componente ale operei.

L'incoronazione di Poppea (în 1642) lăsând deschis acest drum unor subiecte de factură diversă.

Noul gen se va dezvolta în toată Italia, în special în trei centre mari: la Veneția reprezentat prin Cavalli, la Florența prin Cesti și la Neapole prin Alessandro Scarlatti. Școala napolitană va opta pentru primatul elementului melodic față de recitativ. Stilul colorat, bogat în ornamentică va fi numit stilul *belcanto*, stil care va mări rolul cântărețului și implicit al materialului muzical, purtător de sentimente și destinat punerii în valoare a calităților vocale ale acestuia. Stilul presupune o tehnică vocală desăvârșită, o interpretare care relevă frumusețea și farmecul liniei melodice vocale.

Franța are propriul său drum, dar nu lipsit de influență italiană. Datorită protecției cardinalului Mazarin, italienii stabiliți în Franța aduc cu ei noul gen muzical-opera. Desigur, și francezii caută să dezvolte tot ce aparține scenei: prin intermediul baletelor de curte găsesc noi forme de exprimare dramatică. Primii pași în acest teren îi vor face Perrin și Cambert cu opera *Pomone* (1661), dar J.B.Lully și J.Ph.Rameau (secolul al XVIII-lea) sunt acei compozitori, de a căror nume se leagă soarta operei franceze. Lully este considerat întemeietorul operei franceze; personaj pitoresc și compozitor genial, care își deschide propriul său teatru muzical cu *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus* în 1672. J.Ph. Rameau prin operele și baletele sale (*Hippolyte et Aricie* 1733; *Dardanus* 1739 etc.) a deschis o eră nouă în istoria muzicii de scenă franceză, conturând o traiectorie demnă de urmat până la Wagner. În operele sale orchestra, dansul și cântul devin un întreg. Această grandioasă concepție despre operă l-a influențat pe Gluck în elaborarea concepțiilor sale despre necesitatea reformei operei.

Stilul operei franceze, mai apropiat de esența textului dramatic decât cel italian, poate fi caracterizat prin declamația cântată, printr-o amploare a sonorității orchestrale și a efectelor scenice extravagante, spectaculoase, bazate de multe ori pe scene de balet. Personajele feminine sunt interpretate de cântărețe, rolul vocilor masculine fiind „repus în drepturi” între personajele eroice.

Tratarea muzicală în ceea ce privește evoluția psihologică a personajelor are în vedere, în tot secolul al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea, orientarea compozitorilor și a libretiştilor înspre tipurile de eroi și eroine exemplare, urmând modelul tragediei antice. Aceștia se sacrifică sau sunt sacrificați în numele binelui social, sacrificiul lor fiind menit să ofere modele morale sau de comportament. Însă faptul că deznodământul tragic este anulat prin rezolvarea oarecum „edulcorată” cu „happy end” a *dramei per musica*, conferă genului o anumită tendință spre superficialitate și artificialitate în logica dramaturgică. Este de altfel motivul care adus la „falimentul” operei seria a primei jumătăți din secolul al XVIII-lea, decădere datorată exagerării rolului vocii interpretului (de obicei castrat) a ariilor compuse pentru acesta, momente lirice disproporționate care îngreunau înțelegerea acțiunii dramatice. Personalitate masculină domina scena atât ca personaj de operă cât, mai ales în ceea ce privește interpretarea rolurilor feminine. Rolul vocii femeiești în această perioadă stilistică barocă este nul, în operele italiene cântărețul castrat preluând toate prerogativele personajului feminin.

Un mare reformator al genului de operă este Ch. W. Gluck, care conștientizează faptul că muzica nu poate fi un scop în sine, ci trebuie să slujească întotdeauna adevărul dramatic, fiind

un mijloc de exprimare a artei dramatice universale. Gluck renunță la ornamentica redundantă și o înlocuiește cu o melodică expresivă, în creația lui unindu-se într-o sinteză desăvârșită limbajul muzical german, italian și francez. Fiind un gânditor erudit, el și-a dat seama că opera trebuie transformată în dramă muzicală pentru a fi capabilă să exprime sentimentele personajelor, desfășurarea conflictului și rezolvarea acestuia. A cerut ca muzicianul să se supună ideii dramei și să înlocuiască personajele plate, stilizate, cu caractere adevărate, monumentale. În concepția lui muzica trebuie să urmeze ritmul dramei. Gluck va insista deasemenea asupra conturării sentimentelor și a profilului psihologic al personajelor feminine ca Euridice în *Orfeu*, sau Ifigenia în operele cu același titlu, în limitele unui limbaj clasic, standardizat stilistic.

Momentul Mozart în istoria operei este covârșitor.

”S-ar putea spune - parafrazându-l pe Carducci - că prin contemporaneizarea substanței ideatice și prin procesul de genială sinteză stilistică, cu momentul Mozart din istoria operei „incomincia una novella storia.”⁴

În ceea ce privește contribuția lui Mozart la îmbogățirea calităților vocii de soprană prin personajele create, aceasta egalează importanța întregii creații de gen. „Receptivitatea sa poetică și muzicală nu cunoaște limite, ca de altfel nici talentul său inventiv. Este înzestrat cu un instinct dramatic egalat doar de năzuința sa asiduă de a întruchipa adevărul. Conviețuiește cu artiști ai genului liric, le cunoaște și cultivă slăbiciunile și plin de imaginație, stăpânește ca puțini alți compozitori posibilitățile

⁴ Ioana Ștefănescu, *O istorie a muzicii universale*, Ed. vol. IV, pg 12-13

expresive ale vocii omenești. Mozart își dă seama că în centrul spectacolului muzical al secolului al XVIII-lea se află cântărețul și îndeosebi, soprana-primadona.”⁵ Pentru acestea construiește arii de coloratură spectaculoase, utilizând de multe ori vocea umană ca pe un instrument, în dezvoltarea discursului liric. Eroinele sale se află în conflictul dramatic pe poziții ierarhice egale față de celelalte personaje, contribuind la unitatea dramaturgică perfectă a întregului. În ceea ce privește profilul psihologic al personajului feminin, acesta este întotdeauna personalizat, dar nu individualizat ca în drama romantică.

Istoria marilor eroine romantice este prefigurată de personajul Leonora, din opera salvării-*Fidelio*-creată de geniul lui Beethoven și urmată îndeaproape de *grand opera* romantică.

Bazându-se pe aceste puncte evolutive esențiale ale istoriei scenei muzicale, se dezvoltă genul de operă romantică ce atinge apogeul în secolul al XIX-lea, când ia naștere opera de mare amploare, *grand opera*, care uneori își preia subiectele din literatură (Shakespeare, Schiller, Goethe, Al. Dumas, etc.). Acest tip de operă, menită să impresioneze publicul prin grandoarea montărilor, a subiectelor istorice, a impus lumii muzicale un nou tip de interpret virtuoz, acela care să impresioneze prin rezistența și amploarea vocii. În paralel cu schimbarea profilului textului, se dezvoltă noi forme de expresie dramatică în muzica de operă. Unele dintre cuceririle acestei noi orientări sunt: *cabaletta cantabile*, bipartită (și cu *cadență de stretta*), precum și ansamblurile ample situate în interiorul operei, sau ansambluri finale de proporții monumentale, care asigurau succesul de public.

⁵ Consuelo Rubio de Uscățescu, *Arta Cântului*, Editura Muzicală, București, copyright, 1982, pg. 52.

Muzica își păstrează independența față de structura dramatică, dar în pofida subtilității sale psihologice opera italiană nu va deveni încă dramă muzicală în accepțiunea wagneriană.

Astfel nu putem urma periplitul nostru istoric fără să ne referim la creația reprezentanților italieni ai stilului *Grand Opéra* – Bellini, Donizetti și Rossini – cei mai importanți compozitori de la răscrucea secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, care pregătesc într-un fel sau altul desăvârșirea artei dramatice a lui Verdi. Bellini oferă belcanto-ului un nou conținut, este „inventatorul” melodiei cantabile, având o influență directă asupra lui Verdi. Donizetti, care abordează deopotrivă opera seria și buffa, are o puternică înclinație în a contura elemente de tragedie muzicală (de ex. *Lucia di Lammermoor*), fiind un premergător al dramelor verdiane. Rossini prezintă de asemenea o contribuție la moștenirea limbajului verdian pentru că restabilește echilibrul dramaturgic prin ignorarea tuturor elementelor care se dovedesc a fi de prisos în construcția dramaturgiei muzicale.

Din unele puncte de vedere, carența operelor stilului belcanto ale lui Bellini și Donizetti, constă în non-veridicitatea conflictelor și a situațiilor scenice, care implicit generează schematizarea personajelor, ce devin astfel non-evolutive, urmând modelul antecesorilor.

Geniul operei italiene al secolului al XIX-lea și al tuturor timpurilor este Giuseppe Verdi, care rezumă și desăvârșește tradiția scenei lirice italiene.

Operele lui Verdi au în sine un puternic dramatism, compozitorul fiind interesat în primul rând de caracterele pe care le prezintă, de soarta personajelor, de situațiile dramatice în care ajung protagoniștii săi, de evoluția lor în urma întâmplărilor ale

căror subiecte sunt. Acesta este motivul pentru care Verdi ia parte activă la finisarea textelor libretelor sale. Deși muzica lui este pătrunsă de conținutul uman și dramatic al subiectului libretului, Verdi nu renunță niciodată la tradițiile operei italiene, adică la idealul de operă în centrul căreia se află cântărețul, interpretul vocal.

Verdi are propriul său drum care corespunde tendințelor secolului, evoluând de la opera în centrul căreia se află solistul vocal, până la cea în care apare dramatizarea expresivă a întâmplărilor, a acțiunii ce eclipsează cultul solistului. Astfel, în construcția dramatică Verdi folosește toate elementele progresiste care se leagă de subtilitățile psihologice ale caracterelor sau ale acțiunii-asemena lui Wagner-dar fără să fie influențat de acesta. În creația lui Verdi nu vom întâlni melodia infinită sau o structură supradimensionată a orchestrei de operă, declamația de asemenea devenind melodie pură. Cu toate acestea însă operele lui Verdi sunt adevărate drame muzicale. De cele mai multe ori (începând din etapa a doua a creației sale), aria va fi precedată de o acțiune dând naștere unei noi secvențe: *scena ed aria*, în loc de tradiționalul *recitativo ed aria*, care apare ca o expresie a coerenței dramatice (prezent încă din secolul precedent dar în genul operei buffa, și înflorind cu adevărat în creația de operă a secolului al XIX-lea).

Construirea personajelor feminine ale lui Verdi adâncesc ceea ce se va numi în epocă, drama psihologică. Romantismul va consfinți tipul de operă artistică axată mai puțin pe convenția formei cât mai ales pe evoluția conținutului, particularizat în trăirile și evoluția psihologică a personajului principal care este tot mai des unul feminin. „Sentimentul e totul- el este noul centru de

gravitate al omului, esența însăși a individualității” susține G. Herder oferind contemporanilor o direcție care va orienta întreaga artă⁶.

Înscriindu-se în direcțiile vremii, geniul lui Verdi va da frâu fanteziei sale demonstrând marele său talent dramaturgic în caracterizarea muzicală a unor personaje feminine de cea mai complexă factură psihologică, și în construirea evoluției lor interioare în contextul conflictului social al epocii în care trăiesc.

În literatura scenică a sfârșitului veacului al XIX-lea un rol important îl are curentul verist. Realismul care caracterizează acest curent constă în primul rând în alegerea și interpretarea textului, în scurtarea formelor, precum și în accentuarea aluziilor la subiectele sau personajele comune, populare, din medii sociale sărace, supuse unor destine tragice, care nu se pot lupta cu societatea, devenind victime ale mediului. Marele compozitor Giacomo Puccini este cel mai ilustru reprezentant al acestei orientări, compozitor cu un talent și un simț dramatic unic în istoria muzicii, talent care de multe îl ridică deasupra limitelor și cadrului verist.

Personajele feminine ale operelor lui Puccini sunt extrem de complexe atât în profilul lor psihologic literar cât și interpretarea celui muzical. Compozitorul are geniul de a reuși ca prin intermediul mijloacelor de expresie muzicală să redea tumultul de sentimente, trăiri, stări afective ale personajelor prezentate în evoluția lor psihologică, oferind astfel multiple posibilități de exprimare interpreților care dau viață la rândul lor

⁶ T. Vianu, *Estetica*, ed. III, București, Editura Fundației, 1945, pg. 33.

acestor personaje. Operele și personajele lor sunt însumarea a tot ceea ce a creat geniul muzical italian pe parcursul secolelor.

Dincolo de problemele vocale care necesită rezolvare, orice interpret al creațiilor scenei lirice se simte atras de aspectul uman în realizarea personajelor cărora le dă viață. Fiecare personaj are o altă factură psihologică, iar Puccini este unul dintre acei titani ai creației genului, care – așa cum am mai menționat – oferă interpretului (prin utilizarea unei bogate palete de mijloace muzical-dramatice) posibilitatea reconstituirii unui personaj cu un profil psihologic bine conturat, poziționat în diferite situații dramatice sau acțiuni, asigurând astfel evoluția lui în timp.

G. Puccini-Boema: Mimì, prototip feminin verist

Boema” – subiect literar-muzical

Bohemia – o imagine a vieții burgheze

Căutând originea noțiunii *Bohemia* ne vom referi la studiul lui Jerrold Seigel, care se ocupă temeinic cu acest fenomen⁷. Seigel vorbește despre o țară imaginară – *Bohemia*, ale cărei granițe au fost tinerețea și speranța, voia bună și disperarea, dragostea și mizeria, curajul și frigul, iar în final moartea. În secolul al XIX-lea *Bohemia* s-a putut considera a fi o țară reală, cu locuitori în carne și oase (făcând aluzie la realitatea franceză a epocii), dar această țară nu a fost marcată pe nici-o hartă, granițele ei constituindu-se dintr-un amestec de realitate și fantezie.

Romanul clasic al lui Henri Murger⁸ despre viața boemilor se bazează pe o serie de scheciuri apărute în diferite jurnale și ulterior prelucrate într-o piesă de mare succes care cuprinde o serie de capitole liber unite, începând cu prima întâlnire a celor patru bărbați de caractere diferite (Gustave Colline – mare filosof, Marcel – mare pictor, Schaunard – mare muzician și Rodolphe – mare poet), și terminând cu îndepărtarea fiecăruia de viața boemă în favoarea unei vieți burgheze. Jules Janin⁹, romancier și corifeul

⁷ Seigel, Jerrold: „*The rise of Bohemia*”, Cambridge University Press, 1986.

⁸ Murger, Henri (1822 – 1861) scriitor, jurnalist, într-o perioadă secretar al poetului și scriitorului contele Alexei Tolstoi, și-a immortalizat numele prin a fi primul care a descris lumea boemă a artiștilor parizieni zugrăvind acea societate a artiștilor tineri talentați, dar săraci, a cărei membru a fost și el însuși.

⁹ Janin, Jules Gabriel (1804 – 1874) scriitor și critic francez, colaborator al gazetelor „*Le Figaro*” și „*Quotidienne*”, critic dramatic la „*Journal des Débats*”. Este un nume sonor

criticilor literare franceze, a numit această carte „*primul capitol al codului tinereții*”.

Romanul cu titlul *Scenes de la Vie de Bohème* este compus de asemenea dintr-o serie de studii sociale, culegere de erori, care au aparținut unei clase aspru judecate până acum, a cărei vină majoră este lipsa de ordine, și care a pledat pentru această dezordine ca pentru o necesitate a vieții pe care o duce. Piesa lui Henri Murger *La Vie de Bohème* cu un succes enorm – scrisă împreună cu Théodor Barrière¹⁰ – a oferit pentru prima dată imaginea boemei și a provocat cel dintâi discurs pe această temă. Reprezentarea teatrală a vieții boeme a fost un avertisment adus tuturor contradicțiilor intrinsece ale societății burgheze, atrăgând atenția asupra faptului că acea societate care a corupt propriile sale valori, este putredă și slabă, și va plăti pentru aceasta în mod inevitabil.

Boemii lui Murger au păstrat o distanță ambivalentă față de societatea burgheză, care constă în desfășurarea vieții lor în jurul a două poluri opuse – sărăcia artiștilor și fascinația bogăției burgheze. În acest fel *Bohemia* a legalizat polaritatea bogat-sărac, muncă-indulgență, datorie-libertate, câștigând calitatea teatrală de a fi pe jumătate viață, pe jumătate simbol. Identitatea artistului a

în literatura franceză cu volumele „*L'âne mort et la Femme guillotinée*” 1829, „*La Confession*” 1830, „*Barnave*” 1831. Articolele sale sunt cuprinse în volumul *Histoire de la littérature dramatique en France* (1853 – 1858). A scris textul pentru *Chant des chemins de fer* de Hector Berlioz și *Fin d'un monde et du neveu de Rameau*, 1861.

¹⁰ Théodor Barrière (1823 – 1877) – scriitor, scenarist francez. Cu peste 100 de piese în care abundă situațiile comice cu personaje pline de viață, a devenit unul dintre cei mai populari și îndrăgiți autori de scenă ai timpului. Pe lângă piese cu succes răsunător („*Les Filles de marbre*” 1852, „*Les Faux Bonshommes*” 1856, „*L'Heritage de Monsieur Plumet*” 1858 „*Les Jocrisses de l'amour*” 1865), a fost renumit și prin prelucrările sale pentru scenă, ca „*La Vie de Bohème*” sau „*Manon Lescau*” (1851).

servit drept oglindă în care boemii au explorat o mai largă ambivalență a vieții burgheze.

Boemii erau artiști tineri și capricioși care acceptau sărăcia ca un gen de protest împotriva autorităților timpului. Extravaganța lor, felul în care au făcut caz de puținii bani pe care i-au avut, discuțiile lor „piperate” din punct de vedere spiritual – se regăsesc într-o formă descrisă cu măiestrie în opera lui Puccini.

„Boema” în viziunea lui Puccini

Boema pariziană în care este plasată original opera lui Puccini, a fost descrisă de trei autori: Henri Murger, Alexandre Privat și Jules Vallès. Murger a fost însă primul care a scris despre lumea artiștilor, despre acești rebeli sociali și radicali care au renegat confortul burghez, optând în schimb pentru sărăcie, și crezând că orice experiment adevărat izvorăște din *suferință*. Personajele lui au votat pentru o viață a libertății, a muncii și plăcerii, și au renunțat la valorile corupte și imorale ale societății convenționale. Este vorba despre aceeași *Boemă* care i-a servit lui Puccini ca subiect de operă. Personajele sunt de asemenea ale lui: Rodolfo, Mimì, Schaunard, Marcello, Colline, Musetta și ceilalți. În mâinile lui, *Boema* a devenit un cult, o manie. În ceea ce privește stilul în care se desfășoară, această istorie ține de avangardă.¹¹

¹¹ În definiția Enciclopediei Britanice „*avangarda boemă*” tinde să se îndepărteze de tot ce este aspect rațional și utilitarist al tradiției organizației sociale și culturale, și dorește să creeze o nouă fațetă a artei, exagerat irațională, și poate mai important, un stil de viață irațional. Reprezentantul acestui grup era poetul francez Charles Baudelaire dar și pictorul Gustave Courbet (și alții), grup care se întâlnea la Cafe Momus aidoma cu „*Boema*” lui Puccini. Comportamentul lor se concentrează în *ambivalență* și în *paradoxul*

Oricum aceste personaje au prezentat o certă *ambivalență*, cu alte cuvinte putem surprinde cum personajele lui Murger și Puccini ignorând conștient sărăcia, sunt totuși fascinate de bogăția burgheză.

Henri Murger i-a oferit lui Puccini personaje bine conturate, acțiunea propriu zisă a operei *Boema* însă se bazează mai mult pe *adaptarea scenică* a romanului lui Murger, decât pe însuși romanul. Acțiunea operei se concentrează în jurul comunității artiștilor din Parisul anilor 1830, (mai concret a cercului de artiști prieteni, Schaunard, Colline, Rodolfo, Marcello, și a relației romantice a celor din urmă cu Mimì, respectiv Musetta). Relația celor două cupluri nu este lipsită de conflicte; ei se despart pentru o vreme, ca în finalul operei să fie reuniți prin moartea lui Mimì.

Asemenea piesei lui Murger, și opera este un șir de scene, iar în ceea ce privește dramaturgia, aceasta nu are o acțiune unitară. Cea mai importantă caracteristică a muzicii *Boemei* este măiestria cu care Puccini a reușit să prindă **spiritul** acestor patru scene (patru acte) și să le reflecte în partitură, dând continuitate întregului prin atmosfera creată. Melodiile lui sunt proaspete și fermecătoare, dar niciodată zgomotoase în mod particular. Temele sunt mânuite cu experiență, caracterizările personajelor sunt mai complexe decât în orice altă lucrare înaintea acesteia, punctele dramatice sunt adesea atinse cu mijloace simple. Punctul forte al operei constă în realizarea continuității materialului muzical și găsirea mijloacelor de expresie adecvate pentru construirea unor caractere tipice pentru acest context.

conștientizat: o tradiție a căutării noului, cultivarea hedonismului lipsit de plăcere, dezvoltarea sistemului spre eliberarea spontaneității.

Analizând opera se pune imperios întrebarea: în ce constă noutatea prezentată de opera *Boema*? Un prim răspuns este foarte simplu: în primul rând tematica și atmosfera au fost inedite. Problema însă este mult mai complexă și vizează concepțiile compozitorului despre arta lirică.

În această operă apare pentru prima oară adevărata lume a lui Puccini, **muzica cotidianului**. Personajele pucciniene sunt mișcate de sentimente simple, comune, tipice oamenilor de rând: studenți, artiști, muncitori – deci figurile micului burghez. În jurul lor nu se întâmplă nimic neobișnuit, ei se manifestă ca oameni de rând care sunt flămânzi, le e frig, râd și plâng, se iubesc și se despart. Muzica lui Puccini reflectă toate acestea; compozitorul găsește mijloace de expresie geniale pentru a reda atmosfera acestor întâmplări. După cum mărturisește: „Io sento le cose piccole, e non voglio trattare altro, che di cose piccole”.¹²

Puccini a avut o slăbiciune pentru sentimentalism. A fost totodată și un bun psiholog, și din aceste două trăsături esențiale s-a născut „una dintre cele mai puternice afirmări ale dramei muzicale italiene de la sfârșitul veacului al XIX -lea și începutul celui de al XX-lea. Dintre toți compozitorii lirici, Puccini aduce, după Verdi, cele mai multe probleme, cei mai culți eroi și cea mai puternică individualitate în teatrul muzical italian. El încearcă să scrie muzică cu mijloace proprii rămânând viu și personal, mereu sincer cu sine și cu publicul căruia i se adresează.”¹³

¹² Eu simt lucrurile mărunte, și nu vreau să tratez altceva, decât lucruri mărunte.

⁹ George Sbârcea: *Giacomo Puccini*, Ed. Muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R. 1959.

Viziunea lui Puccini privind compoziția dramatică este exprimată prin propriile sale cuvinte: „Baza unei opere constă în subiectul și în prelucrarea lui.” Modelarea unei acțiuni într-o dramă emoționantă pentru scenă necesită în primul rând existența unei acțiuni valide. Compozitorul a consacrat elaborării ei o parte la fel de consistentă din munca sa, ca pentru însăși compoziția muzicală. Acțiunile operelor sale nu sunt complicate și sunt evidente, așa că spectatorul – chiar dacă nu înțelege cuvintele – își dă seama despre ce se petrece pe scenă.

Puccini a avut fericita ocazie să colaboreze cu doi libretiști – am putea spune – geniali. Parteneriatul lui Puccini cu Luigi Illica și Giuseppe Giacosa a reprezentat una dintre cele mai fructuoase colaborări din întreaga istorie a operei italiene – o întâlnire a marilor concepții artistice care pot fi asemuite numai cu colaborarea între Verdi și Boito, sau Bellini și Romani.

„Boema” – spectacol de teatru liric

Asemenea întregii creații pucciniene și opera *Boema* este concepută ca spectacol de teatru cântat. Construcția muzicală a scenelor este bazată pe dialoguri cântate, un gen de recitative dialogate (se găsesc doar puține arii, ale căror formă este mai liber tratată). Ceea ce nu se exprimă prin cuvinte, este povestit de către orchestră, care are în acest caz o funcție mai activă (asemenea recitativului puccinian, despre care vom vorbi mai târziu), căpătând un rol narativ, unul descriptiv, și unul de caracterizare. Materialul muzical expus în orchestră este de o plasticitate considerabilă, deținând rolul de a lega recitativul cu alte forme ale arhitectonicii muzicale, sau de a face legătura între scenele care se

succed. Urmărind cu fidelitate acțiunea, planul psihologic al personajelor sau al situațiilor scenice, putem afirma că orchestra pucciniană capătă un rol tot mai accentuat.

Privind melodică operelor pucciniene, concepția compozitorului despre melodia diatonică, constatăm că aceasta este înrădăcinată în tradiția operei italiene a secolului al XIX-lea; dar stilul armonic și orchestral al său demonstrează că Puccini a fost la curent cu toate rezultatele artei muzicale contemporane, în special cu activitatea impresioniștilor, precum și a lui Stravinsky. Deși a permis orchestrei un rol mai activ în dramaturgie, el a susținut stilul vocal tradițional al operei italiene, în care cântăreții pun amprenta principală asupra cursului dramatic. Ca artist al sfârșitului de secol, Puccini este considerat fără doar și poate în multe privințe cel mai mare exponent al realismului pe tărâmul operei. Este compozitorul care pune întotdeauna accent pe unitatea muzicii cu libretul, acesta evidențiindu-se în acord cu limbajul simplu al personajelor, într-o formă poetică. Este suficient dacă amintim doar scena din actul I când Rodolfo și Marcello ard drama pentru a se încălzi: orchestra descrie pâlparea flăcării cu textura briliantă a pizzicato-urilor corzilor detașând suflătorii de lemn și alămurile de corzi.

Puccini combină cu ușurință atmosfera operei bufe cu lirismul și cu dramatismul acțiunii promovate în creația sa. El destinde și cadrul formelor: nu operează cu numere închise, cu arii de structură convențională, ci mănuieste liber dialogurile, melodia vorbită, intermezzo-urile orchestrale. Orchestrația este concepută cu inteligență și rafinament: este simplă, expresivă, transparentă, urmează cu plasticitate fluctuațiile sentimentale oferind un cadru deosebit de melodios întregii lucrări.

Meritul lui Puccini este în primul rând faptul că a repus în drepturi belcanto-ul italian discreditat de wagnerianism. Concepția nouă în tematică a adus noutate în țesătura muzicală. Pentru prima dată în opera italiană a dispărut cu desăvârșire forma veche, orice urmă a formelor închise. Chiar dacă distingem o arie, construcția ei diferă de cea a formelor obișnuite, de cele mai multe ori forma rămânând deschisă. Este de ajuns să ne gândim la ariile lui Mimì și Rodolfo și din actul I și la scena care precede aceste arii.

Opera se bazează pe un tip de **parlando melodic**, la fel ca la Debussy (care a exercitat o mare influență asupra lui Puccini). *Boema* însă precede în timp *Pelleas și Mélisande*. Bazându-se pe vechile tradiții ale recitativo-ului secco al melodramei italiene, Puccini își formează propriul său stil numit **parlando puccinian** (sinteza între muzică și text), ceea ce constituie o nou mod de exprimare al dramei muzicale. Acest parlando se bazează pe intonația vorbirii obișnuite care dă posibilitatea exprimării mai directe a emoțiilor, de la cele mai simple la cele mai complexe. Atât recitativul cât și noua tratare a ariei îi oferă compozitorului posibilitatea de a instala și a susține tensiunea dramatică pe care o necesită scena respectivă, redând într-o exprimare concentrată trăirile psihice ale personajelor. La Puccini aria își pierde caracterul concertant-care de multe ori oprește acțiunea-și asigură interpretului un cadru dramatic adecvat desfășurării în timp a acțiunii.

Muzica *Boemei* este caracterizată printr-o țesătură simplă, aducând un climat intim și fin, transparent. Tema – „*lucrurile mici*” – nu face posibilă nici armonizarea densă, nici conducerea ultraîncărcată a vocilor. De multe ori, partida vocală este dublată de orchestră pentru a fi susținută, cu armonii simple. Ritmica

melodiei urmărește dramaturgia, uneori nervoasă, alteori reflectând o liniște interioară. Materialul melodic descrie un desen capricios, care redă de-asemena atmosfera scenei respective. Linia melodică se frânge adeseori sau se împarte între personaje. În acest sens este suficient să ne referim la actul II (unde apare și corul – tratat însă altfel decât în operele de tradiție clasică), care este o frescă genială a Noptii de Ajun a Parisului secolului al XIX-lea. Mijloacele de expresie și de construcție muzicală folosite de Puccini redau tabloul vibrant, schimbător și tumultuos al străzii.

Orchestra pucciniană are o sonoritate amplă peste care trebuie să pătrundă vocea umană: astfel o problemă importantă o constituie emisia vocală – am putea spune – tipică pentru Puccini. Ea trebuie să se bazeze pe realizarea frazelor lungi, bine susținute de o respirație adecvată. Datorită încărcăturii emoționale, a densității trăirilor, vocea de soprană utilizată până acum va fi insuficientă pentru a reda frazele largi-în primul rând în registrul mediu și grav. Amploarea orchestrală necesită un alt fel de glas decât cel obișnuit în opera compozitorilor italieni; astfel va dispărea vocea de soprană lirico-lejeră și de coloratură (și vocea de tenor liric), locul lor va fi luat de așa numita soprană pucciniană, adică **soprană spinto-dramatică** (și tenorul dramatic). Opera *Boema* reclamă și ea o voce de soprană care poate fi lirică în momentele lirice, dar are forța necesară pentru a susține scenele dramatice bazate pe sentimente puternice, fiind capabilă să redea forța dramatică a partiturii (este suficient să ne gândim la actul III al operei)

Puccini a fost nu numai un genial compozitor, ci și un desăvârșit regizor: partiturile sale conțin nu numai indicații

muzicale, ci sunt adevărate partituri de regie, cu indicații din cele mai amănunțite.

Interpretul operelor sale trebuie să studieze aprofundat și aceste indicații, deoarece ele înlesnesc procesul psihologic prin care acesta se va identifica cu personajul din opera în cauză. În analiza rolului ne vom referi și la acest aspect al partituri pucciniene.

Mimi- prototipul eroinei tragice

Biografii lui Puccini atrag atenția asupra faptului, că în centrul creației lui este plasată femeia. Mosco Carner¹⁴ explică acest fenomen prin transpunerea „complexului matern” al compozitorului eroinelor sale, complex de care se pare că a suferit toată viața, acesta fiind cauza sensibilității sale extreme în fața solicitărilor emoționale ale existenței sociale. Eroinele sale sunt plasate într-un cadru bine determinat – mizeria, puterea despotică sau morala burgheză – care le determină destinul, ele fiind fie luptătoare, fie ființe care se răzvrătesc încercând o luptă zadarnică cu aceste forțe obscure. În acest context împărțim personajele feminine pucciniene în două categorii: personaje care se transformă radical în decursul acțiunii – fiind **personaje cu psihic evolutiv**, și **personaje non-evolutive**, care în decursul acțiunii nu suferă transformări psihologice însemnate. Un astfel de personaj este Mimi.

Majoritatea operelor lui Puccini prezintă un subiect care a fost definit în Mantaua (*Il tabarro*): „*Chi a vissuto per amore, per amore si mori*”¹⁵ Aceste teme sunt alimentate de soarta eroinelor

¹⁴ Mosco, Carner - *Puccini: A Critical Biography*, London, Duckworth & Co 1958.

¹⁵ Cine a trăit pentru amor, de amor moare – text care apare în prefața partituri.

sale care sunt devotate trup și suflet iubiților lor, sunt chinuite de sentimentul păcatului sunt pedepsite de inflexiunile durerii, și într-un sfârșit sunt distruse. În tratarea acestor teme Puccini combină compasiunea și părerea de rău pentru eroinele sale cu un realism dur (adesea dus până la limita sadismului). Trăsătura principală a stilului muzical-dramatic adoptat de compozitor se manifestă prin abilitatea lui de a se identifica cu subiectele sale: fiecare operă are propria ambianță distinctivă. Cu un instinct infailibil pentru echilibrul structurii dramatice, Puccini a știut că o operă nu este numai acțiune, mișcare și conflict, ea trebuie să conțină și momente de repaus, contemplație și lirism. Pentru aceste momente el a inventat un tip original de melodie, pasională și strălucitoare, dar care este marcată de o morbiditate fundamentală: exemple sunt ariile de „*adio*” și de „*moarte*” care reflectă melancolia persistentă de care a suferit el însuși în viața sa privată.

În centrul dramelor lui Puccini stă în mod frecvent „*femeia care suferă*” (Manon¹⁶, Mimì, Cio-cio-san, Sora Angelica, Georgetta și Liù). Cele mai frumoase melodii ale lui se nasc pentru aceste personaje, sunt purtate de aceste caractere.

Aceste fete se nasc pentru iubire, trăiesc pentru iubire și mor pentru iubire, având o structură psihologică comună care se materializează în ideea auto-sacrificării. Puccini le-a conturat atât din punct de vedere dramatic, cât și din cel muzical ca fiind personaje foarte apropiate de propria sa persoană. În perioada elaborării operelor, el a iubit și a suferit împreună cu aceste femei nefericite, turnând toată compasiunea lui în creionarea cât mai fidelă a destinelor lor. Sunt cunoscute cuvintele pe care le-a rostit la terminarea operei *Boema*: a mărturisit că, descoperind

¹⁶ Deși opera „*Manon Lescaut*” o precede „*Boema*”, putem spune, că în construirea figurii lui Manon Puccini anticipează structura eroinelor sale atât din punct de vedere psihic, cât și din cel muzical-vocal.

acordurile sumbre de *do#-minor* de la finalul operei, l-a cuprins o atât de puternică emoție încât a izbucnit în hohote de plâns – a avut senzația că a văzut cu ochii lui murindu-i copilul drag, Mimì.

Caracterele feminine ale operelor sunt fiecare personaje autentice, dacă acceptăm că viața, soarta lor este verosimilă. Tratarea acțiunii în care destinele lor se împletesc, îl fac pe Puccini unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai verismului.

Persoana lui Mimì este una complexă, preluată astfel din piesa lui Murger; scriitorul a alcătuit-o din trei personaje diferite, dintre care una (Lucille Lovet) a fost una autentică, ea servind drept model principal pentru figura lui din *Bohemiana*. Descrierea lui Murger a fost completată de Thèodor de Banville: „Adevărata Mimì a fost una dintre acele flori bolnave pariziene, care s-au născut și au crescut în umbră fără o rază de soare, și care apoi au înnebunit de bucurie când în sfârșit într-o zi au zărit soarele la Marlotte sau Bougival; foarte palidă, cu un ten alb ca moartea, ușor veștejită, cu păr castaniu și ochi gri-albaștri. Cineva spunea că a suferit cu resignare sărăcia împreună cu poetul, a simțit-o a fi paradisul.”¹⁷

Pentru figura lui Mimì a servit model și Francine, o persoană imaginară a lui Murger. A existat și o a treia – o figură reală, o blondă pe nume Juliette – bine crescută și arătoasă. Ca fatalitate, toate au murit de tuberculoză.

Această persoană alcătuită de Murger este preluată de Puccini și servește **prototip** într-o oarecare măsură majorității figurilor feminine ale lui. Toate eroinele sale au un fond tragic: singurătate, lipsă de sprijin, fundal familial tragic etc. De aici se trag și caracteristicile facturii lor psihice: sunt gingașe, delicate, fragile, dar cu o mare putere sufletească, ce face posibil sacrificiul

¹⁷ Thèodor Faullain de Banville (1823-1891)

pentru dragostea lor, sacrificiu care într-un fel este inevitabil. Aceste femei sunt la dispoziția capriciilor bărbaților de care le leagă soarta; mai mult, sunt victimele lor. Mor în final, dar sunt mântuite prin iubirea, prin sacrificiul lor.

Din punct de vedere social eroinele fac parte din păături sociale foarte diferite. Ceea ce este comun în cazul lor, este faptul că fiecare poartă în suflet o oarecare ambivalență: acceptarea statutului social se îmbină cu aspirația spre acel ceva, care ar putea schimba acest statut.

Din punct de vedere vocal toate aceste personaje debutează în registrul de soprană lirico-spintă cu un ambitus adecvat genului de glas. Materialul melodic minunat pe care Puccini îl oferă personajelor pe care le-a iubit ca un adevărat creator-identificându-se cu suferința și tragedia lor-reflectă întocmai acele sentimente pe care acestea le poartă. Linia melodică vocală, care adesea este un *parlando melodic*, se bazează de nenumărate ori pe declamația textului și este îmbogățită cu puternice accente dramatice. Ariile sunt construite asimetric ca formă, de- obicei fără introducere orchestrală-care se rezumă de exemplu, la o singură notă (*mi* în cazul ariei lui din actul I), la unul singur sau puține acorduri care se repetă, ca în cazul ariei lui Manon sau a Sorei Angelica. Aria lui Butterfly din actul al doilea nici nu are introducere. Astfel ariile sunt „împlântate” în corpul materialului muzical fără să se detașeze în mod deliberat de scena respectivă. Puccini slăbește forma ariilor închise, în tehnica componistică arătând o influență wagneriană prin utilizarea leit-motivului, și o influență debussyană (*avant la lettre*) în construcția motivică a melosului. Orchestrația urmărește toate tendințele avansate în materialul vocal, întărind linia melodică prin dublarea ei în acompaniament, sau prin armonizări și colorit deosebit, evidențiind până și mediul social de care se

leagă personajul (este suficient să ne gândim la coloritul exotic al operei *Madama Butterfly*, sau la atmosfera mediului fluvial a operei *Mantaua*).

Nu este de neglijat nici faptul că artistele care personifică figurile pucciniene trebuie să aibă un talent actoricesc deosebit, reușind astfel să transforme opera clasică – care excelează prin virtuozități vocale dar cu o scenă statică – în **teatru liric** în adevăratul sens al cuvântului.

Creația pucciniană relevă o luptă permanentă între forțele constructive și cele distructive ale vieții. Personajele feminine din opera *Boema* – atât Mimì, cât și Musetta - au trăsături de caracter pozitive și negative deopotrivă, ca în viața cotidiană de altfel; deci delimitarea între bine și rău astfel se șterge. Cu toate acestea, diferența între cele două personaje este netă: Mimì este o figură „**non-evolutivă**”, pe când Musetta este una **evolutivă**.

În ceea ce privește caracterizarea muzicală a celor două personaje putem spune că ele sunt construite prin contrast, diferența constituind-o în primul rând mijloacele muzical-expressive utilizate, care reclamă o emisie vocală diferită în cazul fiecăreia în parte, (apropiind de exemplu personajul Musettei oarecum de operetă).

Prin paralelismul pe care îl putem surprinde la personajele feminine pucciniene, prin accentuarea caracterelor asemănătoare de care dau dovadă, ajungem la principiile structurale cu care sunt construite operele lui Puccini.

Ele pot fi recunoscute și urmărite în fiecare lucrare a lui, și sunt menite să accentueze însemnătatea acestui mare compozitor de operă a sfârșitului secolului al XIX-lea și începutul secolului, ultimul mare reprezentant al *belcanto*-ului italian.

Analiza rolului din punct de vedere vocal-interpretativ

Actul I

Intrarea lui Mimì

Apariția scenică a lui Mimì este precedată de o introducere orchestrală de nouă măsuri și o intervenție a tenorului fără acompaniament. Acest *Allegretto sostenuto* în *Si major pp* conține două elemente: o melodie pastorală și o scurtă parte alcătuită din secvențe muzicale agitate. În această atmosferă pătrunde Mimì (pe un acord în *Re major* ținut în *ppp* în orchestră) cu un recitativ pe nota *la'* în timp ce orchestra intonează o temă ce o va caracteriza mai apoi asemenea unui leit-motiv.

Ex. 1

The musical score for Mimì's entrance is presented in three staves. The top staff is for the vocal part, the middle for the piano accompaniment, and the bottom for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked *LENTO* and the dynamics are *ppp* (pianissimo). The lyrics are in Italian and include stage directions in parentheses.

Vocal Part (Mimì):

- First staff: *MIMI* (di fuori) *LENTO*
- Second staff: (sfiduciato) (si bussa timidamente alla porta) Scusi. (alzandosi)
- Third staff: Non sono in ve-na. Chi è là? Una donna!

Piano Part:

- First staff: *LENTO*
- Second staff: *ppp*

(sull'uscio, con)

IMI Di grazia, mi s'è spento il lume. Vor -

R (corre ad aprire)
Ecco.

un lume spento in mano ed una chiave)

IMI _rebbe?.

R Non occor-re. (insistendo)

S'accomodi un momento. La pre-go, entri.

poco ril.

Temei lui Mimì i se atașează un motiv contrastant, agitat (*Allegro agitato*) care face aluzie la boala ei.

Ex. 2

(entra, ma subito è presa da soffocazione)

IMI ALL^o AGITATO (premoroso) No... (tossisce)

R Si sen-te ma - le? Im-pal-li - di - sce!

ALL^o AGITATO espressivo accelerando



Conform situației dramatice, culoarea vocală care trebuie utilizată în acest pasaj este o culoare albă, fraza fiind „plată”, lipsită de accente, în contradicție cu agitația orchestrală care în final se stinge în **pp**. Indicația *poco rall.* oferă posibilitatea unei interpretări adecvate: Mimì își pierde conștiința, vorbele ei devin tot mai rare și în final se pierd. Acordurile în pizzicato la două viori sugerează stropii de apă și instalează atmosfera de așteptare.

Scena care va urma (*Andante moderato*) utilizează registrul mediu al sopranei lirice și oferă o varietate bogată de culori interpretative: **simplicitate** (prin desenul unei linii melodice aproape drepte, fără intervale mari), **cochetărie** (exprimată prin sunete *staccato*) și o oarecare **jenă, reținere**. Astfel fiecare frază sau semifrază necesită o altă „culoare” în conformitate cu textul literar, emisia vocală fiind moale, fără sonorități speciale. Cu aprinderea luminării scena pare a fi consumată și se încheie cu câteva acorduri pizzicato ale orchestrei de coarde. După o scurtă pauză însă (*col canto*) Mimì se întoarce ușor agitată (*un poco più mosso*) din cauza pierderii cheii de la odaia ei; această revenire va înlesni ceremonia cunoașterii celor doi. Acorduri moi în *staccato*, armonii plutitoare pregătesc materialul melodic al lui Mimì, care își începe discursul muzical *col canto* (după un acord scurt de septimă de dominantă în *Sol major*), lăsând impresia unei întâmplări rămase în „susans” după care se poate încheia scena,

dar în același timp oferind și posibilitatea unei continuări a acțiunii.

Frazele lui Mimì sunt ușor susținute, au caracter grațios, jucăuș, culoarea vocală este deschisă, dulce, iar dinamica segmentului nu depășește *mf*, menținându-se tempo-ul indicat până la ultima replică: „*cerca*” (care urmează după un acord de *Do major* susținut, *rall. un poco*). Culoarea vocală utilizată este cea a unei ușoare și copilăroase cochetării. Calmarea discursului muzical în orchestră (*dolce e legato*), a mersului sincopat descendent, a rarefierii scriiturii vocale, duc spre întâlnirea mâinilor celor doi care caută cheia în beznă. Un *lab* susținut constituie baza de la care pornește aria lui Rodolfo.

Un singur sunet – *mi* central – introduce aria sopranei, care constituie un răspuns, construit din propriul ei motiv muzical.

Construcția liniei melodice este simplă, deasemenea și acompaniamentul orchestral (corzi).

Ex. 3

MIMÌ (è un po' titubante, poi si decide a parlare) (sempre seduta) con semplicità

Si. Mi

dir!

ppp allargando e dim. molto *pp*

due

Aria

Intrarea lui Mimì – inclusiv aria ei – este o narațiune, un autoportret în care tânăra fată povestește cu cuvinte simple cine este și cu ce se ocupă. Aria nu este una convențională, ci un *rondo* liber, un fragment care pare a fi o improvizație, ceea ce înseamnă că în această construcție nu au importanță nici aspectul ritmic, nici aspectul periodic. Puccini pretinde că narațiunea trebuie să fie fluidă, această fluiditate fiind prezentă până la finele actului.

Structura ariei se poate identifica în trei segmente:

Segmentul I		
Andante lento	Andante calmo	Lentamente
A	B	a (din A)
a + b + av	c + d	
5 + 5 + 4	6 + 4 + 1 tranz	5
Fa La Re Fa La	Re	clim. (A)
<i>Andante lento (a)</i>		

Aria pornește în *p – pp* cu o linie melodică simplă dar susținută, fără accente – adecvată situației dramatice – dar care prin utilizarea unor intervale disonante (cvartă mărită și septimă micșorată) denotă o neliniște interioară, un dezacord între cuvintele rostite și starea psihică reală a eroinei. Construcția acestei arii – cu fraze largi în *legato* – necesită o emisie vocală caracteristică *belcanto*-ului.

(b) Dinamica se reduce la *ppp* când Mimì mărturisește pe un ton sfios cu ce se ocupă. Linia melodică este un recitativ *recto tono* care se desfășoară peste o pedală *la* de cinci măsuri în

orchestră, după care orchestra de coarde acompaniază cu acorduri sincopate ca o antiteză discretă a *parlando*-ului.

(av) este un *Espressivo* susținut, în care revine leit-motivul. Desfășurarea unui acord de septimă micșorată în salturi oferă posibilitatea utilizării unei culori vocale care sugerează o confesiune, dar parcă și o scuză (susținută și de indicația *rallentando*).

(B) *Andante calmo* se execută în *molto piano*, cu indicația *dolce*, ceea ce necesită o emisie adecvată, moale. Cuvintele lui Mimì sună ca o mărturisire – ea așteaptă primăvara care îi aduce noi speranțe. Linia melodică prezintă o ușoară ascensiune, culminând într-o primă izbucnire în registrul acut (susținută de un *ritardando*, care se va repeta mai târziu cu o intensitate mărită). Orchestra acompaniază cu acorduri *sincopate tenute*, ușoara agitație a acesteia contracarând partea vocală, care trebuie să mențină susținerea liniei melodice. Cuvintele pe care Mimì dorește să le accentueze sunt subliniate (prin *allarg.* sau *rall.*; nota acută prin *ten.* asociată de *col canto*) pentru a primi o importanță mai mare și trebuie intens susținute prin aceeași tehnică de *bel canto*.

Ex.4

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics "Co-sì gen-ti-l il pro-fu - mo d'un fior!". It features markings for "allarg.", "ten.", and "calmo come prima". The piano accompaniment is on two staves, with markings for "allarg.", "col canto", and "calmo come prima". The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

(a) *Lentamente*. Înaintea scurtei reprize sunt incluse o întrebare („*Lei m'intende?*”) și un răspuns a lui Rodolfo („*Si!*”) Această scurtă întrebare (susținută de un *rallent.*) necesită o „culoare” diferită, ea exprimând ceva comun, cotidian, cu rolul de a rupe vraja atmosferei create de cuvintele lui Mimi. Discursul muzical continuă apoi reluând expresia anterioară (leit-motivul de cinci măsuri) care repetă auto-prezentarea, dar deja pe un ton cochet, amuzant, exprimat prin sunete ușoare, *staccate*, în *pp molto espressivo*. Această frază scurtă se execută în două maniere diferite: „*Mi chiamano Mimi*” – este susținut, legato, exprimând o notă de melancolie, iar „*Il perche, non so*” – scurt, ușor, cochet, vesel.

Segmentul II

Andante moderato

e			e
8	+	2	+ 8
<i>Re</i>			

Acest mic bloc oferă o gamă variată de sentimente care trebuie puse în valoare de către interpretă: este recomandabil ca primele șase măsuri să fie executate conform indicației *con semplicita*, pe un ton ușor, narativ (vorbind despre viața cotidiană). O cezură scurtă după care urmează un *poco rall.* impune o relevare a cuvintelor: „*ma prego assa il Signor*”-frază care trebuie cântată susținut, cu evlavie. O altă „culoare” trebuie utilizată la indicația *à piacere*, fără acompaniament orchestral: „*vivo sola, soletta*”, cuvinte care din punct de vedere interpretativ se execută cu simplitate, cu o articulație firească a textului. Fraza

repetată readuce și interpretarea segmentelor anterioare. Din punct de vedere al acompaniamentului orchestral secțiunea **B** se bazează pe sonoritatea moale a corzilor cărora li se alătură suflătorii de lemn și harpa cu acorduri în staccato și nuanță de *pppp*, relevând astfel primatul partidei vocale.

Segmentul III

Această parte a ariei oferă sopranei posibilitatea de a etala valorile timbrale ale vocii sale, ajutată de susținerea melodică a orchestrei.

<i>Andante molto sostenuto</i>		<i>Tempo I Andante</i>		<i>Senza rigore di tempo</i>
D	+	B (din Segm I.)	+	recitativ
		c	d	
11		6+4		3
<i>Re</i>				

Invocarea primăverii (**A**) încălzește și linia melodică ce pornește din *piano* cu o intonație moale, pe un acompaniament sincopat specific puccinian, devenind o melodie largă, susținută, sprijinită de o acumulare dinamică treptată, în ascensiune, până la primul punct culminant *ff*. Fraza debutează cu un motiv muzical de 2 măsuri care se repetă secvențial la o terță mică superioară și care trebuie cântat însuflețit, în crescendo, având și indicația *con grande espansione*. Este momentul în care Mimì vorbește despre primul sărut al primăverii (care pentru ea înseamnă viață și speranță). Această frază relevă adevărata ei personalitate: este o ființă poetică, visătoare, dornică de iubire, de schimbări pozitive în viața ei. După o scurtă întoarcere a liniei melodice expansive în registrul mediu (cu o reducere a dinamicii), pornește din nou ascensiunea, ajungând la *ff*, unde are loc izbucnirea în registrul acut (*la²*) urmată de note tenute, cu accent pe „*e mio*”, (cuvânt ce

poate fi subliniat printr-o coroană scurtă pe sunetul acut). Această perioadă de opt măsuri este urmată de o lărgire de trei măsuri, care încheie ideea muzicală. Deși dinamica scade la *pp* motivând interiorizarea și intimitatea momentului, fraza trebuie intens susținută cu o expresivitate crescândă, fapt subliniat și de indicația *con espressione intenza* și *rall.*

Aici trebuie menționată – după cum am mai amintit – intenția lui Puccini de a „regiza” partitura în vederea sublinierii intențiilor sale dramaturgice: acest segment conține o multitudine de indicații de tempo, de expresie și dinamică, în unele locuri chiar și de regie scenică. Astfel fiecărui cuvânt care se dorește relevat i se alătură o indicație, de ex. „*ma quando vien lo sgelo*” – în tempo *Andante molto sostenuto* – se cere a fi executat con molto anima; mai mult, Puccini adaugă aici în paranteză: „*si alza*”.

Întoarcerea **B**-lui din segmentul I (**A**)-ul aduce un material muzical identic, dar cu o altă tentă interpretativă: este un *Andante* ușor agitat (*agitando appena*), susținut de sincope în orchestră – material care trebuie executat non legato cu o ușoară relevare a fiecărui sunet, în *pp* până la indicația *allargando*. Aceasta aduce o nouă izbucnire (*calmo come prima*), dar cere o culoare și o emisie de abandon. (**B**) –ul exprimă o resemnare în *ppp*, pe un ton trist cu încetinirea tempo-ului din ce în ce mai mult. Deci contrastul dintre vis și realitate este puternic: această linie melodică descendentă încheie expunerea și este urmată de un scurt *recitativo secco* pe o pedală de *Re major* în orchestră, care poate fi interpretat ca o lărgire exterioară, (*senza rigore di tempo* cu indicația *con naturalezza*) și încheie aria. După fraze susținute tipic pucciniene, acest recitativ trebuie executat *parlando*, într-o manieră simplă,

urmărind textul literar. Articulația textului „*i fior ch'io faccio – ai me – non hanno odore*” poate servi la două interpretări diferite ale recitativului: pe de o parte (pe fondul trist subliniat prin *poco rit.* și *portato* a vocii) relevând ocupația monotonă și nu prea veselă a lui Mimì, respectiv durerea pricinuită de acest lucru, pe de altă parte poate fi o constatare simplă a realității, expresia a unei ușoare jene pentru sinceritatea instantanee.

Ex. 5

The musical score for Mimì's aria is presented in three systems. The first system shows the vocal line (MIMÌ) and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "Ma i fior ch'io faccio, ahimè!... i fior ch'io". The piano part is marked *p* and *ppp*. The second system continues the vocal line with "faccio, ahimè, non hanno odore!" and "Altro di me non le saprei nar...". The piano part includes a section marked *a tempo* and *rall.*. The third system shows the vocal line with "ra-re: sono la sua vicina che la vien fuori d'ora a importuna-re." and the piano part marked *rall.*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Aria întrușchipează o permanentă alternanță între stilul *belcanto* și *parlando*-ul puccinian. Dificultatea interpretării ariei constă deci și în găsirea unui echilibru vocal-timbral între aceste

două modalități de exprimare a sentimentelor, în vederea realizării frumosului muzical în accepțiunea estetică a noțiunii.

Finalul actului I

După o intervenție scurtă a boemilor care constituie un contrast dramatic, se instalează din nou atmosfera lirică în care se desfășoară duetul de dragoste ce încheie actul I. Orchestra intonează materialul muzical din aria lui Rodolfo – o melodie largă, susținută (*Largo sostenuto*), leit-motivul iubirii – peste care se desfășoară linia vocală ascendentă a tenorului, la care în registrul acut se alătură și Mimì în *fff* („Ah, tu sol comandi amor!”); leit-motivul iubirii fiind intonat acum la unison. Frazele trebuie executate conform indicației *con anima*: susținute, pe o bună respirație și cu maximă expresivitate (cu pasiune chiar), folosind timbrarea maximă a vocii. Frazele care urmează revin în registrul mediu în *p*, ca un abandon, care este exprimat prin mijloace muzicale adecvate: cu o emisie aproape murmurată, cuvintele ușor relevate (*poco stent.*), fără accente, și într-un tempo tot mai reținut. Este de remarcat scurtul dialog purtat peste o structură armonică cromatică, ce pregătește rugămintea lui de a merge împreună. Un mic accent cade totuși pe cuvintele „no, per pietà”, - o intonație sfioasă cu care ea refuză sărutul lui Rodolfo, intonație care devine apoi malițioasă la „curioso”. În cele din urmă, ca un abandon total, se rarefiază atât scriitura orchestrală cât și cea vocală, dinamica desfășurându-se de la *pp* la *pppp*. Această pagină muzicală este una de mare rafinament artistic.

Trebuie observată din nou multitudinea de indicații existente numai în aceste opt măsuri: *svicolandosi*, *dolcissimo*,

titubante, con gentilezza, con graziosa furberia, sorpresa, insinuante¹⁸ – ele apar împreună aproape cu fiecare frântură de dialog.

În orchestră rămâne numai harpa, care încheie actul I. Din punct de vedere vocal, discursul muzical (și cu acesta și actul I) se încheie într-o atmosferă plutitoare în registrul acut, care este atins prin secvențe muzicale ascendente, ce trebuiesc rezolvate tehnic prin păstrarea susținerii și a tensiunii vocale. Trebuie ținut cont aici și de dificultatea scriiturii registrului înalt, într-o dinamică mică, și de faptul că trebuie să ieșim în culise, fapt care duce la o denaturare a dinamicii. Finalul actului este o culminație pozitivă care pregătește din punct de vedere dramatic actul următor.

Ex. 6

SEMPRES PIÙ SOSTENUTO (svincolandosi)

MIMÌ
- mor!.....
(bacia Mimì)
No, per pietà! *dolcissimo*
Sei

(12) SEMPRES PIÙ SOSTENUTO
ppp m.s.
ms.

¹⁸ *svincolandosi*=desprindu-se, indicație pentru regie; *dolcissimo* = dulce; *titubante* = șovăitor; *con gentilezza* = cu gentilețe; *con graziosa furberia* = cu viclenie grațioasă; *sorpresa* = surprinsă; *insinuante* = cu insinuare. Toate aceste indicații în limba italiană se referă la modul de interpretare, la culoarea vocală pe care trebuie să utilizeze interpreții.

MIMI V'a_spet_tan gli a - mi - ci...

R mi - a!..... Già mi man_di

ppp

MIMI (titubante) (con graziosa furberia) *rit:.....*

R Vorrei dir...ma non o_so... (con gentilezza) Se venis_si con

vi - a? Di'....

ppp armonioso *mol. pppp col canto*

Actul II

Actul al II-lea este un cadru muzical în care personajele se încadrează perfect grație genialității compozitorului: în partea concertantă a corului intervin personajele principale și boemii. Este o scenă de o dificultate ritmică notabilă care necesită o precizie specială.

Punctul culminant al momentului este valsul lent al Musettei care relevă personalitatea acesteia: cochetă, emancipată, temperamentală, aflată la antipol față de Mimì. Partea care urmează imediat valsului este a lui Marcello, care se distinge de restul personajelor. Scena este întreruptă de garda intonând un marș construit din materialul muzical folosit anterior. S-ar putea spune că actul II este actul Musettei (și al lui Marcello în parte), restul personajelor având un rol mai puțin important din punct de vedere a construcției dramatice.

Primele replici ale lui Mimì sunt scurte, urmăresc linia orchestrei și se încadrează perfect în discursul general. Frazele trebuiesc cântate într-o culoare care urmărește acțiunea – pe tonul veseliei generale, fără accente deosebite, (în afara momentului în care observă boneta roz căruia i se poate da o importanță ceva mai mare) ele contopindu-se astfel în atmosfera generală de forfotă a Parisului din Ajun.

La scurtul dialog cu Rodolfo se încălzește atmosfera: cei doi sunt fiecare preocupați de descoperirea personalității celuilalt și a sentimentelor care se nasc în aceste momente.

Astfel, deși ansamblul muzical în care ei se încadrează se execută în *p*, partea vocală a celor doi trebuie ușor subliniată, lucru la care ajută și scriitura muzicală.

Inițiativa este a tenorului care are o linie melodică cu sunete tenute, iar replicile lui se cântă pe un ton cald, dar fără accente deosebite.

Ex. 7

MIMI LO STESSO MOVIMENTO *ma Sostenuto*

Sei ge - lo - so?

ROD. (con dolce e improvvero)

Ch! All'uomfe..

COLL.

Odio il pro - fano volgo al par d'O - ra - zio.

(8) LO STESSO MOVIMENTO *ma Sostenuto*

p sostenuto *pp*

MIMI

Sei fe .

ROD.

li - ce sta il so - spetto ac - can - to

SCHAU.

Ed io quando mi sa - zio vo'abbondanza di

MI
- li - ce?

R
allarg. Ah!... *a tempo* si, tan - to! E

MAR. (al Cameriere)
allarg. Vogliamo una ce - na preli - ba - ta. Le - sto

S
spazio..... *a tempo* Permolti!

allarg.

MI
Si tan - to!

R
Sop. 1.^a tu? (alcune) (entrano nel caffè)

STUDENTI E SARTINE
Sop. 2.^a Andiam! (alcune)

Ten. Andiam! (alcuni)

Là da Mo - mus!
(9)

Prima parte importantă a lui Mimì atât din punct de vedere vocal cât și dramatic, este prezentarea bonetei roz, cadoul primit de la Rodolfo. Frazele ei sunt dublate de linia melodică a orchestrei de coarde, cele trei intervenții fiind fraze aproape identice. Prima frază are o tentă cochetă („*Una cuffietta a pizi tutta rosa ricamata...*”), acompaniamentul orchestral (acordurile de optimi, sincope și *pizzicato* al corzilor) subliniind această emoție. Cochetăria este relevată și de sunetul cu apogiatură după care urmează o notă ușor accentuată. Fraza a doua, care pornește identic (primele șase măsuri) face un salt de octavă ascendentă în registrul acut de unde coboară prin mers treptat în *rallentando* și cu sunete *stentante*, care subliniază sensul cuvintelor:

Rodolfo i-a citit în suflet dorința, ceea ce o încântă pe Mimì. În a treia frază ea mărturisește credința sa în amor (care este mai dulce decât mierea), certitudine exprimată prin calmarea liniei melodice. Odată cu repetarea ultimului fragment, Mimì întărește această credință; din acest motiv cele câteva cuvinte trebuie subliniate prin ușoara schimbare a culorii vocale și cântate *non legato*. O replică *à capella* în *ff* „*beviem*” cântată de toți interpreții încheie scena, care este dificilă datorită culorilor foarte diferite ale replicilor, care se îmbină, formând construcția dramatică a scenei.

După apariția Musettei, Mimì intervine în repriza valsului acesteia. Linia ei melodică se desfășoară în mișcare complementară cu cea a Musettei: motivele în *quasi rit.*, *stentato*, de câte-o măsură sunt completate cu intervenții scurte ale lui Mimì în *staccato* și *a tempo*, într-o linie sinusoidală care se termină în registrul acut, vrând să exprime o ușoară părere de rău amestecată cu o oarecare curiozitate la adresa noului personaj. Aria Musettei continuă și se încheie într-un ansamblu (*poco sostenuto, espressivo*) în care Mimì cântă la unison mai întâi cu

Rodolfo, mai apoi în final cu Musetta, aceste câteva măsuri constituind totodată și punctul culminant (pozitiv) al scenei.

Ex. 8

(si leva la scarpa e la pone sultavolo) *poco allarg:..... (impazientandosi)*

MUS le vo... Ecco - la quà. Cor - ri,

MIMI Io ve - do.....

ROD. io ve - do.....

(cercando trattenere Musetta)

A Ma il mio grado! Vuoi ch'io compro -

M _ tes - si alla mia por - ta..... t'andreb - be il mio

S _ dia è stu - pen - - - da,..... *poco allarg:.....*

C _ dia è stu - pen - - - da,.....

poco allarg:.....

US
 va, cor-ri! pre-sto, va! va! *stent. a tempo Sostenuto*

IMI
 ben ell'è inva-ghi-ta di Mar-cel-lo! *stent.*

R
 ben la commedia è stu-pen-da! *stent.*
 (nasconde prontamente nel gilet la scarpa di Musetta, poi si abbottona l'abito) (corre frettolo-samente via)

A
 metta? A-spet-ta! Mu-set-ta! Vo? *stent.*

VAR
 co-re ad a-prir,..... ad a-prir! *stent.*

S
 la commedia è stu-pen-da! *stent.*

C
 la comme-dia è stu-pen-da! *stent.*

Piano
 *f* *col canto* *fff tutta forza* *a tempo Sostenuto*

Actul III

Scena intrării lui Mimì

După culorile vii ale actului II, acest tablou constituie un vădit contrast, începutul actului fiind o descriere exactă a tristeții, a iernii care devastează natura. După o introducere scurtă de două acorduri, flautul și harpa conturează peste tremolo-ul violoncelului o melodie descendentă formată din cvinte goale, care sugerează un tablou de iarnă cu fulgi de zăpadă. În acest tablou rece, singura „pată de culoare” este cârciuma de unde se aude un fragment din valsul Musettei și cântecul de pahar al oaspeților. În acest peisaj pătrunde Mimì precedată de leit-motivul care o însoțește și o caracterizează. Ea speră să-l câștige pe Marcello aliat, pentru ca acesta s-o ajute în intențiile sale de împăcare cu Rodolfo, cu care conviețuiește de câțeva vreme. Primele sale replici se situează în registrul mediu și se adresează unei femei care iese din cabaret cu rugămintea de a-l chema pe pictor. Fraza este un recitativ sec de culoare albă.

Ex. 9



(al sergente) *a piacere*
affannata *p* (non ricordandone il nome)

MIMI

Sa dirmi, scusi, qual'è l'oste_ri_a....

Allegro *ANDANTE*

col canto

(una fantesca esce dal *Cabaret*;
Mimi le si avvicina)

(tosse) *a tempo*

dove un pittor la_vora? Grazie. O buona

(indicando il *Cabaret*)

SERGEANTE

Ecco_la.

a Tempo

donna, mi fate il fa_vo - re... di cer_carmi il pittore Mar_cel_lo? Ho da par-

IMM
- lar.gli. Ho tanta fretta. Di_tegli, piano, che Mimì l'a -

rall.

pp col canto

MIMÌ
(la fantesca rientra nel Cabaré)
spetta...

SERGEANTE
(ad uno che passa) 3
Ehi, quel pa-niere!

(7)
AND^{mo} MOSSO
1º Tempo *pmp*

O mixtură de acorduri de septimă care coboară cromatic, în secvență, subliniază atmosfera de o tristețe sfâșietoare. Dacă în actul I cromatismul s-a construit pe o linie ascendentă, exprimând o stare de așteptare, acum această linie cromatică este descendentă, subliniind o stare depresivă, o tensiune negativă. Linia vocală este deasemenea cromatică și coboară până în registrul grav. În această frază se impune și schimbarea culorii vocale; ea devine mai întunecată, segmentele se cântă *legato*, aproape *portato*, dinamica de bază fiind piano.

Duetul Mimì – Marcello

După o introducere a temei boemilor apare și Marcello. Duetul lor este o conversație pe un ton trist, ce debutează cu câteva replici scurte apoi cu izbucniri dramatice ale lui Mimì în fraze largi, pline de pasiune și foarte bine susținute, desfășurându-se pe întregul ambitus vocal folosit de aceasta. Discursul muzical debutează în registrul acut pe un ton disperat, schimbările frecvente de tempo (*rall. affrett., a tempo* etc.) subliniind starea psihică a personajului. Frazele prezintă o mișcare sinusoidală, șerpuitoare: adesea încep în registrul acut având o tentă descendentă până în registrul mediu sau chiar grav și sunt încărcate cu sunete repetate și motive muzicale cu indicația *stentanto* – care subliniază cele spuse de Mimì. Frazele cântate în registrul mediu alternează cu izbucniri violente în registrul acut. În totalitatea lui, segmentul (povestirea lui Mimì) prezintă o linie ascendentă, ceea ce contribuie la încărcarea atmosferei, la creșterea tensiunii. Toate aceste mijloace de construcție servesc sublinierii situației dramatice. Din punct de vedere a tehnicii vocale este recomandabil a se cânta foarte bine susținut, cu o emisie corectă, *con anima*. Ca dinamică se oscilează între *ppp* și *ff*, conform stării tensionale momentului (exprimată prin textul literar), din punct de vedere vocal fiind partea cea mai solicitantă din întreaga operă. Este de remarcat cum Puccini folosește sunetele tenuto – aproape de fiecare dată în *ppp*, sugerând faptul că eroinei noastre îi vine greu să se confeseze.

Ex. 10

IMI

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

espressivo

p

ritenuto

IMI

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

ritenuto

Sostenendo molto

IMI

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

Sostenendo molto

ppp

stent. molto.....

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

stent. molto.....

MIMI
- stan - te: non fai per me, ti pren-di un al-tro a -

declamato *rall.*

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

ff dim. *p* *rall.*

Înainte de *Tempo I* avem două măsuri de recitativ cu indicația *declamato* în *poco rall.*, ca după trei măsuri ale lui Marcello să urmeze o nouă izbucnire violentă.

Ex. 11

Mimì
Di te ben, di te be - ne. La sclarci con.

Mar.
gni - a

Mimì
vie - ne. A lu - ta - te - ci, a lu - ta - te - ci voi; noi s'è pro - va - to più

Mar.
C Mio Son

Mimì
poco allrett. con forza rall.
vol - te, ma in - va - no. Di - to

Mar.
lie - ve a Mu - set - ta le - p'è lie - ve a me... ver - chè ci amiamo in al - le

poco allrett. rall.

Mimì
ben, di te ben las, ciar, ci con-vien! Fa-te voi per il

Mar.
Ei... a... Că-n-tie, risa ecco il fior d'in-ya, ri-a-bi-le a-mor!

Discuția se desfășoară între încercarea lui Mimì de a se stăpâni și răbufnirile disperate pe care nu le poate stăvili. Aceste stări trebuie redade colorând frazele muzicale conform textului, prin menținerea tensiunii, printr-o emisie vocală diferențiată. Cu alte cuvinte trebuie urmărite indicațiile muzicale și interpretative ale lui Puccini, care sunt foarte exacte și la obiect. Duetul se încheie prin calmarea liniei melodice, revenirea recitativului și coborârea discursului melodic până în registrul grav (*Andante mosso*) având un acompaniament orchestral de *ostinato*.

Datorită tensiunii dramatice existente, toată această parte vocală iese din sfera *belcanto*-ului, accentul căzând aici pe expresivitate. Astfel intrăm într-o altă categorie a frumosului estetic, care va fi exprimată printr-un alt gen de emisie (diferită de cea a *belcanto*-ului), tipic veristă. Linia melodică – descendentă în mare parte – sugerează disperarea, iar în ceea ce privește amplitudinea frazelor, ele trebuie bine susținute, pe o respirație adâncă. Frazele de linie alternează cu intercalări de recitativ declamat în stil *parlando* în registrul mediu, iar ca dinamică

acestea se desfășoară între *piano* și *forte*, reclamând o coloristică vocală bogată. Puccini indică și aici culoarea vocală și interpretativă a fiecărui segment, mai mult dă și indicații regizorale. De exemplu, el indică precis până și accentele de tuse ale lui care fac aluzie la boala acesteia.

Terțetul Mimì – Rodolfo – Marcello

Scenă precedentă este urmată de duetul Rodolfo – Marcello. La finalul duetului revine Mimì care intră în discursul muzical cu replici scurte în registrul grav și mediu, lărgind construcția muzicală în terțet. La *Tempo I ma agitato* triolettele eliptice de primul sunet ♪ ♪ ♪ descriu o linie melodică construită din salturi de cvinte descendente, sugerând acea atmosferă tristă care s-a instalat la începutul actului. Singura izbucnire în acest segment este momentul în care apare tema sufocării cauzată de boală: „*No, quel tanfo mi soffoca!*” și care este exprimată printr-un salt ascendent de cvintă urmat de un salt de octavă în sensul opus.

Ex. 12

204

LO STESSO MOVIMENTO

R Fa „cife alla pa - u - ra per nul - la io m'ar - ro -

LO STESSO MOVIMENTO

p animando

Mimì

LO STESSO MOVIMENTO

No, quel tan - fo mi sof - focal!

(vuoi farti entrare nel Coro)

Ah Mi - mi!

(stringe amorosamente fra le braccia Mimì e la accarezza)

LO STESSO MOVIMENTO

fp con agitazione

Intervențiile lui Mimì sunt scrise în registrul mediu și grav, dar trebuiesc bine susținute, pentru a pătrunde peste acompaniamentul orchestral; iar culoarea vocală este recomandabil să fie una mai întunecată, pentru a exprima teama de moarte, agitația cauzată de viitorul imprevizibil.

După plecarea lui Marcello urmează aria lui Mimì, care este de-asemeni liberă, fără introducere, utilizând materialul muzical din primul act („*Donde lieta usci*”). Peste leit-motivul intonat de orchestră (în *Reb major* care de data aceasta înseamnă o cădere, având alt colorit decât *Re majorul* din actul I) se aud cuvintele de debut ale ariei (*Lento molto*) așezate într-o formă de recitativo (care cere însă o execuție legată, expresivă). La schimbarea de tempo (*Andantino – agitando un poco*) care apare împreună cu motivul sufocării din primul act asistăm și la o primă izbucnire în discursul muzical („*torna sola al solitario nido*”). Această izbucnire aduce cu sine prima incursiune în registrul acut, și se calmează ulterior atât prin comentariul orchestral, cât și prin revenirea liniei melodice în registrul central. Prima unitate a ariei, care poate fi considerată chiar o introducere a acesteia, se încheie odată cu fraza „*addio, senza rancor*” - cuvinte de despărțire exprimate printr-o culoare a resemnării, a tristeții, - frază ce ar putea încheia chiar această scenă. Dar aria își urmează totuși

cursul, demonstrând cu elocvență acel principiu componistic tipic puccinian (despre care am mai vorbit), conform căruia numerele muzicale nu se delimitează între ele, scenele rămânând deschise.

Aria

Astfel, după o scurtă șovăire, Mimì se hotărăște să revină („*Ascolta, ascolta*”) pentru a-i aminti iubitului ei despre toate acele lucruri mici care au dat farmec vieții petrecute împreună. Frazele ei sunt întrerupte de comentariul orchestrei, care este construit din materialul muzical ce însoțește acțiunea de până acum, având un caracter de aducere aminte. Frazele moi, calde, interiorizate, cu o linie melodică largă, șerpuitoare, par a sugera resemnarea; dar salturile mari ascendente (de ex. de septimă sau octavă), coborârile bruște (de cvintă sau de decimă) sugerează zbuciumul interior al personajului, indicațiile poco allargando, a tempo, animando, ritardando etc. subliniind această agitație. Discursul muzical se bazează pe o linie melodică construită în stil belcanto, culminând cu o frază amplă de o mare expansiune „*Se vuoi serbarla a ricordo d'amor!*”. Această frază – care constituie **climax**-ul ariei – exprimă o imensă dragoste, dar în același timp și o mare disperare (cauzată de ideea despărțirii, care devine acum o certitudine), și se finalizează printr-un salt de decimă descendentă. Acest salt intervalic mare lasă parcă fraza precedentă în „suspans”, aducând cu sine conștientizarea realității iminente – despărțirea este inevitabilă. În acest moment revine cu mai multă hotărâre fraza rostită anterior de : „*Addio, senza rancor!*” care de această dată marchează finalul ariei, și în același timp a relației celor doi. Deși pe parcurs apar cu repeziciune fragmente de teme

noi, ele dispar tot atât de repede curmate de motivul despărțirii. Aria se desfășoară în registrul mediu, atingând punctul culminant pe *sib*².

Forma ariei:

Pe un acord de *lab*² pedală (*addio*) pornește aria (trei măsuri) + 14 măsuri (*Andantino*)

A	B	(A1)
a + b + av		
5 + 3 + 5	5	6
<i>Reb</i>	<i>Lab</i>	<i>Reb</i>
	(salt tonal)	(climax)

Cvartetul și scena finală

Scena se continuă fără întrerupere cu un duet liber, nostalgic, cu fraze scurte, duioase, care conduc spre o primă culminație muzicală, peste care intră însă Musetta și Marcello cu o discuție furtunoasă, aproape comică, contrapunctând atmosfera. Această suprapunere a celor două duete se exprimă prin contrast de registru, contrast ritmic, de construcție a frazelor, de aspect agogic și interpretativ. Simțul dramatic al lui Puccini îl ajută să depășească momentul în care scena ar putea deveni siropoasă, intervenția celui alt cuplu degajând ușor atmosfera înaintea finalului (unde se impune din nou tema amorului între și Rodolfo). În acest fel actul se va termina într-o atmosferă de o delicatețe maximă, construită pe un ostinato orchestral unde sincopel sugerează starea emoțională prin care trec cei doi îndrăgostiți.

Ex. 13

MIMI *AND^{te} CON MOTO* ♩ = 92 *ritenendo*
dolciss.
p Ad-di-o dol-ce sve-
 R - mor!..
 (30) *AND^{te} CON MOTO* ♩ = 92
pp *rit. col canto*
 MIMI *a tempo*
 -glia - re al-la mat - ti - nal.....
 R Ad..
a tempo

Frazele largi, susținute ale lui Mimì și Rodolfo – oarecum calme – îndulcesc atmosfera tensionată dar și tristă în același timp, iar intervenția Musettei și a lui Marcello este acompaniată de ostinato-ul orchestrei și caracterizată prin salturi intervalice, accente, valori scurte (care provin din textul literar și din situația dramatică). Pe acest fundal are loc cea de a doua izbucnire dramatică – construită împreună de către cei patru interpreți, fiecare exprimând însă o altă idee (folosind respectiv o altă

culoare vocală). Cei doi îndrăgostiți se gândesc să rămână totuși împreună până la primăvară („*Vuoi che aspettiam la primavera ancor?*”), iar Marcello și Musetta se despart pe fondul unui schimb de replici furtunoase, cu care ies din scenă. În final, cei doi (Mimi și Rodolfo) rămân singuri, atmosfera se liniștește, iar ansamblul se reduce la un duet de dragoste, care readuce (pentru a treia oară) motivul despărțirii („*Ci lascierem alla stagion dei fior!*”), constituind al treilea punct culminant al acestei părți. Discursul muzical caracterizat printr-o scriitură deosebit de rafinată, reclamă din punct de vedere vocal o emisie în stil belcanto (cu sunete rotunde, legate, bogate în armonice), bazată pe o bună susținere și pe o respirație corectă. Fraza finală, cântată la unison de cei doi (*un poco allargando – sostenendo, col canto*) ar putea lăsa scena deschisă, dacă cele două acorduri de D-T nu ar încheia-o aproape brutal.

Ex. 14

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is for Mimi, indicated by the 'MIMI' label. The lyrics are in Italian: 'Vorrei che e-ter-no du-ras-se il'. The piano accompaniment is marked 'pp' (pianissimo). The score includes performance instructions: 'carenzevole' above the vocal line, 'poco allarg.' above the piano line, and '(cala lentamente il sipario)' below the piano line. The music is in G major and 4/4 time.

allontanandosi)
rall:
 MIMI *rem al la stagion dei fior!*
 R *rem al la stagion dei fior!*
col canto.....
p
espressivo
pp

(interno) *un poco allarg.*
 MIMI *ver - - no!* *Ci la - - scie..*
 R *(interno)* *(35) Ci la - - scie..*
pp.....
col canto *pp*

(sipario calato)
rall. e dim.
ppp
fff

Actul IV

După cvartetul boemilor care invocă atmosfera voioasă și plină de vervă de la început, suntem martorii tragicului final. O temă cu un caracter sfâșietor premerge apariția lui Mimì: peste orchestra de coarde, o linie melodică urcă rapid în registrul înalt apoi coboară lent (în *allargando* cu note tenute, apăsate) peste *tremolo*-ul bașilor, punându-ne față-n față cu inevitabilul. Această expunere orchestrală se continuă cu leit-motivul augmentat al lui Mimì, care de altfel îi precede apariția.

Tema caracteristică a dragostei din primul act (care va domina această parte), oferă încă odată posibilitatea unor izbucniri amoroase de o maximă intensitate, care se sting însă treptat. Puccini nu construiește un final grandios în stil verdian, finalul lui este lipsit de elemente inutile. Atunci când este vorba de moartea lui Mimì de exemplu, acordurile care preced momentul au fost concepute inițial într-un *p* care a evoluat gradat spre *pp* – *ppp* – *pppp* etc., Giulio Ricordi însă a fost acela care a dat alt sens sfârșitului schimbând dinamica în *f* – *ff* – *fff* – *ffff*.

Scena apariției eroinei

Strigătul lui Marcello: „*Musetta*” și un acord dur de mi-minor în *ff*, întrerup brusc scena veselă a boemilor. Pe un *tremolo* în *pp* al bașilor (*Allegro moderato agitato*) Musetta intră într-un suflet, anunțând cu o voce strangulată vestea: Mimì așteaptă jos și este pe moarte. Orchestra subliniază cele spuse de ea: peste tremoulul orchestral se aude o linie melodică ce urcă rapid în arpeggio și coboară lent (*allargando-affrettando, con slancio ed*

espansione), cu accente pe fiecare notă. La *meno molto* apare apoi tema augmentată a lui Mimì însoțită de chemarea acesteia: „*Rodolfo*”. În acest singur cuvânt, care sună ca un suspin, se acumulează toată durerea, dragostea și speranța; sentimente care trebuie interpretate vocal printr-o culoare plină de durere, dar și de bucurie în același timp. Urmează apoi rugămintea ei: „*Mi vuoi qui con te?*” Se poate observa aici un contrast între partea orchestrală și linia vocală, care trebuie neapărat relevat. Orchestra cântă pasional *p – cresc. – ff (accent) – dim. p*, pe când partea vocală nu depășește *pp*, sau în cel mai bun caz *mf*. Fraza trebuie totuși cântată foarte legat și expresiv. Linia melodică vocală va fi susținută de orchestră, care se va alătura acesteia cu un *crescendo* ce pregătește izbucnirea pasională a lui Rodolfo. Urmează o scurtă relatare a Musettei despre întâlnirea sa cu Mimì– recitativ susținut în orchestră de un material muzical ce readuce tema primăverii din aria lui actul I. Această suprapunere a două materiale muzicale diferite (atât ca structură cât și ca idee), aduce cu sine și suprapunerea a două planuri (coordonate) diferite – trecutul și prezentul - constituind un mijloc de expresie dramatică tipic pucciniană.

Încurajată de primirea călduroasă din partea prietenilor săi și chiar drăgăstoasă din partea lui Rodolfo, Mimì începe să-și revină; astfel și linia sa melodică se încălzește progresiv, urcând treptat spre registrul acut unde i se atașează la unison și tenorul. După punctul culminant în *f (poco rall.)* pe *la²* rămâne cantabilă numai linia melodică a lui Mimì, restul personajelor având replici scurte, declamate, fără culoare, ceea ce constituie un contrast cu tonul sumbru al scenei. În acest fel Puccini atenuează pentru moment atmosfera tragică pentru a o pregăti cu o intensitate

mărită ceva mai târziu. Dinamica va coborî până la *ppp*, și pe un motiv de ostinato de o măsură se vor stinge și vorbele lui Mimì, recitate pe un singur sunet, apoi spre finalul frazei pe un ambitus foarte redus. Vocea trebuie să fie din ce în ce mai albă, fără culoare, timbrul vocal trebuie să sugereze pierderea puterii, dar în același timp și o oarecare liniștire: Mimì se simte în siguranță printre prieteni, iar această stare trebuie să se evidențieze printr-o notă de bucurie impregnată culorii vocale, alături de celelalte attribute caracteristice momentului. Linia melodică mai încearcă odată să exprime o oarecare viabilitate, devine ușor șerpuitoare în momentul în care Mimì salută rând pe rând pe cei aflați în cameră, găsind chiar putere să-l dojenească pe Marcello: „*Marcello date retta, assai buona Musetta!*”, după care lucrurile par că se liniștesc.

Duetul Mimì – Rodolfo

Mimì și Rodolfo rămân singuri, iar ea încearcă să prindă puteri, pentru că are multe lucruri să-i spună lui Rodolfo. Dar în final un singur lucru are importanță: imensa dragoste care-i umple viața. Orchestra intonează tema dragostei – în *pp e dolcissimo* – care introduce cuvintele ei de o maximă expresivitate: „*Sono andati?*” întreabă Mimì cu o voce care coboară în registrul mediu – grav (ceea ce înseamnă că trebuie evidențiată fiecare silabă a textului muzical-literar), printr-o frază susținută de acorduri tenute ale orchestrei. Discursul solistic se desfășoară în *Andante calmo*, Mimì mărturisind cu expansiune încă odată dragostea ei nemărginită: „*Sei il mio amor e tutta la mia vita*”. Este și punctul culminant al scenei (poate al întregului act), după care urmează o

repetare a acestor cuvinte în *p-pp* cu o expresie de *dolcissimo* și *sostenendo*, prin care se subliniază cele afirmate. Aceste fraze ale lui Mimì reprezintă cea mai importantă confesiune a sa – cea a dragostei pe care i-o poartă lui Rodolfo – și constituie una dintre cele mai emoționante (chiar sfâșietoare) pagini compuse de Puccini.

Materialul muzical prezintă dificultăți din punct de vedere vocal și tehnic, datorită mai multor factori: scriitura în registrul mediu unde soprana nu are o voce deosebit de penetrantă, nuanțele mici utilizate peste acordurile *tenuto* ale orchestrei, schimbările registrelor vocale. Pentru a rezolva aceste dificultăți, este necesar a utiliza din nou elementele caracteristice ale tehnicii *belcanto*-ului (susținerea sunetului pe o respirație costo-diafragmală, conducerea coloanei sonore pe legato de frază), la care se adaugă o emisie mixtă a sunetelor și o timbrare mai accentuată a acestora, necesare în redarea fidelă a melosului puccinian.

Ex.15

AND^{te} CALMO

MIMÌ

_ da _ ti? Fingevo di dor - mi _ re..... perchè vol _ li conte so _ la re _

AND^{te} CALMO

mf > *pp*

MIMI

sta-re..... Ho tan-te co-se che ti voglio di-re..... ou-na

(rizzandosi un poco sull'etto: Rodolfo si alza e l'aiuta)

MIMI

so-la, ma grande come il ma-re..... come il ,ma-re profonda ed in-fi-

cres.

con espansione

MIMI

ni-ta..... Sei il mio a-mor..... e tut-ta la mia , vi-ta, Sei il mio a-

dolcissimo

ppoco rit.

sostenendo

mo - re e tut - ta la mia vi - ta.....

Ah! Mi -

pp sostenendo

(lascia cadere le braccia)
poco rit: ...

p Son bel - la an -

mi, mia bel - la Mi - mi.

poco rit: ...

co - ra. *sostenendo* Haisbagliato il raf.

Bel - la come un' au - ro - ra.....

pp sostenendo

Cei doi evocă acum momentele de fericire din viața lor; Mimì își aduce aminte de clipa în care a intrat prima oară în această cameră, prin urmare materialul muzical este identic cu cel din actul I dar are acum culoarea nostalgiei. O ușoară agitație este cauzată de bucuria descoperirii bonetei – Puccini indică o mulțime de nuanțe (*con grazia, graziosamente, con un fil di voce*) și o fluctuație a tempoului. Citându-l pe Rodolfo: „*Che gelida manina*” vocea ei își pierde culoarea, devenind aproape copilăroasă: de altfel și indicația compozitorului este *con un fil di voce*. Acest recitativ lung se stinge ușor urmând un mic suspans, și accesul de tuse al lui (dublat de motivul respectiv în orchestră). Ultimele ei cuvinte se opresc cu intonația pe un singur sunet, un recitativ (*Andante lento molto*) pe un ton infantil, tot mai slab, în *pppp*, fără culoare, cu o emisie șoptită.

Ex. 16

MIMI

ANDte LENTO

moribido. Non più, non più le mani allivi-

(28) *ANDte LENTO*

pppp

(a Rodolfo) *rall:*

MIMI *-di-te Il te_pore... le abbellirà... Sei tu che me lo*

rall:

(stende una mano a Rodolfo) *rit:*

MIMI *do_ni? Tu! Spensie _ ra _ tol Gra_zie. Ma coste_*

MUS. (pronta)

Si.

pp *ppp* *rit:*

(Rodolfo scoppia in pianto) *rall:*

MIMI *_rà. Piangi? Sto be_ne... Pianger co_si per_*

ppp *rall:*

(mette le mani nel

con voce debolissima *sempre più affievolendosi*
rall: sempre

MIMI

_ ché?.... Qui amor... sempre con te!.. Le ma_ni...

ppp *pppp* *rall: e morendo* *sempre*

manicotto - poco a poco si assopisce inclinando graziosamente la testa sul manicotto in atto di dormire)

. molto rall:

MIMI

al caldo... e.... dormi.re...

. molto rall: (lunga pausa)

Este un moment care se interpretează într-o poziție mai puțin propice cântatului (culcat – în majoritatea variantelor regizorale), fără sprijinul dirijorului și al orchestrei (datorită dinamicii reduse). Frazele întrerupte de pauze constituie un recitativ intonat peste tema dragostei și trebuie bine susținute, dar fără accente sau izbucniri de orice fel, într-un tempo tot mai rar, cu o culoare monotonă, *con voce debolissima*, *morendo*, cu o dinamică tot mai redusă. *Mib*-ul intonat lung de orchestră (vl. I-a)

sugerează un suspans între viață și moarte, iar odată cu acordul de *si minor* se stinge și viața lui Mimì.

Scena nu se încheie însă cu moartea lui Mimì. Puccini compune un final verist, în contrast cu această desprindere discretă de la viață. Mimì moare, dar boemii își continuă viața: Musetta se dovedește a fi devenit o persoană miloasă, bună și darnică; Schaunard și Collin sunt oameni de rând care încearcă să-și menajeze prietenul în fața inevitabilului –ultimele lor cuvinte se desfășoară în *pppp*, prin declamarea textului, *col canto* și *senza voce*, (precum indică compozitorul) pe un tremolo orchestral, pe note lungi sau fragmente de temă la orchestra de coarde. În momentul în care percepe realitatea, Rodolfo izbucnește cu strigăte disperate, în timp ce orchestra (*ff tutta forza* și tempo *Largo sostenuto* și *Grave*) intonează tema confesiunii lui Mimì – de data aceasta în locul ei vorbind orchestra – dragostea ei pentru Rodolfo a însemnat tot ceea ce i-a oferit viața mai frumos. Fraza de maximă disperare se stinge în *pppp* în *do#-minor*¹⁹.

¹⁹ gama *do#-minor* după Ch. F. D. Schubart (muzician, teoretic și estetic de seamă al timpului) exprimă melancolie, dramă care se varsă în tragedie. Aspectul culorilor sonore ale gamelor, este tratat de D. Schubart în lucrarea sa teoretică „*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*” Wien, 1806.

Stări psihologice complexe ale personajului și întruchiparea lor muzicală

Profilului psihologic al eroinei raportat la noțiunile de bază ale psihologiei

Profilul psihologic al personajului interpretat nu poate fi analizat în afara cunoașterii noțiunilor de bază ale psihologiei. Aceste noțiuni fundamentale sunt :*afectul, emoția, trăirile psihice, sentimentele și afectivitatea, factori considerați esențiali în construcția psihică a oricărui om.*

Emoția primară particularizată prin expansivitate și intensitate în manifestare, cu o durată de existență scurtă, modificând comportamentul personajului, poartă denumirea de AFECT. În calitate de emoție primară, afectul alterează conștiința, reducând posibilitatea autocontrolului. Afectul se manifestă astfel scurt, intens, ca un foc de artificii, care apoi se stinge în funcție de condițiile și evoluția evenimentelor , dramatice în cazul nostru.

În duetul din actul al II-lea Mimì îl așteaptă pe Rodolfo încercând să refacă legătura pierdută odată cu plecarea sa. Într-un scurt moment de panică, frica de sufocare schimbă starea psihologică a întâlnirii și sentimentul eroinei.

Emoția ca fenomen psihologic de bază al afectului este de asemenea o reacție spontană primară care se manifestă ca rezultat al unor trăiri anterioare rememorate în anumite circumstanțe. Cea de-a doua accepție a termenului de emoție se referă la un proces psihic complex ce cuprinde afectivitatea, motivația și voința, acestea condiționând emoția. Emoțiile pot fi contrare, diferențiate, delimitate sau nu de contrarii, ambigue, putând fi emoții negative

sau pozitive pe o scară valorică ideală. Complementaritatea opozitorie se manifestă de multe ori prin contrast: fericire-nefericire, euforie-depresie, iubire –ură, bucurie-tristețe, speranță-deznădejde, admirație-dispreț etc.

Un exemplu elocvent îl reprezintă în actul III din *Boema*, scena despărțirii celor doi îndrăgostiți, Mimì și Rodolfo, moment în care speranța și deznădejdea sunt prezente împreună în sufletul lui Mimì. Așteptarea primăverii înseamnă noi speranțe care se vor naște în inima ei, dar care sunt umbrite de durerea și tristețea despărțirii de omul iubit aducând cu sine deznădejdea și neîncrederea în viitorul nu prea îndepărtat.

Ex. 17

MIMÌ
con anima
p
 So - li d'in - ver - no... è co sa da... mo - ri - rel So - li!
affrett. un poco

14)
 So - li... e co sa da... mo - ri - rel!
p
f
p *affrett. un poco*
poco allarg.

MIMÌ
a tempo
 Men - tre a prima - ve - ra c'è compagno il sol
poco affrett. rall.

R
a tempo
 Men - tre a prima - ve - ra c'è compagno il sol
poco allarg.
f *a tempo*
poco affrett. rall.

Trăirea psihică este un fenomen de bază al psihismului și un proces elementar al vieții subiective, o stare conștientizată ce evoluează și poate fi descrisă. Personalitatea eroinei este consolidată de trăirile din viața sa, iar complexitatea și diversitatea rezidă din bogăția interacțiunii cu mediul înconjurător, cu personajele care-i marchează existența. Trăirile se integrează în viața subiectului, și, în ceea ce privește complexitatea și varietatea lor, ele concordă cu personalitatea acestuia, precum și cu mediul cu care acesta este în interacțiune. Mimì este un personaj ale cărei trăiri sunt condiționate de situațiile create de mediul în care trăiește. Este o victimă a societății, sărăcia împingând-o la gesturi decisive. De asemenea, trăirile sale conturează personalitatea sa, ea fiind asemuită cu una dintre acele flori rare pentru care iubirea este mai presus de orice.

Sentimentul este un complex afectiv relativ stabil, având o funcție dinamică. Este definit și ca o combinație de elemente emotive și imaginative mai puțin clară, care persistă în absența oricărui stimul²⁰. *Atitudinea subiectivă și valorică* se naște în urma persistenței emoțiilor și include parametrul condensării emoționale. Față de emoțiile (primare și secundare deopotrivă) este incomparabil mai complex, în primul rând calitativ, fapt ce rezultă dintr-o structurare și raportare valorică situată la nivelul personalității.

Cauzele acestui fenomen mai durabil decât emoția și mai puțin violent decât pasiunea, pot fi de ordin, intelectual, moral sau afectiv... Acestea sunt forme psihice conștiente care colorează afectiv percepțiile noastre, și ne influențează conduitele. Geneza

²⁰Sillamy, Norbert, Larousse *Dicționar de psihologie*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996, pg. 283.

sentimentului presupune contradicții, conflicte și ambiguități, care adesea trec în extreme, în special când vorbim de sentimentul iubirii.

Afectivitatea este proprietatea subiectului de a resimți emoții și sentimente. Este definită de asemenea ca ansamblul proceselor, stărilor și relațiilor emoționale sau afective. În contextul oricărui fenomen emoțional se disting;

1) modificări organice și vegetative secundare (în raport cu funcțiile biologice primare ale pulsului, secrețiilor lacrimare etc.);

2) comportamente motorii afective (desfășurate sau numai schițate);

3) trăiri subiective de un anumit grad de complexitate și având o anumită semnificație pentru persoana care le încearcă. Trăirea subiectivă are la bază mecanisme neurosomatice fără de care ea nu poate să se exprime dar problema principală nu este aceea a corelației dintre corporal și psihic ci a interacțiunii dintre subiect ca om, în plenitudinea tuturor însușirilor sale și mediul natural și social. Vibrația, pulsația, angajarea prin mobilizare, energizare și direcționare (sau oricare din contrariile lor), cu un cuvânt, emoțiile nu se explică prin faptul că „inima bate accelerat”, „ochii strălucesc”. De regulă, emoțiile pornesc, sunt declanșate prin fapte cognitive, excepție făcând doar dispozițiile organice dar nu sunt reductibile la acte de cunoaștere pentru că diverși subiecți reacționează emoțional diferit la aceleași imagini sau idei.²¹

Motivația poate avea un rol important în trăirea psihică. După V. Pavelcu, dacă motivele se exprimă în emoții, ele se și formează și dezvoltă prin trăiri emoționale. Emoțiile depind de

²¹ Popescu Neveanu *Dicționar de psihologie, on line.*

semnificația pe care o au pentru subiect evenimentele ce se produc în ambianță și în propriul organism. Procesele emoționale se dezvoltă și în legătură cu amintiri sau circumstanțe imaginare. Reacțiile, tensiunile și desfășurările emoționale sînt efectul confruntării dintre cerințele subiectului și datele reale sau prezumtive ale vieții lui într-un anumit cadru obiectiv. Dacă cerințele interne-trebuințe și motive-sunt satisfăcute, efectul emoțional este pozitiv implicând plăcere, satisfacție, aprobare, entuziasm. În situația contrazicerii cerințelor, a însatisfacerii lor, intervin neplăcerea, nemulțumirea, dezaprobarea, necazul, indignarea. Complexitatea stărilor emoționale se explică prin însăși structura motivației individului (complicată, divergentă și nu fără contradicții interne) și prin faptul că situațiile reale, la care se adaugă și cele imaginare, niciodată nu pot să satisfacă sau să contrazică din toate punctele de vedere constelația motivațională a unui subiect. Deși emoțiile nu reproduc obiecte prin imagini, nu reproduc relații de determinare prin idei, deci nu îndeplinesc o funcție restrictivă și specializat cognitivă, totuși, ele contribuie la cunoaștere și sînt fapte de reflectare subiectivă de un anumit fel. Procesele emoționale alcătuiesc fondul și latura energetică a vieții psihice și comportamentului, îndeplinind un rol în declanșarea și susținerea energetică a activității adaptative și a celei de luare în stăpînire a ambianței. Ch. Darwin a atras atenția asupra faptului că în comportamentele emoționale se regăsesc elemente ale unor acțiuni desfășurate cu un anumit sens adaptativ. Emoția nu numai că susține energetic acțiunea dar o și anticipă în fiecare din coordonatele ei. Autoreglajui emoțional, dacă este inadecvat, duce la inadaptare. P. Janet a semnalat aceste fenomene și a descris cazuri în care, negăsind altă ieșire, subiectul este cuprins de stări

emoționale dezadaptative sau autodistructive. Este cazul personajului care fuge de viața boemă de sărăcie, de sentimentul culpabilității în brațele unui protector împotriva cursului firesc al propriilor sentimente.

Problema principală este deci interacțiunea dintre subiect – ca om – și mediul natural și social în care acesta se află. La aceleași impulsuri reacțiile sunt diferite din partea subiecților, dependente de organizarea motivării acestora.

Procese emoționale se dezvoltă și în legătură cu amintiri sau întâmplări imaginare. Mimì își aduce aminte cu drag de acea seară de Ajun când Rodolfo i-a cumpărat boneta roz, dar efectul emoțional provocat de amintirile duioase este umbrat de realitatea despărțirii de omul iubit. Procesele afective se polarizează (atât cele pozitive, cât și cele negative) și vor depinde de gradul de corespondență între dorințele subiective și anumite condiții determinate.

Concepția lui Puccini asupra operei și asupra rolului primadonei

Secolul al XIX-lea a fost darnic: ne-a dat câțiva titani ai genului. Începutul secolului se mândrește cu nașterea a doi compozitori geniali ai scenei lirice, Verdi și Wagner, amândoi născuți în 1813, iar șirul capodoperelor născute din mintea lor de geniu – citându-l pe muzicologul George Sbârcea: „se încheie cu operele lui Giacomo Puccini și Richard Strauss, care își află reflectarea sublimată a avânturilor și marilor împliniri ca și a dezamăgirilor refulate, a triumfului ca și a crepusculului inevitabil, contemplat cu nostalgie, în operele care pot răspunde

marilor idealuri ale tuturor, dar, mai ales, nevoii de vis a fiecăruia: acest secol al 19-lea este, prin excelență, *Secolul Operei*.”²²

Puccini este considerat succesorul legitim al lui Verdi, lucru confirmat chiar de acesta. În crezul lui „muzica ilustrează un conflict dramatic, a fost scrisă ca atare și trebuie interpretată ca atare”. În concepția lui, baza oricărei opere este subiectul. Puccini a avut o exigență sporită față de libret în special asupra funcției de sensibilizare a înțelesurilor textului, pe care-l consideră unul din principalele resorturi estetice ale genului liric. Puccini este impresionat de lucrurile mici, mărunte, sensibilitatea sa este aproape feminină; libretele sale sunt pagini dramatice care stau în picioare și dacă – printr-un absurd – s-ar face abstracție de muzică. Acest fel de a gândi unitatea textului cu muzica contravine faimosului paradox al lui Bellini, precum „un libret de operă nu este bun, decât dacă nu are valoare de sine stătătoare.” Muzica lui este un comentariu liric, de mare sensibilitate a textului dramatic, folosind mijloace simple de expresie (melodice și armonice) încadrându-se în contemporaneitate. „Exprimându-se pe sine, compozitorul toscan a exprimat vremea în care a trăit. Dramele lui muzicale conțin o reală pasiune și multă sinceritate, ele manifestând cu claritate posibilitățile și scopul verismului: plasarea într-un nou orizont artistic a experiențelor vechiului romantism, cu plastia lui verbală, cu linia melodică sensibilă și cu forma redusă a ariilor lui. Pentru a trezi în ascultător mai mult decât simpla plăcere acustică, atingând coarde mai adânci, uneori chiar rezonanța emoției estetice, Puccini dispune de întreaga abilitate, suplețe, agilitate permanentă a artistului meridional,

²² George Sbârcea: Giacomo Puccini, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. 1959

dând veșnic impresia de necăutat, de firesc, ca și când versul și muzica s-ar fi născut împreună, chiar în clipa în care sunt rostite pe scenă. Maleabil, impresionat de ceea ce vede și aude, el apucă pe căi încă nebătătorite, în rezolvarea cărora rămâne cu toate acestea sincer atașat de tradițiile melodramei italiene.

El încearcă să descopere durerea și suferința care, deși mascate de zgura marilor industrii capitaliste și de oceanul de literatură publicitară a organelor de presă, agită adânc sufletul omenesc și organismul social al timpului”²³

Puccini și-a oferit rolurile cele mai frumoase vocii de soprană. Acest gen de voce a întruchipat un ideal prin care și-a exprimat multitudinea de impresii, crezul artistic, observații la adresa societății în care a trăit.

Filozoful Arthur Schopenhauer, dezvoltând concepțiile sale despre muzică, într-un context în care vorbește despre tonuri și raporturile numerice existente între ele, constată că elementul propriu zis muzical al sunetelor nu rezidă în relativa intensitate a vibrațiilor, ci este determinat de rapiditatea acestora, ceea ce face, ca savurând de exemplu muzica vocală, să auzim cu precădere tonul cel mai ascutit, nu pe cel mai intens. Astfel vocea de soprană primește o preponderență „*naturală*” în discursul melodic, sau mai bine spus, o preponderență favorizată. Pe acest temei – afirmă Schopenhauer că – „soprana devine interpretul cel mai autorizat al sensibilității omenești, devine expresia conștiinței ascutite la maximum, înălțată la treapta cea mai de sus pe scara ființării”.²⁴

²³ George Sbârcea – în lucrarea citată mai sus

²⁴ Arthur Schopenhauer, *Metafizica muzicii*, Studii de estetică, Editura Științifică, București, 1974.

Puccini are mijloace proprii de caracterizare a personajelor – mijloace componistice și de expresie muzicală. iar în baza analizelor efectuate până acum recapitulăm cele ce se referă la multitudinea mijloacelor muzicale și de expresie.

Rolul sopranei în contextul mijloacelor de expresie muzicale caracteristice operei pucciniene

Muzica simfonică germană, mai cu seamă opera wagneriană exercită o influență importantă asupra metodelor și formelor componistice italiene care suferă și ele schimbări considerabile. Dacă Verdi a desăvârșit stilul „*grand-opéra*” franceză și a deschis drumul spre drama muzicală, Puccini este acela care îi atinge culmile. În creația lui se înfăptuiește sinteza operei italiene cu cea franceză. Situându-se pe poziția succesorului lui Verdi, Puccini asimilează descoperirile sfârșitului secolului 19, dar și curente secolului al XX-lea. Muzica impresionismului, prin opera lui Debussy are o influență hotărâtoare asupra lui. Puccini ajunge la rezoluțiile impresioniste cu soluții similare ale francezilor, care privesc în special tehnica orchestrației, mânguirea timbrului orchestral. Instrumentația lui Puccini este luminoasă, îmbinată cu o dinamică în general mică, cu acorduri lungi, plutitoare, efecte onomatopice, de exemplu mixturi de cvinte descendente la începutul actului III în *Boema*.

Ex. 18

(JAHABEC)
(SI ALZA LA TELA)

ff subito pp pp pp pp

Sub influența lui Debussy, Puccini oferă un rol mai accentuat harpei în orchestră (găsim destule exemple și în *Boema*: finalul actului I, aria Musettei de la începutul actului III), folosește mixturi ale lemnului cu caracter descriptiv (în *Tosca*, introducerea ariei tenorului din actul I) și a suflătorilor de alamă (începutul actului II din *Boema*) pentru a încetățeni o anumită atmosferă în jurul acțiunii.

Ex. 19

Allegro fucoso ($\text{♩} = 112$)

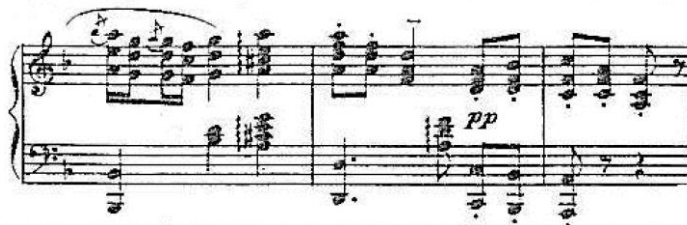
m.s. f marcato

na catinella ai piedi dell'impalcato)

(Cavaradossi ristà dal dipingere: leva di tasca un meda-



glione contenente una miniatura e gli occhi suoi vanno dal medaglione al quadro)



Puccini pornește din realism care este o reacție firească împotriva romantismului și ajunge la verism, uneori chiar la simbolism. Verismul este concretizarea muzicală a realismului, dar mai ales a naturalismului. Este un verism care nu afectează echilibrul dramatic al operei, unde momentele de conflict alternează cu momente de „*respiro*”, de contemplare lirică și de poezie (de exemplu în actul III din *Boema*). Conflictele sunt interioare (pe plan psihologic) și exterioare (pe plan social), între cele două planuri există o penetrare; de exemplu în *Boema* accentul se mută pe planul interior, asigurându-se astfel echilibrul dramatic. Mijloacele de expresie și limbajul muzical sunt puse în slujba redării cât mai veridice a sentimentelor.

Observăm că schimbările bruște de stări psihice sunt exprimate prin salturi tonale în cadrul unei construcții lineare sau

prin salturi ale liniei melodice. Un rol important în acest sens îl are saltul de octavă, care în funcție de direcția lui exprimă starea de spirit a eroinei. Așadar în marea majoritate a cazurilor vom întâlni salturi de octavă **descendente** care de fiecare dată exprimă ceva **negativ** (emoție negativă, o acțiune dramatică, stare de spirit sau sentiment negativ), dar mai rar întâlnim și contrariul, când saltul de octavă **ascendent** exprimă o stare **pozitivă** (bucurie, fericire, înălțare etc. dar uneori și furie, ca în exemplul de mai jos).

În actul III din *Boema* („No, quel tanfo mi soffoca”) saltul descendent înseamnă starea de rău fizic a lui Mimì,

Ex. 20



dar poate însemna și ezitare,

SEMPRE PIÙ SOSTENUTO

(svicolandosi)

MIMÌ

- mor !.....

(bacia Mimì)

No, per pietà!

dolcissimo

- mor !.....

Sei

(42) SEMPRE PIÙ SOSTENUTO

ppp

m.f.

m.s.

MTM
R

Va - spet - tan - gli a - mi - ci...

mi - a!..... Già mi man - di

sau mahnire, durere.

Mlm
Mar.

Di - te ben, di - te be - ne. La - sciarci con -

gni - a

Mlm
Mar.

vie - ne. A - lu - ta - te - ci, a - lu - ta - te - ci voi; noi s'è pro - va - to più

C Mio
Son

Mimì

vol-te, ma in-va no.

Mar.

lle-ve a Mu-set-ta le-lè lle-ve a mè...ver-chè ci amiamo in al-le

poco affrett.

rall.

Mimì

ben, di te ben' las-ciar-ci con-vien! Fa-te voi per il

Mar.

E-ri - a... Can-ti-e, riss-ecco il fiord'in-ya-ria-bi-le a-mor!

poco affrett.

rall.

Puccini caută să descopere motivația afectelor, și fiind un bun psiholog, pătrunde în adâncul sufletului omenesc. O influență puternică au avut asupra lui cercetările psihologice ale lui Sigmund Freud însumate în *Psihanaliza*, foarte la modă în epoca respectivă. De sub influența freudiană nu s-a putut sustrage nici Puccini, fiind el însuși un creator sensibil. Sub această influență Puccini oferă o altă dimensiune sferei psihologice în care se mișcă personajele lui. Această dimensiune lărgită își găsește corespondență în lărgirea și înnoirea limbajului muzical-tonal, deși concepția lui despre melodia diatonică este expresia aderenței sale la tradițiile operei italiene. Această latură tradiționalistă se

întâlnește cu asimilarea rezultatelor contemporanilor săi și formează componentele esențiale pe care se bazează creația lui.

Puccini a permis un rol mai activ orchestrei în dramaturgie, dar fiind și el italian, a preferat și a susținut primatul stilului vocal tradițional al operei italiene. Meritul lui incontestabil este faptul că a repus în drepturi *belcanto*-ul italian amenințat de puternica influență a wagnerianismului. În clădirea structurală a liniei melodice pune baza pe micromelodică, concepție moștenită de la Verdi și Ponchielli, așadar în *Boema* vom găsi arii relativ scurte și ansambluri doar de câteva măsuri (ceea ce ar putea fi o reflecție la *Falstaff*). Puccini a găsit un limbaj nou și pentru arie, în care vocea umană și orchestra construiesc împreună și în mod coordonat linia melodică. Punctul forte al *Boemei* este continuitatea melodică și exprimarea caracterelor cu ajutorul muzicii, astfel opera devenind un șir al scenelor. De aici rezultă că Puccini mânuiește liber dialogurile și nu operează cu numere închise, astfel asigură o maximă fluiditate acțiunii. Această diluare a formelor se datorează și tematicii pe care o introduce compozitorul în opera italiană, tematică care își are rădăcinile în *realism*, iar rezolvarea muzicală în *verism*. Caracterizarea personajelor le face cu mijloace foarte simple: lucrurile mici reclamă rezolvări la fel de simple – spune compozitorul – și într-adevăr, el găsește mijloace geniale de expresie pentru a reda o atmosferă fidelă întâmplărilor.

Boema se bazează pe *parlando* melodic (de asemenea o influență a lui Debussy) care urmărește dramaturgia operei și reacționează sensibil (prin ritmică, prin construcția liniei melodice, intensitate dinamică, etc.) la evoluția personajelor și a acțiunii. Obiectivul nostru fiind studierea posibilităților de

exprimare a vocii de soprană, putem afirma că Puccini a dat naștere unui tip nou de voce – așa zisei „*voci pucciniene*” care se bazează deopotrivă pe *belcanto*-ul italian și pe *parlando*-ul verist.

Această voce necesită o altfel de tehnică vocală, deoarece se bazează pe fraze largi, susținute, fără fiorituri, trebuie să fie o voce mai amplă care străpunge perdeaua orchestrală, dar în anumite momente să fie capabilă și de o expresivitate maximă exprimată printr-o dinamică mică sau prin voce albă, netimbrată, prin „*recto tono*”²⁵ chiar. (Să ne gândim la moartea lui Mimi!)

Miniportret psihologic

Putem afirma cu certitudine că studiile psihanalitice efectuate de Sigmund Freud se reflectă în general în creațiile scenice ale lui Puccini prin accentuarea mai pronunțată a facturii psihologice în construcția tipologiilor eroilor protagoniști. În centrul acțiunii se va situa femeia care suferă, indiferent de pătura socială din care face parte. Profilul ei psihologic este variat, influențat de elementele care determină cadrul în care se desfășoară acțiunea; însă cert este faptul că ea trăiește pentru iubire și va muri pentru iubire. Caracterul prezentat nu este static, el evoluează pe plan psihologic. Această latură a construcției personajelor provine și din influența muzicii franceze care pune accent pe planul evolutiv al caracterelor.

²⁵ *recto tono* – se folosește în muzica gregoriană pentru a indica un recitativ drept pe un singur ton. Această manieră se poate considera începutul trecerii de la text la muzică.

Mimi este un personal cu un caracter pasiv, unidimensional într-un sens, fără un imbold moral determinant; din acest punct de vedere **este o excepție în creația pucciniană**. Chiar dacă este lipsită de pasiunea manifestă care caracterizează figurile operei veriste, Mimi se aliniază figurilor verismului ale căror stări emoționale sunt mai degrabă autodistructive, decât constructive.

Conflictele sociale (conflictele externe) sunt strămutate pe plan psihologic (conflicte interne). Deși conflictul social este evident, conflictele care se ascut, se vor desfășura în sfera sentimentelor. Totuși conflictele sentimentale izvorăsc tot din conflictele sociale, dar acțiunea este determinată de primatul conflictelor sentimentale. În acest sens Mimi apare ca un personaj la care sentimentele nu se manifestă și exprimă într-un mod extrovertit ci introvertit, discret, autodistructiv, cu o intensitate controlată de o distincție, o delicatețe și un lirism care-i conturează personalitatea umană și muzicală.

Mijloacele de expresie muzicale utilizate în creionarea personajului

Pentru Puccini vocea ideală, purtătoare de sentimente și sensibilități este vocea de soprană: soprana *spinto*, soprana pucciniană.

Mijloacele muzicale folosite în caracterizarea personajelor, adică felul în care este exprimată muzical starea de spirit a acestora precum și mijloacele vocal-interpretative sunt deosebit de complexe.

Ex. 21

And^{te} LENTO

MINI
morrido. Non più, non più le mani a lli vi.

(28) *And^{te} LENTO*

pppp

(a Rodolfo) *rit:*

MINI
_di te Il te.pore... le abbelli.rà... Sei tu cheme lo

rit:

(stende una mano a Rodolfo) *rit:*

MINI
do.ni? Tu! Spensie - ra - tol Gra - zie. Ma coste.

MUS.
(pronta)

Si.

pp *ppp* *rit:*

(Rodolfo scoppia in pianto) *rall.*

MIMI
_rà. Piangi? Sto be.ne... Pianger co_si per_

ppp *rall:*

(mette le mani nel
con voce debolissima *rall: sempre* *sempre più affievolendosi*)

MIMI
_chè?.... Qui amor.. sempre con tel.. Le ma.ni...

ppp *pppp* *rall: e morendo* *sempre*

manicotto - poco a poco si assopisce inclinando graziosamente la testa sul manicotto in atto di dormire) *molto rall:*

MIMI
ai caldo... e.... dormire...

molto rall: *(lunga pausa)*

Linia melodică se bazează în general pe melosul popular, pe un schelet de canzonetta, (actul II) unde germenii intonațiilor se reduc la câteva măsuri. În discursul muzical întâlnim și ritmuri de dans asimilate, în special valsul întâlnit în aria lui Musetta din

actul II, vals care revine ca o reminiscență la începutul actului III, un fel de leit-motiv, caracterizând-o pe aceasta.

Observăm ștergerea graniței între recitativ și arie. Această rezolvare a formei muzicale este evidentă la Puccini. Aria lui Mimì din actul III este o continuare a scenei de adio fără o delimitare în prealabil a recitativului de aria propriu zisă sau de scena respectivă. Această tehnică de ștergere a granițelor arată totodată și o tendință tot mai imperativă pe drumul diluării formelor.

Ex. 22.

The musical score is for Mimì's aria 'Adieu, my dear ones' from Act III of Puccini's 'La Bohème'. It is written in F major and 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system features a vocal line with lyrics in Romanian: '...tes - ser fin-ți fiori! Ad-di-o, sen-sa ră-n-'. The piano accompaniment includes markings such as 'rall.', 'tempo', 'rall.', 'lento', and 'rall.'. The second system continues the vocal line with lyrics: 'cor... A-scol-ta, a-scol-ta. Le po-che ro-bea-du - na che - laac-ia! spar - se.' The piano part includes markings like 'Andantino mosso (♩ = 84)', 'rit.', 'a tempo', 'p col canto', 'pp', and 'pp leggerissimo'.

În ceea ce privește orchestra, ea primește o funcție de comentator, compozitorul folosind cele mai variate efecte de timbru orchestral pentru a crea atmosfera scenică necesară. Orchestra primește și un rol de caracterizare a personajelor și a stărilor sufletești în cadrul unei scene. În acompaniamentul

orchestral își va găsi locul o structură ritmică care concură și ea la crearea atmosferei tensionale sau de destindere. De exemplu un ostinato ritmic, sincope sau mișcările de optimi nervoase care sporesc agitația, o anumite scriitură – sunt motivate de situația dramatică a momentului.

Ex. 23 - Acompaniamentul sincopat.

(disperata)

MIMI

f *p*

O buon Mar - cel - lo a - iu - to! a -

MIMI

- iu - to! Ro - dol - fo, Rodol - fo

MAR.

p *con anima*

Cos'è avve - nu - to?

The musical score is written for three parts: Mimì (soprano), Marcellino (bass), and piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The piano part features a syncopated, ostinato-like accompaniment in the left hand, consisting of eighth and sixteenth notes. The vocal parts have lyrics in Italian. Mimì's part includes the lyrics 'O buon Mar - cel - lo a - iu - to! a -' and '- iu - to! Ro - dol - fo, Rodol - fo'. Marcellino's part includes the lyrics 'Cos'è avve - nu - to?'. The piano accompaniment includes dynamic markings 'f' (forte) and 'p' (piano), and a 'con anima' marking. There are also triplet markings in the piano part.

MI MI
 m'a - ma, Ro - dol - fo m'ama e mi fug - ge il mio Ru -

poco affrett. e cres.

MI
 - dol - fo..... si strug - ge per ge - lo -

rit..... a tempo

MI
 - si - a..... Un passo, un det-to,.. un

p dim. molto pp dolce p



Analizând linia melodică putem spune că ea se construiește din fraze ample, cantabile, lineare sau cu salturi, în funcție de expresia dramatică pe care o poartă. Tot în acest scop compozitorul folosește registre diferite în cadrul unei linii melodice, dându-le o funcție expresivă. În construcția liniei melodice găsim în mod frecvent salturi de octavă în ambele direcții care de multe ori trec de granița unui registru. Folosirea salturilor de octave descendente – după cum am arătat mai sus – sunt mai frecvente în creația pucciniană; ele sunt expresiile sentimentelor negative.

Un rol important în construcția liniei melodice prezintă pauzele, care pot avea și ele un rol expresiv în crearea atmosferei scenice respective. În finalul operei (scena morții lui Mimì) eroina se liniștește, vorbele ei sunt tot mai rare, mai sacadate, cu pauze între ele, ceea ce pentru noi, spectatorii are un mesaj univoc: ea se sfârșește, trece într-o altă dimensiune a existenței.

Referindu-ne la sistemul tonal-funcțional preponderent utilizat de Puccini, surprindem o construcție pe relațiile de terță între tonalități, modulații enarmonice, sau situații în care centrul

tonal se mută în alte sfere (care aduc o atmosferă contrastantă prin coloritul tonalității respective), utilizarea tonalității omonime etc.

În aria lui Mimì se trece de la *Reb major-La major* și înapoi în *Reb major*.

Ex. 24

The musical score for Ex. 24 consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

System 1: The vocal line begins with the tempo marking *poco rit.* followed by *a tempo*. The lyrics are "quan.to in un grembia.le can.de.ro il por.tie . re...". The piano part features a *PPP* (pianissimo) dynamic marking.

System 2: The vocal line includes the tempo markings *molto rit.*, *a tempo*, and *animando*. The lyrics are "Bs.da... sotto il gus.cia . le cò la cuffi.eta ro . sa. Se vuoi, se". The piano part starts with a *PPPP* (pianississimo) dynamic marking.

System 3: The vocal line includes the tempo markings *stent.*, *poco allarg.*, *rit.*, and *a tempo*. The lyrics are "vuoi, se voulser - bar . la a ri - cor.do - da mor! Ad . di . o,". The piano part includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking.



Amestecul modurilor major-minor, treptele modale, anulând sensibila în paralel cu introducerea gamelor modale și a pentatoniei, a relațiilor plagale sunt caracteristice limbajului muzical puccinian.

Folosirea leit-motivelor este frecventă, având un anumit material muzical care o caracterizează la fel ca și celelalte personaje ale operei.

În final atragem atenția asupra unor mijloace de tehnică vocală utilizate. Fiind un rol cu o linie melodică cantabilă, soprana se bazează pe tehnica belcanto-ului: sunetul se va sprijini în rezonator și va fi susținută de o bună respirație. Tonusul se va păstra pe întreaga durată a emisiei vocale, mai ales în zona de pasaj. Se va pune accent pe rezolvarea părților parlate (*parlando* melodic). Se va urmări folosirea unei game variate a tuturor posibilităților de exprimare pe care le poate oferi tehnica vocală, pentru a reda cât mai fidel caracterul eroinei și așezarea ei în procesul dramaturgic al operei.

Considerații finale

Tema incursiunii noastre în acest domeniu de reprezentare artistică a fost analiza interpretativă a personajului Mimì din opera *Boema* de G.Puccini.

Primul obiectiv pe care l-am urmărit în această carte a fost definirea personajului din punct de vedere psihologic, adică relevarea ansamblului caracteristicilor individuale afective și voluntare care îi determină personalitatea. Am încercat de asemenea să conturăm factura ei psihică în procesul evoluției psihologice. Am căutat să relevăm acele mijloace muzicale și vocal-interpretative prin care compozitorul, respectiv interpretul contribuie la construirea personajului în contextul acțiunii, în interacțiune cu partenerii și cu ambientul.

Bazându-ne pe experiența proprie, am urmărit să scoatem în evidență acele probleme vocal-interpretative care prezintă o oarecare dificultate în formarea muzical-vocală a unui personaj, precum și soluțiile ce privesc rezolvarea problemelor de tehnică vocală, pe care le considerăm a fi primordiale în vederea unei interpretări artistice de înalt nivel.

În cazul unei voci lirice sau chiar spinte este necesară acumularea unei vaste experiențe vocale și scenice, și mai ales trecerea unui prag de maturitate fizică, interpretativă și vocală pentru a reuși să susțină această partitură.

Creația pucciniană pune probleme atât ale tehnicii vocale, cât și interpretative. Densitatea scriiturii muzicale și intensitatea maximă a trăirilor sentimentelor necesită o abordare diferită a rolului. Fiind un compozitor verist, Puccini creează personaje

autentice cu sentimente puternice, pasionale ale căror interpretare pe scenă necesită o altfel de tehnică vocală.

Puccini cere fraze susținute, de maximă expresivitate. Orchestrația lui este uriașă, peste ea fiind necesar ca vocea cântărețului să pătrundă.

Mimi este un personaj complex. Tânăra ingenuă care se prezintă în prima arie din actul I: „*Si, mi chiamano Mimi*”, este îndrăgostită de vecinul său, poetul Rodolfo. Ea este bolnavă de plămâni, însă își câștigă existența brodând și este foarte săracă.

În actul I întâlnim o persoană modestă și sensibilă, care se auto-descrie foarte simplu dar convingător în aria din acest act, arie care poate părea lipsită de dificultate la prima vedere, dar care este totuși destul de greu de rezolvat. Cred că toate interpretele acestui rol s-au lovit de aceleași probleme. Aceste dificultăți se referă la însăși expresia „*dolce e soave*” ce o definește pe Mimi din primul act, în contradicție cu cea măcinată de un puternic tumult interior în actul al III-lea. Aceasta presupune o bună stăpânire a tehnicii vocale și a acelor resurse vocal-interpretative de care trebuie să dispună interpreta rolului. Destul de greu de realizat este acea culoare vocală luminoasă și caldă care să convingă publicul de suavitatea și de felul ingenuu de a fi a personajului actului I, iar apoi să se exprime tumultul interior și dramatismul din actul III, cu o altă culoare vocală, mai întunecată și încărcată decât cea din primele două acte.

Ca probleme tehnice întâmpinate se poate aminti rezolvarea intonației pe „*pasaj*” care prezintă dificultate pentru mai toate interpretele rolului, sau găsirea, respectiv păstrarea nuanțelor de *p* și *pp* în primul și în ultimul act mai ales, în contrast cu cele mai pline, necesare în celelalte două acte. Aceste nuanțe

mici nu se pot rezolva însă fără o foarte bună tehnică vocală – poziția bună a sunetului emis – și respirație corectă.

Este știut faptul că o partitură pucciniană este întotdeauna solicitantă, dar în același timp îți oferă și foarte multe indicii, posibilități de exprimare care înlesnesc interpretarea. Partitura oferă și multe indicații muzicale și chiar și regizorale, ceea ce face să minimalizeze la prima vedere contribuția interpretei în construirea rolului.

Referitor la actul IV, unii regizori preferă ca Mimì să cânte această parte culcată în pat, alții nu. Dar indiferent de locul și poziția aleasă de regizor, acest ultim act este dificil datorită nuanțelor mici care trebuiesc intens susținute (pentru a evita căderea intonației) și a culorii vocale necesare pentru a face credibilă starea personajului, aflat în ultimele clipe ale vieții.

Este nevoie aici de o soprană lirică pentru actul I și IV, în același timp cu posibilități spinte, pentru a face față actului III. Din punct de vedere interpretativ trebuie evitată o greșeală aproape generală: Mimì nu trebuie prezentată ca fiind suferindă încă din primul act. Însăși construcția muzicală o prezintă ca pe o persoană veselă și plină de viață în ciuda bolii și a fragilității sale. Este o capcană pe care interpreta rolului trebuie să o evite pentru a nu o dezavantaja în construcția gradată ulterioară a personajului.

În cele patru acte ale operei *Boema*, Mimì se află mereu în situații dramatice. Întâmplările care duc la aceste situații au loc „între acte”, personajul interpretează sentimente acumulate „în pauză”, în acțiuni de care luăm cunoștință la începutul actului ce urmează. Este necesar ca solista să interpreteze personajul în actul următor cu un evident contrast față de precedentul. De aici

credem că rezultă, din punct de vedere vocal și interpretativ, dificultatea rezolvării rolului.

Pentru a înțelege și pentru a-și însuși o serie de atitudini specifice, gesturi, reacții, se simte nevoia unei vaste informări asupra perioadei în care se desfășoară acțiunea. Studiul epocii de altfel trebuie să aibă loc înaintea abordării fiecărui rol într-o operă. Făcând abstracție de diferite montări, în care accentele pot cădea pe viziuni diferite, în atenția interpretei trebuie să stea întotdeauna redarea întocmai a intențiilor compozitorului, intenții ce se pot citi din partitură.

Urmează apoi filtrarea atitudinilor, sentimentelor, reacțiilor prin propria-i construcție psihică și fizică devenind astfel colaboratorul compozitorului în accețiunea proprie a noțiunii.

Frumusețea și dramatismul cu care compozitorul „înveșmăntează” muzical acest personaj complex este unic. Vocea sopranei este personajul principal al dramei, un vehicul al emoțiilor și afectelor personajului. Transpunerea în „pielea” acestuia implică o înțelegere și conștientizare a calităților psihologice, a evoluției emoționale, implicând o cercetare amănunțită a mijloacelor prin care compozitorul și-a folosit talentul în slujba veridicității dramei, a frumosului în câmpul de reprezentare a genului dramatic-muzical. Contribuția personalității fiecărei soprane la clădirea personajului, înseamnă de fiecare dată o îmbogățirea patrimoniului interpretativ prin nuanțe psihologice, dramatice, nuanțate *ad infinitum*.

Prin cartea de față, sperăm că am reușit să oferim cititorului o viziune personală asupra felului în care un cântăreț liric se pregătește tehnic, intelectual, afectiv, pentru a înțelege, a pătrunde psihologia personajului și pentru a-i da viață.