

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE*

Cu titlu de manuscris
C.Z.U: 782.1:781.68(043)

**PARTICULARITĂȚILE INTERPRETĂRII PARTIDELOR FEMININE
CENTRALE ÎN OPERELE VERISTE DIN PERSPECTIVA
TEATRULUI LIRIC CONTEMPORAN**

Muzicologie 653.01 (creație)
Doctorat profesional

Teză de doctor în arte

Studentă – doctorandă: _____

Busuioc Tatiana

Conducător de doctorat: _____

Badrajan Svetlana,
doctor în studiul artelor,
profesor universitar

Chișinău, 2023

© **Busuioc Tatiana, 2023**

CUPRINS

Adnotare.....	3
Annotation.....	4
Аннотация.....	5
Introducere.....	7
1. Operele veriste prin prisma elementului vocal.....	15
1.1. Considerații generale cu referire la verismul muzical.....	15
1.2. Personajele feminine în contextul ideatic și muzical al operelor veriste.....	21
1.3. Concluzii la capitolul 1.....	41
2. Abordarea partidelor feminine centrale din operele veriste în scena teatrului liric contemporan.....	43
2.1. Vocaliste consacrate în rolurile feminine centrale din operele veriste.....	43
2.1.1. Cântărețe de operă de talie internațională din afara Republicii Moldova.....	44
2.1.2. Soliste pe scena Teatrului de Operă și Balet <i>Maria Bieșu</i> din Chișinău.....	48
2.2. Prezentarea scenică și interpretativă contemporană a partidelor feminine centrale în operele veriste: modele regizorale ale operei <i>Cavalleria rusticana</i> de Pietro Mascagni.....	52
2.3. Tratarea interpretativă contemporană a partidei feminine centrale în opera <i>Cavalleria rusticana</i> de Pietro Mascagni în baza spectacolului montat la Teatrul Național de Operă și Balet <i>Maria Bieșu</i> pe 03 aprilie 2022 cu Tatiana Busuioc în rolul Santuzzei	64
2.4. Concluzii la capitolul 2.....	83
Concluzii generale și recomandări.....	87
Bibliografie.....	90
Anexă	96

ADNOTARE

Busuioc Tatiana *Particularitățile interpretării partidelor feminine centrale în operele veriste din perspectiva teatrului liric contemporan*, teză de doctor în arte, specialitatea 653.01 – Muzicologie, doctorat profesional, Chișinău, 2023.

Structura tezei include următoarele componente: introducere, două capitole, concluzii și recomandări, 89 de pagini de text analitic, bibliografia din 93 de surse, 16 exemple muzicale. Rezultatele cercetării sunt reflectate în 11 publicații științifice, două recitaluri și un spectacol de operă.

Cuvinte-cheie: operă veristă, teatru liric contemporan, eroină centrală, partidă vocală, joc actoricesc, interpretare vocală, *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, Santuzza.

Domeniul de studiu: artă muzicală, interpretare vocală.

Scopul și obiectivele cercetării. Scopul cercetării rezidă în identificarea mecanismelor și tehnicilor interpretative moderne în teatrul liric, a diferitor modele de realizare a chipurilor feminine centrale în operele veriste și crearea unui personaj feminin central, integru și dinamic, într-un spectacol contemporan de operă – *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni. **Obiective:** delimitarea trăsăturilor caracteristice operei veriste prin prisma elementului vocal; studierea personajelor feminine în contextul ideatic și muzical al operelor veriste; evidențierea vocalistelor consacrate în rolurile feminine centrale din operele veriste și sublinierea particularităților interpretative specifice; determinarea unor modele regizorale contemporane ale operei *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni; analiza tratării interpretative a partidei feminine centrale din opera *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni montată la Teatrul Național de Operă și Balet *Maria Bieșu* pe 03 aprilie 2022 cu Tatiana Busuioc (autoarea tezei) în rolul Santuzzei.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic constă în prezentarea scenică a unui nou model de spectacol de operă prin prisma contemporaneității. Spectacolul *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni pus în scena Teatrului Național de Operă și Balet *Maria Bieșu* cu autoarea tezei – Tatiana Busuioc, în rolul feminin principal Santuzza, a îmbinat armonios viziuni moderne de scenografie, mișcare scenică, joc actoricesc, costume, dramaturgie, interpretare vocală, valorificând astfel rezultatele cercetării teoretice. Acest spectacol a fost o premieră absolută pentru arta muzicală din Republica Moldova.

Noutatea și originalitatea științifică rezidă în sistematizarea fenomenelor ce se produc în teatrul liric în contemporaneitate și demonstrarea posibilităților oferite de opera veristă pentru realizarea unor noi abordări interpretative ale partidelor feminine. Componenta teoretică vine să completeze astfel un spațiu nestudiat în muzicologia națională, legat de spectacolul de operă contemporan. Ea se axează pe concepte teoretice fundamentale ale științei muzicale ce vizează istoria și teoria muzicii, arta interpretării vocale și actoricești, tendințele postmoderniste și aspecte legate de repercusiunile mass-mediei și tehnologiilor asupra artelor.

Valoarea aplicativă a temei. Materialele cercetării de tip analitic și practic, ce reflectă o viziune de ansamblu asupra modalităților de tratare a personajului feminin verist prin prisma noilor tendințe ale spectacolului modern de operă, pot fi aplicate la studierea fenomenului în raport cu alte tipuri ale genului de operă. Ele sunt utile și pentru cursurile didactice *Canto academic*, *Istoria artei vocale*, *Măiestria de operă*, *Istoria muzicii universale*.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele științifice au fost prezentate în cadrul conferințelor științifice naționale și internaționale din anii 2016-2022, în șapte articole științifice, patru teze, în manifestările organizate în cadrul proiectelor științifice de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate* (2015-2019) și *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova* (2021). Rezultatele cercetării teoretice sunt reflectate în componenta practică a tezei, respectiv două recitaluri, un spectacol de operă *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, într-un șir de concerte realizate în Republica Moldova și peste hotarele ei.

ANNOTATION

Busuioc Tatiana *Particularities of the performance of the central female parts in verismo operas from the perspective of contemporary lyric theatre*, doctor of art dissertation, speciality 653.01 - Musicology, professional doctorate, Chisinau, 2023.

The structure of the dissertation includes the following sections: an introduction, two chapters, conclusions and recommendations, 89 pages of analytical text, bibliography from 93 sources, 16 musical examples. The research results are reflected in 11 scientific publications, two recitals and an opera performance.

Keywords: verismo opera, contemporary lyric theatre, central protagonist, vocal performance, acting performance, *Cavalleria Rusticana* by Pietro Mascagni, Santuzza.

Field of study: musical art, vocal performance.

Purpose and objectives of the research. The research purpose is to identify the mechanisms and modern performing techniques in lyric theatre, the different models for creating female profiles in verismo operas and the development of an integral and dynamic central female character in a contemporary verismo opera performance - *Cavalleria Rusticana* by Pietro Mascagni. **Objectives:** identification of the characteristic features of the verismo opera through the perspective of the vocal element; investigation of female characters in the conceptual and musical context of the verismo operas; highlighting the established vocalists in central female roles in verismo operas and the specific performing characteristics; identification of the contemporary directing models of Pietro Mascagni's *Cavalleria Rusticana*; analysing the interpretative approach to the central female part of Pietro Mascagni's *Cavalleria Rusticana* staged at the Maria Bieșu National Opera and Ballet Theatre on April 3rd 2022 with Tatiana Busuioc (the author of the thesis) in the role of Santuzza.

The novelty and originality of the artistic concept consist of the stage presentation of a new model of opera performance through the perspective of contemporaneity. The performance of Pietro Mascagni's *Cavalleria Rusticana* staged at the Maria Bieșu National Theatre of Opera and Ballet with the author of the dissertation - Tatiana Busuioc, in the leading female role of Santuzza, harmoniously combined modern visions of scenography, stage movement, acting, costumes, dramaturgy, vocal interpretation, enhancing the results of theoretical research. This performance was an absolute premiere for the Republic of Moldova's musical art.

The novelty and scientific originality consist of organizing the phenomena occurring in contemporary lyric theatre and demonstrating the possibilities, the opera verismo offers for new interpretative approaches to female parts. The theoretical element thereby completes an area that has not been studied in national musicology, related to contemporary opera performance. It focuses on fundamental theoretical concepts of musical science covering the history and theory of music, the art of vocal and acting performance, postmodernist trends and aspects of the impact of media and technology on the arts.

The applicative value of the subject. The analytical and practical research materials give an overview of how the verismo female character is portrayed through the lens of new trends in modern operatic performance. These materials can be used to study the phenomenon in relation to other types of opera. They are also useful for the courses *Academic Singing*, *History of Vocal Art*, *Opera Mastery*, and *History of World Music*.

Implementation of the scientific results. The scientific results have been reported at national and international scientific conferences from 2016-2022, in seven scientific articles, four theses, in events organized in the scientific projects of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts: *Musical heritage of the Republic of Moldova (folklore and composition) in contemporary times (2015-2019)* and *Valorization and preservation through the digitalization of academic and traditional music collections in the Republic of Moldova (2021)*. The results of the theoretical research are reflected in the practical component of the thesis, two recitals, and a performance of Pietro Mascagni's opera *Cavalleria Rusticana*, in a series of concerts in the Republic of Moldova and abroad.

АННОТАЦИЯ

Бусуйок Татьяна. Особенности исполнения центральных женских партий в веристских операх с точки зрения современного лирического театра, докторская диссертация на соискание доктора искусствоведения по специальности 653.01 – Музыковедение, профессиональная докторантура, Кишинев, 2023.

Структура диссертации включает: введение, две главы, выводы и рекомендации, 89 страниц аналитического текста, библиография из 93 источников, 16 музыкальных примеров. Результаты исследования отражены в 11 научных публикациях, двух сольных концертах и оперном спектакле.

Ключевые слова: веристская опера, современный лирический театр, центральная героиня, вокальное исполнение, актерское мастерство, вокальное исполнение, *Сельская честь* Пьетро Масканьи, Сантуцца.

Область исследования: музыкальное искусство, вокальное исполнительство.

Цель и задачи исследования. Цель исследования заключается в выявлении современных интерпретационных механизмов и приемов в лирическом театре, различных моделей исполнения центральных женских ролей в веристских операх и создании целостного и динамичного центрального женского образа в современном оперном спектакле – *Сельская честь* Пьетро Масканьи. **Задачи:** разграничение характерных черт веристской оперы через призму вокального элемента; изучение женских образов в идейно-музыкальном контексте веристских опер; выделение признанных вокалисток в центральных женских партиях веристских опер и подчеркивание специфики исполнительских особенностей; определение современных режиссерских моделей оперы *Сельская честь* Пьетро Масканьи; анализ исполнения центральной женской партии в опере *Сельская честь* Пьетро Масканьи, поставленной в Национальном Театре Оперы и Балета *Мария Биешу* 03 апреля 2022 года, с Татьяной Бусуйок (автором диссертации) в роли Сантуццы.

Новизна и оригинальность художественной концепции заключается в сценическом представлении новой модели оперного спектакля через призму современности. Спектакль *Сельская честь* Пьетро Масканьи, поставленный в Национальном Театре Оперы и Балета *Мария Биешу* с автором диссертации в главной женской роли Сантуццы, гармонично соединил современные взгляды на сценографию, сценическое движение, актерское мастерство, костюмы, драматургию, вокальное исполнение, таким образом отразив результаты теоретических исследований. Этот спектакль стал абсолютной премьерой для музыкального искусства Республики Молдова.

Новизна и научная оригинальность заключаются в систематизации явлений, происходящих в современном лирическом театре и демонстрации возможностей веристской оперы для реализации новых исполнительских образов женских партий. Таким образом, теоретическая составляющая замыкает неизученное пространство отечественного музыковедения, связанное с современным оперным исполнительством. Она фокусируется на фундаментальных теоретических концепциях музыкальной науки, касающихся истории и теории музыки, искусства вокальной и актерской интерпретации, постмодернистских тенденций и аспектов, связанных с влиянием средств массовой информации и технологий на искусство.

Прикладное значение темы. Аналитические и практические материалы исследования, отражающие общее видение способов трактовки правдоподобного женского образа через призму новых тенденций современного оперного исполнительства, могут быть применены в изучении явления по отношению к другим видам оперного жанра. Материалы диссертации могут быть использованы в качестве дидактической литературы для дисциплин: *Академическое пение, История вокального искусства, Оперное мастерство, История зарубежной музыки*.

Внедрение научных результатов. Научные результаты были представлены на республиканских и международных научных конференциях 2016-2022 гг., в семи научных статьях, четырёх тезисах, в мероприятиях, организованных в рамках научных проектов Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств: *Музыкальное наследие Республики Молдова (фольклор и композиционное творчество) в современности* (2015-2019 гг.) и *Восстановление и сохранение путем оцифровки академических и фольклорных музыкальных коллекций Республики Молдова* (2021 г.). Результаты теоретического исследования нашли отражение в практической составляющей диссертации, а именно в двух сольных концертах, оперном спектакле *Сельская честь* Пьетро Масканьи, в серии концертов, проведенных в Республике Молдова и за рубежом.

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei abordate. În viața culturală contemporană se produc mai multe genuri de spectacole muzical-dramatice precum: baletul clasic și modern, opera cu diversele ei categorii – clasică, dramă romantică, veristă, impresionistă, expresionistă, națională, rock ș.a., opereta și musical-ul, spectacolul multimedia ș.a. Fiecare montare scenică tinde a fi originală, unică în felul ei, impresionantă, incitantă pentru public, să capteze atenția acestuia. Ea apelează în acest sens la tehnologiile moderne, idei novatoare, chiar extravagante ale scenografiei, regiei, interpretării, preluarea de elemente specifice altor forme de artă cum ar fi cinematografia, luminismul ș.a. Teatrul de operă contemporan nu este o excepție. El urmează în fond două direcții: pe de o parte continuă tradiția marilor școli de operă europene cu montarea spectacolelor așa cum au fost gândite de autori, pe de alta, se produce o asimilare creativă de elementele moderne, o revizuire nu numai regizorală ori scenografică a spectacolelor, dar și a interpretării muzicale, tratării personajelor și a dramaturgiei lucrării.

Începând cu ultimele decenii ale secolului XX, observăm, având în vedere opinia lui Carmen Chelaru cu referire la cântărețul de operă, „transformarea soliștilor din virtuozii ai cântului, în actori cântăreți” și „cerința unor calități fizice pentru interpreții de pe scenă” [19, p.191]. Astfel, la fel ca și în alte arte, teatrul liric își caută o nouă imagine, generând modalități de expresie inovatoare. Una dintre acestea este desființarea hotarelor dintre arta academică și cea de masă. Ca rezultat se dezvoltă entități artistice hibride, ce oferă posibilitatea reinterpretării valorilor operistice. Preferințele unui public eterogen, care înclină spre divertisment, la fel determină căutarea de noi formule ale spectacolului liric și creării personajelor. Acesta (spectacolul) iese din spațiul edificiilor teatrale, fiind prezentat de multe ori în aer liber, în contexte mediatice naturale, precum lac, stradă, uzină, ruine ș.a., adunând un număr impunător de spectatori, asemenea concertelor pop-rock.

Se știe că, din a doua jumătate a secolului al XX-lea, dezvoltarea tehnologiei a marcat, având repercusiuni cardinale, majoritatea sferelor de activitate a oamenilor. Aceste transformări, metamorfoze, s-au produs și în cadrul diferitor elemente și expresii de cultură și artă. Mai mult decât atât, tehnologiile digitale au creat o formă nouă de cultură – cultura digitală, ce influențează puternic artele scenice, inclusiv teatrul liric. Care vor fi consecințele acestor transformări, se va constata în timp, dar în prezent există deja opinii contradictorii referitoare la fenomenele ce au loc în cadrul spectacolului de operă. Spre exemplu, în lucrarea sa *Criza operei? Studiu de hermeneutică muzicală* tenorul Ion Piso susține că „oricât ar fi de specială, de deosebită, vremea noastră nu poate fi situată prea mult în afara normalității” [46, p.393]. Având o bogată experiență în sfera teatrului de operă, cântărețul întreabă „dacă este posibil ca această cultură modernă să degradeze capodoperele muzicii lirice, care prin statutul lor sunt predestinate tezaurului cultural-

spiritual al lumii civilizate, artă ce întrece cu mult granițele europene, leagănul unde ea s-a născut și s-a dezvoltat” [46, p. 393].

Încă o opinie este exprimată de Mihaela-Silvia Roșca, care semnalează unele aspecte legate de transmiterea televizată, cinematografică a spectacolului de operă, subliniind: „Există și impedimente legate de activitatea unor impresari artistici și regizori din zilele noastre care, datorită miopiei, lăcomiei sau inculturii muzicale, forțează artiștii tineri să abordeze roluri dificile înainte de a se maturiza din punct de vedere tehnic-interpretativ, neconforme cu calibrul lor vocal. De asemenea, trebuie să ținem cont că astăzi opera este influențată mai mult de producția teatrală, ceea ce are ca rezultat o anumită supremație a regizorilor comparativ cu cea a dirijorilor și a directorilor muzicali în ceea ce privește producția operistică propriu-zisă a teatrelor de operă, cât și a distribuirii interpreților în roluri. Astfel, cântăreții sunt selectați mai mult după aspectul fizic decât după tipul de voce, deși se cunoaște faptul că mulți dintre interpreții spinto și dramatici au o constituție mai masivă decât a celor cu voci lejere sau lirice. Marilyn Horne spunea pe bună dreptate că «voci mari ies din corpuri mari». Aspectul vizual compromite în mod gradual valoarea muzicală tradițională și transmisiunile video concură la această tendință” [53, p.858].

Astfel, studierea proceselor ce au loc astăzi în sfera spectacolului de operă **este importantă și actuală**. Ea ne va permite să privim de pe poziții contemporane acest fenomen artistic, să formulăm, să propunem unele idei și soluții, care vor contribui la conturarea unei noi viziuni asupra spectacolului liric, a tratării personajelor și interpretării partidelor vocale, fără a diminua valoarea artistică, etică și estetică a acestora.

Ne-am axat în cercetarea realizată pe opera veristă proiectată în contemporaneitate. Curent artistic de la sfârșitul secolului al XIX-lea, începutului secolului XX, verismul muzical se manifestă plenar anume în sfera teatrului liric. Totodată subiectele majorității operelor veriste pot fi calificate ca atemporale, adică evenimentele ce sunt prezentate se pot produce în orice perioadă istorică. De aceea ea (opera veristă) poate fi supusă unor reinterpretări creative și calitative, regândită sub aspect regizoral, scenografic și interpretativ, fără a-i știrbi sau distorsiona conceptul componistic inițial, sensibilizând și antrenând, în rezultat, un public contemporan mai larg și diferit ca vârstă, ocupație, interese. Aceasta va contribui la plasarea operei ca gen de artă în vizorul popularității și preferințelor spectatorului de astăzi. Operele veriste *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, *Manon Lescaut*, *La Bohème*, *Tosca*, *Madame Butterfly* și *Turandot* de Giacomo Puccini, *Adrienne Lecouvreur* de Francesco Cilea constituie fondul de aur al culturii muzicale universale, prezente în repertoriul activ al teatrelor din întreaga

lume. Unele din acestea sunt montate periodic pe scena Teatrului Național de Operă și Balet *Maria Bieșu* din Chișinău¹.

Rolurile feminine au o importanță majoră în dramaturgia muzicală a operelor veriste, iar melodia vocală se deosebește printr-o complexitate aparte, contribuind la sublinierea momentelor de maximă tensiune dramatică. Interpretarea partidelor feminine din operele veriste este o provocare serioasă pentru cântărețe, deoarece necesită nu doar abilități vocale, ci și experiență actricească. Fenomenul dat presupune o cercetare intradisciplinară. Dacă despre operă ca gen muzical există suficientă literatură de specialitate, atunci referitor la abordarea spectacolului liric în contemporaneitate vom atesta o informație modestă. Iar lipsa unor studii fundamentale, ce ar trata particularitățile interpretării partidelor feminine în operele veriste din perspectiva teatrului liric contemporan, este încă un motiv care a determinat necesitatea elaborării acestei teze.

Am luat ca **obiect de studiu** interpretarea partidelor feminine în spectacolul contemporan de operă veristă, cercetarea aprofundată a fenomenului și prezentarea practică a unui nou concept de spectacol operistic: cea mai reprezentativă pentru verism operă – *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni și evident, rolul personajului principal feminin – Santuzza.

Scopul cercetării rezidă în identificarea mecanismelor și tehnicilor interpretative moderne în teatrul liric, a diferitor modele de realizare a rolurilor feminine centrale în operele veriste și crearea unui personaj feminin central, integru și dinamic, într-un spectacol contemporan de operă veristă – *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni. Scopul trasat a condiționat următoarele obiective:

1. Delimitarea trăsăturilor caracteristice operei veriste prin prisma elementului vocal;
2. Studiul personajelor feminine în contextul ideatic și muzical al operelor veriste;
3. Evidențierea vocalistelor consacrate în rolurile feminine centrale din operele veriste și sublinierea particularităților interpretative specifice;
4. Determinarea unor modele regizorale contemporane ale operei *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni;
5. Analiza tratării interpretative a partidei feminine centrale din opera *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni montată la Teatrul Național de Operă și Balet *Maria Bieșu* pe 03 aprilie 2022 cu Tatiana Busuioc (autoarea tezei) în rolul Santuzzei.

Noutatea și originalitatea științifico-practică. Lucrarea își propune să completeze un spațiu nestudiat în muzicologia națională, legat de fenomenele contemporane ce se produc în teatrul liric. Ea se axează pe concepte teoretice fundamentale ale științei muzicale cu aprofundare a componentei practice, care constă în prezentarea scenică a unui nou model de spectacol de operă

¹ Ne referim la *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, *La Bohème*, *Tosca*, *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini, *Adrienne Lecouvreur* de Francesco Cilea ș.a.

prin prisma contemporaneității. Spectacolul *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni pus în scena Teatrului de Operă și Balet *Maria Bieșu* cu autoarea tezei – Tatiana Busuioc, în rolul feminin principal Santuzza, a îmbinat armonios viziuni moderne de scenografie, mișcare scenică, joc actoricesc, costume, dramaturgie, interpretare vocală, valorificând astfel rezultatele cercetării teoretice. Opera veristă *Cavalleria rusticana* într-o nouă viziune scenică a fost o premieră absolută pentru arta muzicală din Republica Moldova.

Baza teoretică și metodologică. Pentru o analiză riguroasă și cunoașterea aprofundată a cadrului de manifestare a noilor tendințe în spectacolul de operă, identificarea elementelor ce vor sta la baza unei montări operistice de dimensiune contemporană, au fost consultate diferite surse ce tratează un spectru larg de subiecte: istoria și teoria muzicii, teatru muzical, regie și scenografie, interpretare vocală, actorie ș.a.

Astfel pentru a cunoaște principiile esteticii veriste, compozitorii care le-au promovat și le-au valorificat în creația lor, a contextului social-istoric al fenomenului studiat, au fost consultate lucrările semnate de C. Gurban *Giacomo Puccini – La Bohème. Mimi-prototip al eroinei tragice veriste* (29), O. Kolody *Verismul operistic și Puccini* (32), A. Pascu *Opera Cavalleria rusticana de Pietro Mascagni și verismul muzical* (45), L. Podoleanu *Verdi și Puccini sau teatrul muzical italian și drumul său de la tradiție la modernitate* (47), C. Sandu *Stilemele verismului în evoluția operei moderne* (56), G. Sbîrcea *Giacomo Puccini* (57), H. C. Schönberg *Viețile marilor compozitori* (58), G. Pașcu și M. Botocan *Verismul Italian* (64), O. Левашова *Пуччини и его современники* (85)², И. Нестьев *Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества* (88)³ ș.a.

Teatrul liric are o istorie bogată, reflectată în diferite cercetări științifice și articole de popularitate. Fiecare dintre acestea ne oferă informații valoroase pentru a înțelege și a sistematiza procesele ce au loc în sfera spectacolului de operă în contemporaneitate, ne referim la autorii A. Buga, C. Sârbu *4 secole de teatru muzical* (7), N. Negrea *Cartea spectatorului de operă* (42), I. Piso *Criza Operei? Studiu de hermeneutică muzicală* (46), S.-D. Pop *Teatrul muzical. Reflexii structurale și stilistice* (49), D. Popovici *Introducere în opera contemporană* (50), M.-S. Roșca *Teze și antiteze în teatrul de operă contemporan* (53), E. Акулов. *Оперная музыка и сценическое действо* (70)⁴, Б. Ярустовский *Очерки по драматургии оперы XX века* (92)⁵ etc.

Aspecte legate de interpretarea vocală, unul din mecanismele primare ale spectacolului de operă, au fost reflectate în baza unei sinteze de informație, ce se conține în lucrările: *Concepte interpretative în muzica vocală a secolului XX* – A. Burlui (9), *Arta vocală și evoluția spirituală* – S. Calos (17), *Ghid de interpretare și ornamentare vocală* – Cl. Pop (48), *Culoare și expresivitate*

²O. Levașova *Puccini și contemporanii lui*

³I. Nestiev *Giacomo Puccini Eseu despre viață și creație*

⁴E. Aculov *Muzica de operă și acțiunea scenică*

⁵B. Iarustovschii *Eseuri despre dramaturgia operei secolului XX*

în genul de operă și lied a secolului XX – A. Rusu (55), *Incursiune în istoria artei cântului și a esteticii vocale (Canto - istorie, tehnică, expresie)*. *Privire asupra metodelor de artă a cântului* – S. Voinea (66), *Tehnica și virtuozitatea solistică. Condiții necesare interpretării vocale* – A. Rusu (54), *О произношении в пении* – Л.И. Астрова (71)⁶ ș.a.

Pornind de la faptul că opera este o sinteză dintre muzică și teatru, spectacolul liric contemporan determină cântărețul să fie și actor. De aceea am considerat necesar consultarea și a unor surse bibliografice consacrate particularităților jocului actoricesc, de regie și scenografie în teatrul liric, cum ar fi A. Mija *Estetica artei actorului* (40), N. Negrea *Cartea spectatorului de operă* (42), Fl. Zamfirescu *Actorie sau magie* (67) etc.

Ca fundament teoretic în analiza materialului muzical au servit studiile: V. Herman *Aspecte și perspective ale înnoirii limbajului muzical* (30), *Limbajul muzical verist* (34), L. Vasiliu *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă* (63), В. Холопова *Формы музыкальных произведений* (91)⁷ ș.a.

Un filon informațional l-au constituit dicționarele și enciclopediile, atât cu caracter general, cât și specific muzical-teatral. Valoroase au fost ideile preluate din surse electronice, materiale video de pe You Tube cu spectacole de opere veriste în diferite montări și interpretări. Un rol important în realizarea scopului propus în raport cu proiectul artistic l-a avut experiența personală a autoarei ca solistă-vocalistă.

Metodologia cercetări realizate cuprinde diverse metode precum cea istorică, observația și descrierea, inducția și deducția, analiza și sinteza ș.a. Se știe că metodologia științifică se concretizează într-o serie de metode utilizate în diferite științe, care, în funcție de domeniul de cercetare, obțin implementare specifică. Una dintre cele mai simple metode utilizate în stadiul inițial al studiului nostru a fost observația. Am aplicat această metodă la urmărirea și sistematizarea ulterioară a proceselor, metamorfozelor ce se produc în cadrul spectacolului de operă în prezent, deoarece această metodă constă în observarea metodică focalizată a unui anumit subiect, proces sau fenomen. Ea implică o declarație a faptelor ca atare: modul în care acestea apar într-un mediu firesc. Este mai ușor să observăm procesul care are loc acum în fața ochilor noștri. Prin observarea prezentului, putem studia trecutul pe baza documentelor istorice, dovezi ale contemporanilor. Principalele cerințe de observare sunt obiectivitatea acesteia, precum și capacitatea de a verifica datele obținute prin observații suplimentare sau alte metode de cercetare științifică. Alături de metoda observației a fost folosită descrierea. În mare parte, această metodă a fost utilă la cunoașterea diferitelor detalii legate de spectacolul de operă, interpretare vocală, la evidențierea

⁶ L.I. Aстрова *Despre pronunție în cânt*

⁷ V. Holopova *Forma creațiilor muzicale*

vocalistelor consacrate în repertoriul cărora am descoperit roluri din opere veriste, prezentarea acestora.

Prin descriere, afișăm conținutul. Prin urmare, descrierea include atât de multe aspecte, încât subiectul descris să iasă în evidență printre altele și să poată fi recunoscut. Unele descrieri, în afară de caracteristicile distinctive, pot conține caracteristici comune între aceste obiecte și alte obiecte (înrudite). Pe baza descrierii, se poate face ulterior o sistematizare. Orice obiect, fenomen, proces trebuie descris pentru a trece la nivelul următor al cercetării. Metoda istorică ne-a ajutat să sistematizăm și să înțelegem fenomene și evenimente legate de opera veristă și spectacolul liric sub aspect diacronic.

O altă metodă științifică, pe care am utilizat-o în procesul de studiu, este inducția. Ea ne-a ajutat să realizăm trecerea de la premise particulare la concluzii generale, bazându-ne pe o analiză a conexiunilor și a relațiilor esențiale dintre fenomene. Opusul inducției este deducția, care am aplicat-o la crearea unei noi viziuni a personajului concret feminin din opera *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni. Adică, am mers de la general la particular. O metodă fundamentală în cercetarea realizată a fost cea istorică. Proiecția diacronică ne-a permis tratarea din perspectivă istorică a fenomenelor legate de spectacolul de operă și particularitățile verismului muzical.

Metoda analizei, ce se bazează pe disecarea întregului pe elemente și studierea acestora în succesiunea logică a conexiunilor, interferențelor, dar și a sintezei, care implică constituirea întregului și alături de celelalte metode de cercetare a stat la baza studierii partidei Santuzzei într-o nouă versiune interpretativă și formularea concluziilor.

Valoarea aplicativă a lucrării. Materialele cercetării de tip analitic și practic, ce reflectă o viziune de ansamblu asupra modalităților de tratare a personajului feminin verist prin prisma noilor tendințe ale spectacolului modern de operă, pot fi aplicate la studierea fenomenului în raport cu alte tipuri ale genului de operă. Ele sunt utile și pentru cursurile didactice *Canto academic*, *Istoria artei vocale*, *Măiestria de operă*, *Istoria muzicii universale*.

Aprobarea rezultatelor cercetării. Teza de doctor a fost discutată la ședințele Comisiei de îndrumare în cadrul Școlii doctorale *Studiul artelor și culturologie* a AMTAP, în Comisia de susținere preliminară din 12 aprilie 2023, proces verbal nr.1, fiind recomandată pentru susținere. Rezultatele științifice au fost implementate prin comunicările prezentate la conferințele științifice naționale și internaționale din anii 2015-2022, în șapte articole științifice, patru teze, în cadrul manifestărilor organizate conform Proiectului științific din AMTAP *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate* (2015-2019) și a Proiectului științific instituțional al AMTAP *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova* (2021). De asemenea, rezultatele cercetării teoretice au fost reflectate în două recitaluri, un spectacol de operă *Cavalleria*

rusticana de Pietro Mascagni și un șir de concerte prezentate în Republica Moldova și peste hotarele ei.

Sumarul conținutului tezei. *Componenta practică* a tezei de doctorat a fost realizată în cadrul a două recitaluri și un spectacol de operă veristă *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, montat pe 03 aprilie 2022 la Teatrul Național de Operă și Balet *Maria Bieșu* cu autoarea tezei în rolul feminin central – Santuzza. Recitalurile au inclus arii și alte genuri vocale din repertoriul compozitorilor veriști, demonstrând diferite modalități de tratare ideatică și aplicare a tehnicilor vocale în transmiterea unui conținut muzical-literar. Spectacolul *Cavalleria rusticana* încununează cercetarea realizată, demonstrând noile posibilități de creare a unui personaj feminin verist prin prisma viziunilor operistice contemporane.

Componenta teoretică se structurează pe o introducere, adnotare în trei limbi – română, engleză și rusă, două capitole, concluzii și recomandări, lista bibliografică cu 93 de surse, anexă. În introducere sunt expuse și argumentate: actualitatea și importanta problemei abordate, scopul și obiectivele cercetării, noutatea și originalitatea conceptului artistic, baza teoretică și metodologică, valoarea aplicativă a lucrării, aprobarea rezultatelor și sumarul conținutului tezei.

Capitolul 1. *Operele veriste prin prisma elementului vocal* are două subcapitole: 1.1. *Considerații generale cu referire la verismul muzical* și 1.2. *Personajele feminine în contextul ideatic și muzical al operelor veriste*. În subcapitolul întâi sunt punctate caracteristicile de bază ale verismului muzical, sunt evidențiați compozitorii care au promovat acest curent și creațiile reprezentative ale acestora. Opera emblematică a verismului italian este considerată *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni. În contextul dat au fost remarcate particularitățile distincte ale operelor veriste, care deschid perspectiva reinterpretării moderne, adaptării la alte condiții sociale, alte culturi etnice, posibilități tehnice, la cerințele contemporane față de spectacolul liric și interpretării vocale operistice. O particularitate fundamentală a operei veriste este subiectul axat pe povești reale cu oameni simpli și preferința pentru personaje feminine în centru evenimentelor. Acest fapt a determinat specificul limbajului muzical, tratării orchestrei, a partidei vocale și a reprezentării scenice.

În subcapitolul doi (1.2.) au fost studiate eroinele feminine în contextul ideatic și muzical al operelor veriste, dezvăluind mecanismele creării unor personaje integre, cu caracter, fie prin redarea plenară a acțiunilor nemijlocite ale acestora pe parcursul desfășurării evenimentelor, fie prin sesizarea și transmiterea, în mare parte, în dezvoltare, a stărilor psihologice și emoționale profunde prin intermediul discursului muzical. În pofida finalității tragice, aceste personaje feminine întruchipează particularitățile specifice eroinei veriste.

Capitolul 2. *Abordarea personajelor feminine centrale din operele veriste în scena teatrului liric contemporan* conține trei subcapitole. În primul subcapitol 2.1. *Vocaliste consacrate în*

rolurile feminine centrale din operele veriste sunt identificate modalitățile de interpretare a personajelor feminine centrale din operele veriste de către diferite cântărețe, ceea ce va fi aplicat la crearea scenică a unei noi versiuni, moderne, a imaginii Santuzzei, eroina centrală din opera *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni. Au fost abordate vocaliste consacrate de operă atât de talie internațională din afara Republicii Moldova, cât și soliste ce s-au remarcat pe scena Teatrului de Operă și Balet *Maria Bieșu* din Chișinău. În subcapitolul 2.2. *Prezentarea scenică și interpretativă contemporană a partidelor feminine centrale în operele veriste: modele regizorale ale operii Cavalleria rusticana de Pietro Mascagni* sunt analizate montări contemporane ale spectacolului de operă verist, ce diferă, într-o măsură mai mare sau mai mică, de conceptul inițial. Ne-am referit, în special, la *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, evidențiind tratarea modernă a spectacolului liric ca pe un edificiu complex, în care muzica, teatru, interpretarea vocală, actoria, scenografia, regia și alte componente constitutive, dictate de tehnologiile contemporane etc., conlucrează la crearea unei producții integrale.

În ultimul subcapitol 2.3. *Tratarea interpretativă contemporană a partidei feminine centrale în opera Cavalleria rusticana de Pietro Mascagni în baza spectacolului montat la Teatrul Național de Operă și Balet Maria Bieșu pe 03 aprilie 2022 cu Tatiana Busuioc în rolul Santuzzei* este realizată o sinteză analitică a elementelor abordării moderne a subiectului, jocului actoricesc, regiei, scenografiei și interpretării vocale în contextul dramaturgiei muzicale și al limbajului muzical. Sunt punctate eșalonat, în procesul derulării evenimentelor și a discursului muzical, etape ale tratării interpretative proprii a partidei eroinei centrale Santuzza și imaginii muzicale a acesteia de către autoarea tezei Tatiana Busuioc.

În *Concluzii generale și recomandări* au fost expuse rezumativ subiectele fundamentale tratate în teză și formulate unele repere pentru o ulterioară continuare a cercetării. Teza de doctorat este însoțită de o listă bibliografică, care conține principalele surse, ce au contribuit la crearea bazei teoretico-metodologice.

1. OPERELE VERISTE PRIN PRISMA ELEMENTULUI VOCAL

1.1. Considerații generale cu referire la verismul muzical

Cultura muzicală universală din secolul al XIX-lea se caracterizează printr-un șir de fenomene, tendințe și curente, ce s-au manifestat mai mult sau mai puțin în toate genurile muzicale. Evident că acest secol este dominat de curentul romantic, care a determinat anumite reforme în diferite genuri, inclusiv al operei, au fost lansate idei și genuri noi. Totodată, se impun și tendințe ce ies din tiparele romantismului, cum ar fi prezența unei orientări realiste în a doua jumătate a sec. al XIX-lea în creația compozitorilor școlilor naționale, inclusiv în domeniul operei, ce au folosit lucrările muzicale ca argument pentru afirmarea națională, îmbogățind, astfel, sfera muzicii universale cu noi elemente de limbaj muzical.

În cadrul operei, tot mai mult se observă interesul pentru personaje și subiecte inspirate din viața omului obișnuit, de exemplu *Traviata* de G. Verdi sau *Carmen* de G. Bizet, spre deosebire de eroii aristocrați, mari luptători, zei ș.a., ce primează în operele create anterior. Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, această tendință în cadrul teatrului liric se amplifică. Sunt scrise lucrări ce reflectă nemijlocit imaginea omului simplu cu propriile sale trăiri și aspirații. În consecință, se conturează o nouă tendință în arta muzicală – verismul, reprezentând o formă de realism cu preferința pentru teme cotidiene.

Curentul verist de la sfârșitul secolului al XIX-lea își are începuturile în literatura italiană (printre autori numim, în special, pe Giovanni Verga), fiind nemijlocit legat de naturalismul francez prezent, spre exemplu, în lucrările lui Émile Zola. Ca și naturalismul, verismul literar a încercat să redea viața și oamenii cu un realism accentuat, orientându-se spre universul existențial rural și provincial, spre teme ce reflectă viața cotidiană și faptele oamenilor obișnuiți, subiecte, care, până atunci nu au fost acceptabile în literatură, ca de altfel și în arta muzicală.

Referindu-ne la verismul muzical, subliniem că acesta s-a manifestat plenar în genul de operă, cu precădere, cea italiană. G. Pașcu și M. Botocan precizează în cursul lor de istoria muzicii: „ca o reacție împotriva preceptelor artei postromantice, ancorată adesea în ireal, acești compozitori cădeau în cealaltă extremă, fiindcă se refereau la realitatea imediată, în sensul că poetizau întâmplări, oameni, conflicte obișnuite, considerate până atunci fără reverberații poetice. Părea firesc ca viața oamenilor obișnuiți să apară pe scenă, cu condiția realizării unei introspecții veridice, luându-se foarte serios suferința umană, chiar dacă aceasta era cauzată de întâmplări obișnuite sau banale” [64, p. 469].

Astfel, în subiecte, contrar celor eroice, istorice, supranaturale, specifice romantismului, după cum constată muzicologii, „veriștii se orientau spre realism, adesea își îmbrăcau personajele în costume contemporane, foloseau intrigi în care erau implicați oameni simpli, nu aristocrați, se

delectau cu desfășurări de violență pe scenă și descriau acțiunea și stările emoționale cu ajutorul unei muzici de mare dramatism” [58, p. 398]. Totodată, aceste fapte reale „se identifică cu noua noțiune *dramma per musica* într-o expresie firească și naturală, iar elementele sale se structurează tocmai pe aspectul real ce trebuie exprimat. În acest sens peisajul și descrierea detaliată a ambientului domină scena de operă, în timp ce în literatura veristă aceasta este aproape inexistentă, punctul de referință fiind dialogul dintre personaje și nu spațiul ambiental. Scena se va schimba, punând în evidență cadrul (quadro) și ambientul necesar desfășurării acțiunii astfel, încât schimbările nu vor mai fi determinate doar de acțiunile și muzica personajelor principale, ci în egală măsură vor fi condiționate de reprezentarea scenică și muzicală a ambientului” [56, p. 118]. Chiar dacă curentul verist acoperă un spațiu temporal destul de mic, aproximativ 15-20 de ani, au fost scrise opere de mare valoare artistică, care s-au impus în arta muzicală și au rămas în repertoriul teatrelor lirice până în prezent, fiind așteptate de public cu interes și admirație.

O abordare similară verismului a subiectelor și personajelor poate fi descoperită sporadic în diferite perioade istorice nu numai ale muzicii, dar și ale altor domenii artistice. Spre exemplu, putem susține că o anumită formă de verism se manifestă încă „în cultura antichității, fiind prezentă în sculptura antică latină, în timpul Republicii Romane din perioada 147-30 î.H. Artiștii adepți ai acestei orientări înfățișau portrete și trupuri umane cu imperfecțiuni care le confereau naturalețe” [34]; sau în evul mediu, secolul al XVI-lea, în pictură a existat un interes pentru redarea în tablouri mari a scenelor cu oameni care lucrează, în special, în bucătărie, piață. Diferitor alimente li se acordă o importanță la fel de mare ca și muncitorilor. Spre exemplu lucrările olandezilor Pieter Aertsen și Joachim Beuckelaer, a italienilor Annibale Carracci și Bartolomeo Passerott ș.a. În arta operistică din perioada clasicismului putem numi personajul Figaro din *Nunta lui Figaro* de W. A. Mozart, o imagine la fel de reală, ca și cele din lucrările veriștilor italieni. Evident, în contextul general al libretului și dramaturgiei operei, al limbajului muzical, acest personaj rămâne în sfera esteticii clasicismului.

Deci, din punctul de vedere al subiectelor, în general, temele operelor veriste se axează pe bărbatul și femeia simplă, din viața de zi cu zi, pe problemele lor de natură sentimentală, deseori cu accente agresive, brutale. Cu toate acestea, două dintre operele veriste, care sunt interpretate astăzi, au subiecte istorice: *Tosca* de G. Puccini și *André Chénier* de U. Giordano. Indiferent, însă, de unde își aleg eroii și subiectele compozitorii verismului – din cotidian sau istorie, ei plasează în centrul atenției redarea veridică a trăirilor, a personajului, iar evenimentele istorice se reduc la un context pasiv.

Ca și în literatură, în domeniul operei au existat anumite premise ale apariției verismului. Numim în acest sens, spre exemplu, opera *Carmen* de G. Bizet. Harold C. Schönberg scrie: „într-un fel, *Carmen*, a inaugurat școala verismului. Conține personaje autentice, din viața reală și

prezintă dezintegrarea morală a unui soldat onorabil” [58, p.320]. Am remarcat, de asemenea, tendința realistă, pe care G. Verdi o aduce în opera romantică italiană, ce s-a axat la fel pe literatura vremii, în special, pe cea franceză cu teme inspirate din drame cu un puternic realism. Opera *Rigoletto*, dar mai ales *Traviata*, precum subliniază cercetătorii, „deschid calea redării vieții reale în opera italiană, cale pe care vor merge contemporanii săi mai tineri Amilcare Ponchielli (1834-1886) cu *Gioconda*, *Logodnicii*, Arrigo Boito (1842-1918), autorul valoroasei opere *Mefistofele* și Alfredo Catalani (1854-1893) cu *La Wally*, *Edmea*, *Loreley* ale căror creații, deși vădesc sensibile influențe wagneriene, sunt totuși atașate școlii italiene. Noua generație de compozitori va conferi operei altă perspectivă. Exagerând redarea amănunțită a vieții cotidiene, ei s-au focusat asupra unor momente sau fapte mai puțin semnificative, așa cum au făcut-o Balzac în literatura franceză sau Verga în cea italiană” [64, p. 470]. Printre tinerii compozitori se impun cu opere veriste Pietro Mascagni (1863-1945) – *Cavalleria rusticana*, Giacomo Puccini (1858-1924) – *Manon Lescaut* și *La Bohème*, Ruggero Leoncavallo (1857-1919) – *Pagliacci* ș.a.

Referindu-ne la Giacomo Puccini, trebuie să menționăm că acesta va depăși curentul verist prin problematica operelor și limbajul muzical original. Creația lui de operă se distinge printr-o contopire a textului literar și a muzicii la nivelul dramaturgiei vocale, care servește conceptului teatralității. Compozitorul a realizat această unitate într-o manieră personală, ajungând la crearea tipului italian de operă de artă integră, pe care a promovat-o R. Wagner. Specific stilului lui G. Puccini este sensibilitatea accentuată în construirea imaginii muzicale a personajelor, cu preferință pentru cele feminine, cultivarea unei linii melodice suple, a leitmotivelor (evident mult mai modeste în comparație cu R. Wagner), a formelor mici, ne referim la arii scurte, precum și a culorilor orchestrale, elemente ce vor deveni caracteristice verismului muzical, în general.

Calea pe care o parcurge opera lui G. Puccini pornește de la verism, trecând prin impresionism pentru a se opri la estetica școlii noi vieneze. Compozitorul a știut să sintetizeze realizările operei verdiene, melosul liric francez și simfonismul dramatic wagnerian într-un limbaj ce determină particularitățile muzicale ale operei veriste, proiectate în forța dramaturgiei sale muzicale, care „constă în realismul crud al conflictelor, în sesizarea contradicțiilor socio-psihologice și în pasiunea ardentă italianului cu sânge clocotitor. Ascultând operele sale, ai impresia că Puccini însuși a suferit și s-a cutremurat de toate nefericirile și pasiunile personajelor sale, sinceritatea muzicii sale oglindind propriul său eu, în care se întrevăd traumele ce i le-au provocat inegalitățile sociale, mizeria și răutatea semenilor” [64, p. 471].

Opera cu care se lansează G. Puccini este *Le Villi* (1884), apoi urmează *Edgar* (1889), ambele fiind încă dependente de stilul italian tradițional. Abia cu opera *Manon Lescaut* (1893) se conturează trăsăturile stilistice specifice compozitorului, dar și ale curentului verist. Cu lucrarea *La Bohème* (1896) G. Puccini construiește o dramaturgie integră prin simfonizarea texturii

orchestrale, creionând imagini tensionate. El creează un realism literar-muzical, pe care nu-l găsim în teatrul liric din secolul al XIX-lea, dominat de romantism.

Spațiul dintre arie și celelalte elemente conexe dispăre, trecerea se face firesc, dramaturgia muzicală are o plasticitate pe care opera italiană a secolului al XIX-lea nu o cunoștea. *La Bohème* a uimit, mai bine zis, a șocat publicul la premieră, fiind primită cu multe rezerve. Caracterul inovator al lucrării, reflectat în limbajul muzical, arhitectura axată pe libertatea poetică ș.a., o detașează substanțial de tradiția italiană de operă, constituită în timp. Opera reflectă plener particularitățile verismului prin imaginea eroinei centrale – Mimi.

Impresionantă este drama Cio-Cio-San din opera *Madame Butterfly* (1898), în care descoperim elemente ale verismului muzical, în special, în imaginea eroinei centrale. Dragostea ei și lumea creată dintr-o totală dăruire, vor fi distruse de egoismul, indiferența și trădarea ofițerului american. După opera *La fanciulla del West* (1910), o istorie care descrie căutătorii de aur din California și transmite ideea ispășirii păcatelor prin jertfa în numele dragostei, G. Puccini a scris tripticul (1918): *Suor Angelica*, *Il tabarro* și *Gianni Schicchi*. Primele două opere reflectă particularitățile verismului muzical.

Ultima operă a lui G. Puccini *Turandot* (1926) are la baza libretului un subiect inspirat din povestirile chineze. Chiar dacă în această lucrare autorul se îndepărtează de principiile verismului, personajul Liu întruchipează întru totul caracteristicile feminine ale operei veriste.

Vocalitatea în operele lui G. Puccini, ce sunt calificate ca aparținând verismului italian, în special – *Manon Lescaut*, *La Bohème*, *Tosca*, *Suor Angelica*, *Madame Butterfly* „trebuie înțeleasă ca sublimare a melodiei pe fondul dramatic al declamației, asumată ca vorbire firească, o vorbire muzicală ce cuplează două extreme necesare: cantilena și cantabilitatea prin fluentă și desfășurarea pe spații largi a frazei romantice și impetuoșitatea prin efectele vocale și inflexiunile timbrale ale vocii vorbite. În fapt se concretizează un nou nivel al interpretării, un cânt bazat pe silabele și fonemele cuvântului, lipsit de artificializarea sa prin melisme și ornamente. Parlando-ul său conține în sine intonația afectivă a emoției umane originare, o intonație extinsă în mod stilizat și asupra orchestrei” [56, p. 172] constată C. Sandu, cu ceea ce suntem în totalitate de acord.

Un alt compozitor care a promovat estetica verismului este Ruggiero Leoncavallo cu opera *Pagliacci* (1892). El s-a remarcat anume cu această lucrare. Sărac și demoralizat de insuccesul primelor sale creații, R. Leoncavallo a fost nevoit să călătorească mult prin diferite orașe din Italia și Europa pentru a-și câștiga existența. Experiența bogată de viață și artistică acumulată a fost benefică pentru compozitor, determinând orientarea sa artistică ulterioară, oglindită și în opera *Pagliacci*. Acțiunea acestei lucrări veriste se desfășoară în sudul Italiei. În Prolog, autorul precizează, prin intermediul monologului muzical al lui Tonio, intenția de a reda, fără înfrumusețări, un fragment din viață. El previne publicul prin cuvinte alese cu grijă că rostul

actorilor nu este de a-l distra, ci personajele operei vor trăi sentimente firești; o formulare directă a principiului artistic verist, în sensul prezentării unui aspect din viața reală.

Ruggiero Leoncavallo este autorul libretului, de aceea, dramaturgia muzicală și cea scenică se împletesc cu măiestrie, creând un tot unitar. În primul act, el prezintă pe rând diferite stări spirituale ale erorilor principali pentru a pregăti recepționarea deznodământului în final. Nefericirea Neddei, obligată de a-și urma soțul cu trupa ambulantă, într-o viață de mizerie, nefericirea lui Cannio, chinuit de gelozie și neputincios în fața condițiilor grele în care este nevoit să trăiască, a lui Tonio, victimă a slujeniei lui și a cruzimii oamenilor, sunt puse în contrast cu peisajul pitoresc, cu veselia sătenilor, dornici să se odihnească de munca zilei, participând la un spectacol. În al doilea act se dezvoltă, în paralel, două planuri ale acțiunii. Pe de o parte, se produce reprezentarea actorilor pe scena improvizată, pe de altă parte se desfășoară drama trăită de personajele reale. Asemănarea trăirilor emoționale între eroii principali ai operei Cannio, Nedda, Silvio, Tonio și cei interpretați de ei – Paiate, Colombine, Arlechino și Taddeo – conduce treptat la suprapunerea totală a celor două linii dramaturgice. Deznodământul va deveni tragic: Cannio/Paiate – își va omorî soția Nedda/Colombine, în nedumerirea generală a publicului, ce a venit să vadă o comedie.

Sub aspect muzical, opera *Pagliacci* îmbină trăsăturile operei tradiționale italiene cu elementele noi pe care le aduce în conținut și stil concepția veristă. O astfel de trăsătură inovatoare va fi prezentă chiar de la începutul lucrării prin vocea umană inclusă în prologul obișnuit orchestral. Această tendință de a transmite cu claritate un anumit mesaj artistic devine caracteristică și finalului; ne referim la aria lui Cannio – *Ridi Pagliacci*, când se reia ideea centrală a operei, exprimând-o prin intonații patetice, întrerupte de suspine, de hohote dureroase și de o plasticitate psihologică deosebită. Evidențiem și ideea compozițională a actului al doilea, în care se folosește o dublă tratare muzicală pentru a caracteriza cele două planuri ale acțiunii. Desfășurarea dramaturgiei muzicale este fluidă, integră în pofida împărțirii operei în numere închise. Chiar dacă în operă se impune personajul Paiate/Cannio, rolul feminin Nedda/Colombine va fi realizat în tradiția operei veriste.

Dintre cele zece opere, scrise de Pietro Mascagni, cea care a rămas în istorie este *Cavalleria rusticana* (1890), considerată reprezentativă pentru verism, întruchiparea principiilor acestui curent muzical. Ea dezvăluie o dramă pasională, desprinsă din viața unui sat din Sicilia. Conținutul surprinde atât prin elementele distincte temperamentului din sudul mării Mediterane, cât și prin nuanțe ale eticii și moralei timpului respectiv. Menționăm specificul liniei melodice în care se impun elemente ale muzicii populare. Particularitățile dramaturgiei se conturează în introducerea orchestrală, construită pe antiteza celor două stări afective care declanșează conflictul: tema tragică a Santuzzei și serenada cântată de Turiddu pentru Lola.

În desfășurarea dramatică a subiectului și reliefaarea contrastelor, un rol deosebit îi revine orchestrei. De altfel, încă din perioada maturității artistice a lui G. Verdi, în opera italiană se face remarcată o nouă concepție în tratarea orchestrei, în sensul solicitării acesteia pentru realizarea tensiunii dramatice. În opera lui P. Mascagni cantabilitatea ariilor și a duetelor este dublată de comentariile ample ale orchestrei. În finalul operei, în afară de nuanțele lirice – aria lui Turiddu, în care își ia rămas bun de la mama sa, și dramatismul accentuat de prezența Santuzzei, pătrund elemente descriptive-naturaliste, precum strigătul sătenilor, care intră în scenă anunțând moartea lui Turiddu – o exclamație premuzicală – intonații cu care se încheie desfășurarea dramei. Puternicul dramatism al concepției muzicale a definit *Cavalleria rusticana* ca tip de operă veristă, devenind o lucrare ce ocupă un loc important în repertoriul soliștilor și al teatrelor lirice.

Ultimii compozitori veriști completează literatura operistică italiană cu alte lucrări valoroase precum: Francesco Cilea – opera *Adrienne Lecouvreur* (1902) și Umberto Giordano – opera *Andréa Chénier* (1896), creații cu arii impresionante din punct de vedere al limbajului muzical și al tehnicii vocale.

Așadar, în lumea operei la interferența secolelor XIX și XX, care cunoaște o varietate de stiluri, tendințe, concepții, ce își dispută întâietatea și unicitatea în repertoriul de operă, veriștii italieni se impun prin ideile și subiectele lor, prin capacitatea de sinteză calitativă a mijloacelor de expresie și a limbajului muzical operistic tradițional și novator, caracteristic secolului al XIX-lea. Se știe că opera wagneriană, ce domina teatrul liric occidental și nu numai, în a doua jumătate a sec. al XIX-lea s-a afirmat prin subiectele mitologice și prin particularitățile dramaturgiei muzicale, cum ar fi leitmotivul, renunțarea la arii în favoarea monologului, desfășurarea neîntreruptă a discursului muzical, simfonizarea texturii muzicale etc. În Italia, compozitorii veriști la fel utilizează elementul simfonic, leitmotivul, dar în contextul tradiției operei italiene și în creații profund realiste, veriste, cu subiecte și personaje reale din mediul oamenilor simpli. Ei reușesc să creeze o expresivitate convingătoare a scenelor și monologurilor cu melodismul moștenit de la G. Verdi și îmbogățit cu un tematism ce se apropie de leitmotiv, „nu numai ritmurile și formulele melodice sunt la ei generatoare de leitmotive, ci și inflexiunile armonice sau chiar microstructurile, în care cuvântul principal îl are armonia. Pe lângă armoniile și micile momente dezvoltătoare, o paletă timbrală, ingenios combinată, marea forță expresivă, care a făcut din cei trei piloni ai verismului italian: G. Puccini, R. Leoncavallo, P. Mascagni autori reprezentativi ai epocii de la răscrucea secolelor” [64, p. 470].

În general, structura operelor veriste menține tradiția, respectând modelul numerelor închise cu arii și ansambluri de sine stătătoare. Chiar dacă nu renunță la structurile tradiționale ale operei, veriștii folosesc un *arioso* cu o linie melodică asemănătoare celei wagneriene, ne referim la melodiile nesfârșite, legată de flexibilitatea armonică. În rezultat se dezic, în mare parte, de

procedeele de *belcanto*, specifice operei italiene. Mai mult decât atât, compozitorii veriști urmând parțial concepția wagneriană a fluidității scenice și muzicale, asigură unitatea dramaturgică și muzicală prin impunerea și circulația unei idei muzicale în continuă transformare, menită să caracterizeze diversitatea și evoluția sentimentelor ce determină acțiunea personajelor.

În rezultat, operele veriste, bazându-se pe tradiția italiană a genului, a cântului italian cu specificul muzicii populare, cu intonații caracteristice cântonetelor, serenadelor și baladelor, absorbind unele elemente distincte operei franceze și a celei germane, se axează pe o dramaturgie unitară cu o textură muzicală puternic simfonizată. Discursul muzical se pronunță în direcția obținerii expresiei din ce în ce mai patetice și melodramatice prin contopirea textului literar și a melodiei. Menționăm în acest sens, utilizarea unui text prozaic în loc de unul poetic. Melodia vocală ajunge până la declamație, iar „vocalitatea cunoaște cel mai lărgit spectru de manifestare; jocul pasiunilor apare necenzurat, de la îmbrățișări pasionale și suspine erotice, până la scene de o brutalitate extremă. Pe lângă cantabilitatea stilului *bel canto* al înaintașilor, discursul vocal izează de folosirea unei maniere de redare cât mai apropiată de trăirea efectivă, prin vorbire declamată uneori, dar mai ales prin tratarea genuin vocală a furiei, urii, geloziei etc. În realitate însăși natura subiectelor abordate determină adâncirea dramaturgiei vocale, prin potențarea și accentuarea faptelor emoționale, care împing tensiunea dramatică până la cel mai intens tragism” [56, p. 119].

Acțiunea, ce se derulează cu rapiditate, a determinat structura operelor, în mare parte, de un act sau două. Specific operelor veriste este agogica variată și dinamică extrem de bogată și diversă. De asemenea, o caracteristică distinctă, care s-ar părea a fi un neajuns, este lipsa dezvoltării multilaterale a caracterelor, însă aprofundarea la maximum a unor trăiri emoționale, redarea acestora în cele mai mici detalii și unduiri ale sufletului eludează ca neajuns dezvoltarea pleneră a caracterelor și dictează, după cum am menționat mai sus, arhitectura restrânsă la un act sau două.

Aceste particularități ale subiectelor literare și ale limbajului muzical, care reflectă specificul verismului muzical, au făcut ca operele *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, *Manon Lescaut*, *La Bohème*, *Tosca*, *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini, *La Wally* de Alfredo Catalani, *Andréa Chénier* și *Feodora* de Umberto Giordano, *Adrienne Lecouvreur* de Francesco Cilea să cucerească spațiile și timpul istoric, ajungând până în zilele noastre, având același succes și valoare artistică.

1.2. Personajele feminine în contextul ideatic și muzical al operelor veriste

O anumită constanță a fabulei, a conflictului operei veriste, reducându-se la teme de dragoste și gelozie, limitează din expresia publică, socială a acestora în comparație cu operele

contemporanului lor romantic Giuseppe Verdi. Cu toate acestea, ele dețin întâietatea prin eficacitatea ipostazelor teatrale, febrilitatea scenelor culminante, atmosfera emoționantă realistă, plină de sensibilitate, de izbucnire a pasiunilor, complexitatea redării acestora în partida vocală. Compresia, tensiunea acțiunii, realismul dominant al situațiilor este baza verismului de operă. Caracteristic pentru opera veristă, în comparație cu operele lui Richard Wagner și Giuseppe Verdi, cei doi mari creatori ai genului din secolul al XIX-lea, este și predominarea personajelor feminine. Manon, Mimi, Cio-Cio-San, Tosca, Santuzza, Liu ș.a., sunt eroine ce reflectă imaginea unei femei simple, dar cu o lume interioară bogată, o concentrare emoțională și o dozare dirijată a sentimentelor în funcție de circumstanțe, personajele cu care interacționează, eroine ce își pot găsi echivalentul și în cadrul societății contemporane.

Vom urmări în continuare modalitățile de creare și dezvăluire a imaginii eroinelor centrale în operele veriste, precum *Manon Lescaut*, *La Bohème*, *Tosca*, *Madame Butterfly* (*Cio-Cio-San*), de Giacomo Puccini, *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, *André Chénier* de Umberto Giordano, *Adrienne Lecouvreur* de Francesco Cilea, *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, lucrări ce se bucură de popularitate până în prezent. Operele nu vor fi abordate în ordine cronologică, nu ne punem scopul dezvăluirii aspectului evolutiv al curentului verist, ci vom porni de la Giacomo Puccini, în creația căruia acesta s-a reflectat plenar, conturându-și caracteristicile fundamentale. Chiar dacă *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni este considerată printre primele modele operistice ale verismului, ea, fiind subiectul componentei practice, va fi analizată, sub aspectul problemei abordate, în capitolul 2.

Așadar, Giacomo Puccini, reprezentantul verismului muzical, a adus o contribuție semnificativă la dezvoltarea teatrului de operă din întreaga lume. Personalitatea lui creatoare a fost unică atât în ceea ce privește limbajul muzical, ne referim la melosul său, armonii, orchestrație, cât și la subiectele operelor, la personajele principale, oameni aparent nesemnificativi, dar care sunt conduși de sentimente profunde, de o mare pasiune. Giacomo Puccini a știut să îmbine creativ, precum am menționat în subcapitolul 1.1, realizările în domeniul artei muzicale ale contemporanilor săi: bogăția partidei vocale, particularitățile atribuite rolului feminin în operele lui G. Verdi (*Traviata*, *Aida*, *Rigoletto*), elementele specifice complexității țesăturii orchestrale de la R. Wagner, principiile de compoziție în muzica de la interferența sec. XIX și XX (impresionism, simbolism). Uneori, G. Puccini se apropia de verism, alteori se îndepărta de el. Deja fiind autorul mai multor opere celebre, el, spre exemplu, scrie opera într-un act *Suor Angelica* al cărui libret ar putea inspira orice verist consacrat și în același an creează *Gianni Schicchi* – o lucrare străină de verism. Conținutul, dramaturgia, stilul operei *Turandot*, în mare parte, se opune esteticii verismului, deși Liu este o eroină ce corespunde acesteia.

Dintre operele lui G. Puccini, în care elementele veriste constituie un mecanism definitoriu al dramaturgiei, numim, în special, *Manon Lescaut*, *La Bohème*, *Madame Butterfly*, *Tosca*. Eroinele sunt victime ale propriilor sentimente, ceea ce le duce la un final tragic. Ne referim la *Manon Lescaut*, *Mimi*, *Cio-Cio-San*, *Floria Tosca*, dar și la sclava Liu din opera *Turandot*.

Așadar, în opera *Manon Lescaut*, G. Puccini se manifestă deja ca un dramaturg matur, fiind exigent nu numai față de sine, dar și față de libretist. Giacomo Puccini a simțit potențialul nuvelei Abatelui Prévost și a avut intuiția că va putea exprima componistic această poveste mai puternic și mai impresionant decât alți doi compozitori, care au abordat subiectul puțin mai devreme: *Manon Lescaut* de Daniel François Auber (premiera în anul 1856) și *Manon* de Jules Massenet (premiera în anul 1884). Nu a dat greș. La data premierei, în anul 1893, la Teatrului Regal din Torino, G. Puccini, la vârsta de 35 de ani, a obținut succesul pe care îl dorea.

Pentru G. Puccini, opera *Manon Lescaut* a fost începutul reușit. Este singura operă care a avut un mare succes din prima interpretare și până la sfârșitul vieții compozitorului. Soarta tristă a oamenilor obișnuiți, drama iubirii și a geloziei, emoționalitatea reală, exprimată prin imaginea și experiențele eroilor, o încadrează pe *Manon Lescaut* în lista operelor veriste. Cu toate acestea, opera lui G. Puccini are patru acte (amintim că majoritatea operelor veriste se limitează la unul, două acte). În plus, evenimentele nu au loc în Italia, ci în Franța și nu în secolul al XIX-lea, ci în secolul al XVIII-lea. De asemenea, se remarcă printr-un psihologism subtil și subtext social.

Eroina principală – Manon Lescaut, este în căutarea locului ei în această lume, însă nu-l va găsi și, din această cauză, ea are un destin trist. Povestea tragică a fetei din provincie, care a devenit femeie întreținută de un bancher bogat, este un subiect specific operei europene din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. De aceea G. Puccini a concentrat acțiunea pe sentimentele și relația lui Manon și a iubitului ei. Opera *Manon Lescaut*, în comparație cu operele anterioare ale lui G. Puccini (*Le Villi*, *Edgar*), are o dramaturgie muzicală bine gândită. În această operă s-a format în sfârșit stilul melodic complet independent al lui G. Puccini, strâns legat de tradiția cântecelor italiene mondene.

Imaginea eroinei principale este contradictorie: în ea coexistă puritatea sufletului și trădarea, devotamentul față de persoana iubită și infidelitatea. Caracteristica lui Manon, în comparație cu sursa literară, la G. Puccini capătă noblețe. Din numeroasele sale infidelități, a rămas doar una – cu visterul de stat Geronte. Ultimele cuvinte ale lui Manon, care încheie opera, vorbesc de la sine: *Gli errori nel mio comportamento verranno dimenticati nel tempo, ma il mio amore ... non morirà* (*Greșelile din comportamentul meu vor fi date uitării cu timpul, dar iubirea mea ... nu va muri*). Subiectul tratat în opera *Manon Lescaut* reflectă ideea deziluziei eroinelor sale, specifică pentru următoarele opere ale lui G. Puccini. Compozitorul a scris o tragedie lirică, bazată pe principiul

dramatic „de la lumină la întuneric”. Pe acest principiu s-au construit în continuare operele *La Bohème*, *Tosca* și *Madame Butterfly*.

Manon – un personaj multilateral, colorat, va fi redat profund atât prin muzică, cât și prin jocul actoricesc. Un rol plin de delicatețe și stări emoționale încărcate. Imaginea personajului feminin central se dezvăluie și dezvoltă treptat de la prima apariție în primul act, o tânără rebelă, până în actul al patrulea, transformându-se într-o femeie matură și responsabilă. Partiția vocală, în general, este plină de culori și intonații, ce reflectă stări de extaz și dezamăgire, momente de romantism și nostalgie.

Actul întâi o prezintă pe Manon ca pe o tânără care își pune întrebări și caută răspunsuri. În partida vocală prevalează intonații calme, calde, liniștite, expuse în registrul mediu, confortabil pentru interpretare. Intrarea lui Manon se remarcă printr-o linie melodică destul de simplă, din primele intonații putem descoperi acest personaj, ca fiind unul destul de transparent, lejer și autentic. Totodată prima apariție în scenă prezintă o anumită complexitate în ansamblu, deoarece necesită o concentrare deosebită pentru a crea imaginea ce trebuie să intrige spectatorul: *Manon Lescaut mi chiamo* (*Manon Lescaut mă numesc*). Vocea tipică de soprană lirico-dramatică are o contribuție semnificativă la crearea acestui personaj.

Primul duet cu Des Grieux, *Una fanciulla povera son Io* (*o biată fată sunt eu*), reprezintă următoarea etapă în dezvoltarea personajului Manon, partida vocală are un suport substanțial din partea orchestrei, ceea ce oferă spațiu și imensitate, o forță sonoră și emoțională în creștere permanentă. Unele dificultăți în execuția vocală apar la finalul actului întâi, în momentele de ansamblu, unde e necesar de articulat bine fraze mici, de poziționat sunetul aproape, adică cu deschiderea firească a gurii și de atras o atenție aparte la tempo.

Actul doi este unul complex, impunându-se prin diversitatea sa vocală, orchestrală și teatral-scenică. Conține multe scene, în care Manon se manifestă plenar, are posibilitatea de a-și exterioriza trăirile și dorințele sale ascunse. Cu fiecare scenă se produc schimbări de registre vocale și contraste ale stărilor emoționale. Pe de o parte, Manon este într-un fel cucerită de tânărul ambițios Des Grieux, pe de altă parte, dorința de bogăție nu o lasă indiferentă. Aria, *In quelle trine morbide* (*În acele dantele moi*), are o linie melodică comodă de interpretat, vocea practic strălucește prin intonații, mai cu seamă în fraza *v'è un silenzio, un freddo che m'agghiaccia* (*este o tăcere, o răceală care mă cuprinde*), de o expresivitate și profunzime aparte, apoi în ascendență dramatică, urmează o frază, la fel de impunătoare *Ed io che meroavveza a una carezza* (*Și eu care eram obișnuită cu o mângâiere*). Compozitorul îmbogățește această superbă partidă prin treceri de la *pianissimo* la *mezzo piano* spre *mezzo forte*, apoi *forte*. Finalul ariei este complicat. El debutează cu fraza *come un sogno gentile e di pace e d'amor!* (*ca un vis blând de pace și iubire!*), ce denotă o delicatețe aparte; în acest scop interpretarea va fi susținută bine pe respirație și pe un *piano*

constant. Dificultățile ariei se amplifică, în special, începând cu partea a doua *Ed io che m'ero avvezza a una carezza voluttuosa di labbra ardenti e d'infuocate braccia or ho tutt'altra cosa!* (Și eu care mă obișnuisem cu o mângâiere voluptoasă a buzelor arzătoare și brațe de foc ... acum am cu totul altceva!). Partida orchestrală devine consistentă, ceea ce impune necesitatea de a vehicula cu nuanțele dinamice spre *mezzo forte* și *forte*. Fraza, *O mia dimora umile, tu mi ritorni innanzi ... isolate, bianca* (O, umila mea locuință, te întorci înaintea mea ... alb, izolat), este plină de volum sonor și strălucire. Aici, este nevoie de suportul constant al respirației. O mare atenție va fi acordată trecerii spre fraza, *come un sogno gentile di pace e d'amor!* (ca un vis blând de pace și de dragoste), pentru că va fi alt registru, alte nuanțe emoționale, pline de liniște, claritate și, desigur, o dinamică de la *piano* spre *pianissimo* voalat.

Tânăra și atrăgătoarea Manon îl părăsește pe iubitul său Des Grieux pentru o viață alături de bogatul Geronte; dorința de a în lux este mai puternică, încât își sacrifică fericirea personală, viața pentru plăcere și bani. Chiar și după decizia sa de a se întoarce la Des Grieux, nu poate renunța la confortul material. Duetul reflectă aceste stări, el are un final impunător și destul de dificil, în special prin sunetul în acut și trecerea neașteptată spre *Madrigalul* interpretat de muzicienii ce vin în vizită în casa lui Geronte.

În scena cu Geronte, Manon are multe momente de cochetare, linii vocale lejere și deschise. Dificultatea execuției vocale constă în găsirea acelor „culori”, nuanțe, care să reflecte cu exactitate trăirile. În duetul cu Des Grieux, Manon se trezește la realitate, o imagine adevărată, muzica devine tensionată, cu intonații acute. Starea lui Des Grieux este disperată; el îi cere eroinei să își schimbe atitudinea și să plece cu el. Aici, Manon se manifestă ca o adevărată actriță, manipulează cu sentimentele acestui tânăr, probabil fără să își dea seama că destinul se poate schimba. Finalul fragmentului vine ca un imn, melodia este în registrul acut și răsunător.

Actul trei este plin de sentimente ce reflectă îndoieli și neclarități. În muzică culorile devin întunecate, dramatismul ajunge la unul din punctele culminante, se decide soarta de mai departe a celor doi. Manon are o prezență ne semnificativă în acest act.

Actul patru este dificil din punct de vedere emoțional, iar partida vocală destul de anevoioasă și complicată pentru execuție. Sarcina pe care și-o propusese compozitorul și libretistul este una profund dramatică. Menționăm că multe soprane care au interpretat acest rol au remarcat dificultățile interpretative, aria *Sola... perduta, abbandonata...* (Singură... pierdută, abandonată...) se impune prin complexitate, fiind contrastantă și formată din trei părți dinamice. Soprana trebuie să își adune forțele și să interpreteze cât mai colorat emoțional, cu trăiri nuanțate și explozii de sonoritate vocală. La prima frază în registrul mediu, textul va fi rostit clar, cu vocea stăpânită. Fraza din registrul acut *Ah! non voglio morir* (Ah! Nu vreau să mor) necesită exersare îndelungată, cântat fiecare sunet, în caz contrar se pot produce silabe intonate greoi. Deseori, se

observă această problemă la unele soliste, care nu dau importanță mare frazei și ajung cu greu la finalul ariei. În partea mediană, *Ah! Mia belta funesta, ire novele accende* (*Ah! Frumusețea mea fatală, ura nouă se aprinde ...*), în linia vocală se va aplica un sunet ușor, aproape pe *staccato* și păstrând stilul interpretativ, discursul melodic va fi dus spre sunetul lung, culminația, cea mai importantă, ea spune totul, un strigăt disperat, de aceea trebuie să sune cu o forță deosebită. *Tutto e finito* (*Totul e terminat*), *Asil di pace ora la tomba invoco...No! non voglio morir...amore, aita!* (*Azilul de pace, acum mormântul este. Nu! nu vreau să mo, dragule, ajuta!*) sunt cuvinte cu care puterile o părăsesc pe Manon. Cu o ultimă răsuflare, ea moare în brațele iubitului său Des Grieux. Este sfârșitul tragic, dar extrem de expresiv, ceea ce necesită de la interpretă o concentrare deosebită pentru redarea acestui final. Printre vocaliste celebre, care s-au produs în rolul Manon Lescaut, sunt Renata Tebaldi, Adina Nănescu, Renata Scotto, Kiri Te Kanawa. Anna Netrebko, Maria Guleghina ș.a.

O descoperire, ce i-a adus succes lui G. Puccini, sunt nuvelele scriitorului francez Henri Murgier (1851) *Scene din viața boemă*. Muzica operei *La Bohème* a fost scrisă timp de opt luni, iar unele episoade, de exemplu, cel mai popular vals al Mussetei, G. Puccini l-a compus pe propriul său text, fără a aștepta următoarele pagini ale libretului. Până în toamna anului 1895 *La Bohème* este finalizată, iar la 1 februarie 1896 a fost prezentată pentru prima dată pe scena Teatrului Regal din Torino. Foarte curând este montată cu succes de cele mai mari teatre din Londra, Paris, Buenos Aires, Moscova, Berlin, Viena, Budapesta, Barcelona. La Paris, opera *La Bohème*, a provocat o senzație necunoscută până atunci publicului, atât prin subiect, cât și muzică, având un succes colosal. Critica franceză a apreciat opera la superlativ.

Originalitatea lui G. Puccini și principiile verismului s-au manifestat poate în modul cel mai direct anume în *La Bohème*. Cu această lucrare, compozitorul a transformat radical opera italiană dintr-o creație patetică, frenetică, romantică, într-o creație, ce constituie o întruchipare modestă a vieții cotidiene reale. Măiestria lui G. Puccini ca dramaturg de operă se manifestă aici prin modul în care se produce contrapunerea imaginii personajelor principale pe parcursul desfășurării acțiunii. În ultimul act, muribunda Mimi, rămasă singură cu Rodolfo, își amintește de prima lor întâlnire. Principiul reprizei și arcadei – de subiect, semantic, muzical și tonal, de text literar, când Mimi repetă cuvintele lui Rodolfo din primul act, – reflectă cea mai importantă idee a lui Puccini: prăbușirea speranțelor, moartea care spulberă fericirea și dragostea.

Cele patru acte ale operei conțin un șir de elemente, ce creează contraste puternice: atmosfera unei sărbători naționale, unde Puccini „montează” episoade, care se schimbă rapid aproape cinematografic; realizează o dezvoltare continuă a muzicii; confruntă imagini sugestive cu stări spirituale, spre exemplu, tabloul unei dimineți de februarie, la marginea Parisului, unde Mimi se desparte de Rodolfo, știind despre boala sa mortală. Giacomo Puccini transmite o senzație aproape

fizică de frig de iarnă, folosind tehnici impresioniste: încă de la primele măsuri, apare un sentiment de melancolie și lipsă de speranță prin succesiunea descendentă de cvinte perfecte, suprapuse pe un tremolo de cvintă în orchestră. Chiar dacă evenimentele au loc în Franța, arsenalul melodic a lui G. Puccini este practic italianesc. Cantilena lui este desăvârșită, doar unele episoade recitative par mai puțin impresionante.

Aria Mimì din actul întâi, *Si, mi chiamano Mimi /Ma il mio nome e Lucia/ (Da, mă numesc Mimi/Dar numele meu este Lucia)*, este prima formulă expresivă a personajului feminin central, care dezvăluie imaginea eroinei, caracterul și lumea spirituală a acesteia, fiind, de fapt, o povestire, un fel de autodescriere cu cuvinte simple. În ceea ce privește vocalitatea, această arie „întruchipează 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” [29, p. 40]. Frazele melodice, *La storia mia e breve, a tela oa seta, ricamo in casa e fui, son tranquilla e lieta, ed e mio svago far gigli e rose (Povestea mea e scurtă, pe pânză sau mătase, broderie pe interior sau afară, sunt calmă și fericită, iar crinii și rozele îmi aduc plăcerea)* se construiesc pe intonații pline de naturalețe și simplitate. Din punct de vedere al tehnicii vocale, ele trebuie interpretate cu nuanțe calde, bine controlate, plat și simplu. În segmentul de tranziție spre culminație, expresiile: *Mi piaccion quelle cose, che han si dolce malia, che parlano d'amor, di primavera, di sogni e di chimere, Quelle cose che han nome poesia (Îmi plac aceste lucruri, care au un farmec și sunt atât de dulci, au un parfum și vorbesc despre dragoste, despre izvoare, despre primăvară, despre vise, acele lucruri au nume poetice)* vor fi cântate la fel pe nuanțe calde, dar cu pasiune și profunzime. *Di primavera* este un moment delicat și dificil, în care se va atrage atenția asupra poziționării, multă siguranță în execuție pe o respirație bună, dozată și filarea pe „i” și „a”.

Fragmentul, *Sola mi fo il pranzo da me stessa, non vado sempre a messa, ma prego assai il Signore, vivo sola soletta, La in una bianca cameretta, guardo sui tetti e in celo (Singură îmi pregătesc prânzul, nu merg mereu la misă, dar mă rog lui Dumnezeu. Trăiesc singurică, acolo într-o camera albă, mă uit la acoperișuri și la cer)*, constituie partea centrală a acestei arii, care transmite și din punct de vedere muzical și din cel actoricesc imaginea plenară, adevărată a personajului feminin – Mimì, atât de apropiată de o eroină a zilelor noastre, o fată sinceră, modestă, dar bogată spiritual. Expunerea muzicală sub formă de narațiune se remarcă prin fluiditate, care se va menține până la sfârșitul actului.

Prezentarea diminuată la început a imaginii eroinei centrale nu afectează integritatea ei. Din contra acest lucru contribuie la conturarea reperelor personalității lui Mimì, personaj pasiv, fără exteriorizări emoționale excesive. Prima impresie este ulterior completată în fragmentul *Ma quando vien lo sgelo, il primo sole e mio, il primo bacio dell'aprile e mio (Dar când vine dezghetul,*

primul soare e al meu, primul soare de aprilie, este al meu) prin redarea unei concentrări interioare a trăirilor emoționale și a unei sensibilități spirituale deosebite. Pasajele vocale sunt de o strălucire și intensitate imensă, mai cu seamă „*e mio*”. Se va atrage atenția la textul literar, la focusarea silabelor și vocalelor, pentru a transmite profunzimea codificată în textul muzical-literar. *Il profumo d'un fiore* (*parfumul unei flori*) este ultima frază, care solicită o interpretare cu aceeași intensitate, ca și fraza precedentă din registrul acut, de aceea, trebuie neapărat să se găsească culorile sonore potrivite pentru a nu pierde din expresivitate și calitatea sunetului.

Donde lieta (*De unde fericire*) o altă arie importantă în dezvoltarea plenară a imaginii eroinei centrale Mimi. Este interpretată în actul trei, la despărțirea de Rodolfo, fiind un moment vocal plin de fraze delicate și profunde. În fragmentul *Ascolta, ascolta* (*Ascultă, ascultă*) Mimi îi amintește iubitului ei despre toate clipele frumoase petrecute împreună. Execuția vocală este periodic întreruptă de orchestră, care parcă comentează situația. Replicile orchestrei se construiesc pe materialul muzical al acțiunii, îndeplinind o funcție de amintire. Linia melodică largă se caracterizează printr-o interiorizare aparte, prin plasticitate, redând o deosebită căldură sufletească și sugerând o împăcare, însă salturile la intervale mari ascendente (de exemplu, septimă sau octavă) și descendente (cvintă sau decimă), trădează zbuciumul interior al eroinei. Indicațiile *poco allargando*, *a tempo*, *animando*, *ritardando* subliniază această stare. 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! Addio...* . Ea reflectă personajul din alt unghi, registrul nu mai este în acut, dar intensitatea trebuie susținută în egală măsură. 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 sib²” [29, p. 60].

Așadar, ultima ieșire a eroinei din finalul operei – *Sono andati?* (*Au plecat?*) este plină de dramatism. Este calificată ca partea cea mai complicată din punct de vedere psihologic, de aceea, frecvent, în cadrul audițiilor sau primei conexiuni solistă-dirijor este interpretată anume această arie. Mimi întreabă cu o voce care coboară în registrul mediu – grav. Evidențierea fiecărei silabe din text, într-o execuție ce are indicația *Andante calmo*, necesită o concentrare deosebită a vocalistei, Mimi mărturisind încă o dată dragostea ei necondiționată: *Sei il mio amor e tutta la mia vita* (*Tu ești dragostea mea și întreaga mea viață*). Acest moment din dramaturgia operei este

considerat de C. Gurban „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.” [29, p. 67].

Repetând cuvintele lui Rodolfo: *Che gelida manina* (*Ce mână rece*) sonoritatea vocii Mimì își schimbă nuanța, pare vioaie, respectivă este și indicația compozitorului: *con un fil di voce*. Ultimele cuvinte, însă, sunt pe recto-tono, în *Andante lento molto* cu o emisie sonoră de *pppp*, șoptită și palidă. Dificilă este nu numai transmiterea expresivă și firească a momentului, dar și execuția vocală, deoarece eroina se află într-o poziție mai puțin comodă pentru cântăreață: culcat. Mai mult de atât, din cauza unei dinamici foarte reduse, interpretarea vocală se produce, practic fără susținerea orchestrei și a dirijorului. Opera nu finalizează cu moartea eroinei centrale Mimì. G. Puccini conturează un final cu adevărat verist. E viața însăși, ea continuă, cât de nemiloasă nu ar fi: Mimì moare, dar boemii își văd de ale lor.

Chiar dacă nu denotă pasiunea specifică eroinelor operei veriste, Mimì se alătură acestora prin starea emoțională interioară, care este plină de zbucium. În ceea ce privește conflictul social, el este transferat în sfera psihologică, ceea ce este specific operelor veriste, acțiunea fiind determinată de prioritatea conflictelor sentimentale. Mimì este creionată ca un personaj ce își manifestă sentimentele discret, cu o intensitate controlată și delicatețe, un lirism care-i conturează personalitatea umană și imaginea muzicală. Printre nume de cântărețe celebre care au strălucit în rolul lui Mimì figurează: Mirella Freni, Renata Scottò, Monserat Caballé, Angela Gheorghiu, Anna Netrebko, Maria Bieșu ș.a.

Triumful *La Bohème* pe scenele europene nu l-a împiedicat pe G. Puccini să fie cucerit de o nouă idee de operă. A venit momentul să scrie *Tosca*, gândită încă în anii 1880. Nu o singură dată a călătorit la Florența pentru a admira această dramă cu celebra Sarah Bernhardt în rolul Floriei Tosca. Premiera de succes a operei *Tosca* a avut loc la Roma în data de 14 ianuarie 1900 la Teatrul *Costanzi* cu dirijorul Leopoldo Munione, prieten al compozitorului. Succesul a însoțit opera *Tosca* în același an la Londra, în mare parte, și datorită vocalistei române Hariclea Darclee.

Renumita arie a personajului feminin principal – Tosca, din actul al doilea, a fost scrisă anume la sugestia acestei mare cântărețe.

Giacomo Puccini și-a îndeplinit visul cu opera *Tosca*. Fiind deja experimentat în căutările sale veriste, a adus o nouă realizare în domeniu prin utilizarea de leitmotive, plasticitate și o varietate de tehnici recitative. Combinația dintre teatralitate, dinamismul scenic și pasiunea cântării lirice i-a oferit operei *Tosca* un loc stabil până în prezent în repertoriile operistice. Printre operele lui Puccini, *Tosca* ocupă o poziție specială; este singura sa operă pe subiect istoric, în care se împletesc două linii: prima – lupta împotriva tiraniei și a doua, care menține publicul în suspans, confruntarea dintre iubire și trădare.

În primul act eroina centrală, Tosca, singura femeie din operă, se impune prin gingășia sa, dar totodată este capricioasă și geloasă. Iubirea ei sinceră, însă, îl cucerește pe artistul Cavaradossi. Prima arie, *Non la sospiri, la nostra casetta che tutta ascosa nel verde ci aspetta* (*Nu suspinați după căsuța noastră ce ne așteaptă toată ascunsă în verde*), pură ca și dragostea celor doi, este interpretată de Tosca fără efort, calm.

În actul al doilea vocea eroinei Tosca se aude într-o cantată victorioasă din palat. Deseori, această cantată este executată în spatele scenei, în fața căreia se petrece altă acțiune, de aceea, momentul dat este destul de greu pentru interpretare și necesită mobilizare în asigurarea unei intonații exacte, sigure.

În scena unde Scarpia o interoghează pe Tosca, ea este calmă atât, cât este capabilă să facă acest lucru. Pentru partida personajului feminin Tosca actul al doilea este o provocare vocală, dificultățile în interpretare intervin treptat pe parcursul dialogului cu Scarpia. Ne referim la situația tensionată, de groază chiar, în care se află Tosca, ce determină execuția vocală; în rezultat frazele muzicale au un caracter zbuciumat, aproape de strigăt, registrul înalt impune cântăreața să-și dozeze controlat vocea și forțele.

Aria *Vissi d'arte, vissi d'amore* (*Am trăit pentru artă, am trăit pentru dragoste*), una din cele mai populare din operă, este o arie dinamică, cu o linie vocală pură și curată, orchestra practic dispare. Aria se remarcă prin dramatismul textului, care, împreună cu aspectele vocale destul de complexe, le permite interpretelor să transmită cele mai subtile nuanțe emoționale, disperare, ezitare suferindă în fața sacrificiului ce nu poate fi evitat. Trebuie de menționat că această arie este executată, în marea majoritate a cazurilor, în genunchi, ceea ce determină complexitatea ei. După fragmentul de un înalt nivel energetic și emoțional, se produce un contrast puternic în cadrul discursului melodic prin calmul ulterior, impresionând publicul până la lacrimi. Linia vocală este simplă, registrul comod. În partea a doua a ariei, *Nell'ora del dolore perché, perché, Signore, perché me ne rimunerai così?* (*În ceasul durerii de ce, de ce, Doamne, de ce mă răsplătești așa*), se produce o revenire la emotivitate, chiar dacă linia melodică calmă se păstrează, practic, pe tot restul

ariei. Doar începând cu ultima frază din arie, *Nell'ora del dolore, perché, perché Signore, ah, perché me ne rimunerai così?* (*În ceasul durerii, de ce, de ce Doamne, ah, de ce mă răsplătești așa*), este necesară o mobilizare a forțelor interpretative, sunetul va fi focusat cât mai aproape pe saltul *re-sib* (prima octavă) cu dinamica pe *forte*, iar fraza *Perché me ne rimunerai così?* (*De ce mă răsplătești așa?*) este ușor cântată. Pe nota lungă din *così* se va produce o concentrație sonoră maximă pe nuanța de *piano*.

În cele din urmă Tosca decide să se sacrifice pentru a salva viața iubitului Cavaradossi. Din acest moment ea încearcă să fie gata pentru tot ce-i pregătește soarta. Întreg actul al doilea este într-o tensiune încontinuu. O scenă destul de interesantă și impresionantă este momentul când Tosca îl înjunghie pe Scarpia în timp ce acesta interpretează *Tosca! Finalmente mia!* (*Tosca! În sfârșit a mea!*). Orchestra sună pe *pianissimo*, liniștit. Tosca acționează gândit și cu mare curaj: ea pune o lumânare la capul lui Scarpia și crucifixul pe piept. În fața morții, dragostea triumfă în urma victoriei obținute prin suferință.

În actul al treilea un fragment deosebit în dezvăluirea plurivalentă a imaginii personajului feminin principal este scena din închisoarea Sant-Angelo. De dimineată se aude cântecul păstorului. Un grup de soldați îl conduc pe Cavaradossi la locul unde va fi executat. Tosca apare neașteptat: îi arată lui Cavaradossi un permis de părăsire a orașului și vorbește despre uciderea lui Scarpia. Mario îi sărută mâinile plin de tandrețe: *O dolci mani mansuete e pure* (*O aceste mâini, mâini blânde*). Ambii visează la fericire. Duetul *Amaro sol per te m'era il morto* (*Tu ești cu mine - nu am nevoie de soare*) se interpretează cu mare pasiune. Momentul execuției este impresionant. Într-un interval relativ scurt de timp sunt concentrate emoții și sentimente contradictorii. Este culminația în dezvăluirea liniei eroinei centrale Tosca: Mario cade răpus; Tosca, neînțelegând încă, vrea să-l ajute să se ridice, dar adevărul e teribil; se aud voci, poliția vine s-o aresteze pe Tosca; totul se termină aici, eroina se aruncă de pe zid.

Opera *Tosca* este o dramă a contrastelor pe care o descoperim nu numai în evoluția subiectului, dezvăluirea personajelor, dar și în dramaturgia muzicală bine gândită de autor prin folosirea unității contrastelor. Spre exemplu, la sfârșitul primului act monologul lui Scarpia, în care visează la Tosca, se combină cu un imn catolic *Te Deum*, ce este interpretat cu o sonoritate puternică a corului; iar călăul se comportă ca un adevărat credincios catolic. Alt exemplu ar fi interogarea lui Cavaradossi în al doilea act, ce are loc pe fundalul unei cantate festive, care se aude din afara scenei. De asemenea, Tosca, după aria *Vissi d'arte, vissi d'amore* (*Am trăit pentru artă, am trăit pentru dragoste*), îl omoară pe Scarpia. În sfârșit, actul al treilea, ce debutează cu o introducere instrumentală în caracter păstoresc, scrisă de G. Puccini, redând atmosfera unei dimineți însorite, se termină cu moarte, marcând culminația liniei personajului feminin central Tosca. Mari vocaliste, precum Renata Tebaldi, Maria Callas, Monserat Caballé, Maria Bieșu,

Maria Guleghina, Angela Gheorghiu, au strălucit în rolul principal, iar Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Placido Domingo – în rolul lui Cavaradossi; de asemenea Galina Vishnevskaya și Vladimir Atlantov, Tamara Milashkina și Vladislav Pyasrashko/ Zurab Sotkilava.

O altă operă scrisă de G. Puccini, în care principiile verismului sunt prezente, este *Madame Butterfly*. Ea a văzut lumina rampei teatrului *La Scala* din Milano pe 17 februarie 1904. Opera are un stil semnificativ diferit de lucrările anterioare. Limbajul muzical al operei italiene este conectat la atmosfera muzicii japoneze. În orchestră compozitorul folosește un set de *tom-tom* - uri japoneze, iar în textura muzicală există șapte teme japoneze bazate pe scară pentatonică, cum ar fi „aria disperării” a lui Butterfly, în cel de-al doilea act, după discuția cu consulul american. Pe intonațiile muzicii japoneze se construiește cea mai importantă temă – „a pumnalului”, dar și întreaga scenă a blestemului Butterfly de către Bonza din primul act.

Devotat principiului său de bază – esența operei este vocalitatea, G. Puccini demonstrează, totodată și înaltă măiestrie de simfonism: în introducerea operei, scrisă în forma unui *fugato* pe patru voci, în încheierea orchestrală a operei, construită pe melodia pentatonică a ariei „disperării”, în antractul dintre cele două scene ale actului al doilea, când sunarea îndepărtată a corului se așterne pe un *ostinato* orchestral. Este un moment profund dramatic: atmosfera creată redă starea de așteptare a răsăritului, însă ziua care vine aduce eroinei centrale nu fericirea, ci moartea. Giacomo Puccini folosește o tehnică de contrast în dramaturgia muzicală similară celei din finalul operei *Tosca*.

Compozitorul a fost impresionat de soarta tristă a unei simple femei japoneze. Imaginea ei este construită treptat, începând cu intrarea lui Cio-Cio-San – *Ancora un passo 'or via (Încă un pas acum)*, acompaniată de corul gheșelor ce o conduc spre locul întâlnirii cu Pinkerton. Este un moment plin de strălucire și pasiune. Muzica sună în registrul acut, liniștit, de parcă un fluture zboară ușor prin aerul primăvăratec. Segmentele vocale se succed liber, unul după altul, într-o dinamică *sostenendo*. Fraza finală *Son venuta al richiamo d'amor! (Am ajuns la chemarea iubirii!)* reflectă o stare exaltată de fericire. Unele soprane, pe ultimul motiv „*d'amor*”, urcă de la *si bemol* la *re bemol* octava a treia, altele execută textul muzical așa cum a fost scris.

Pentru rolul Cio-Cio-San sunt selectate, de regulă, voci de soprano lirică. Partida cuprinde patru arii importante, duetul cu Pinkerton și duetul „florilor” Cio-Cio-San - Suzuki. Deoarece eroina în operă are cincisprezece ani, uneori se produce un dezechilibru vizual de vârstă a vocalistei, care trebuie voalat. El este determinat de personajul extrem de tânăr, partitura, ce cuprinde mult material vocal, destul de complicat, plus regia complexă. De aceea însușirea rolului Cio-Cio-San necesită timp și experiență. Dificultățile partidei vocale condiționează alegerea sopranelor cu o bună rezistență vocală, psihologică și fizică.

Eroina centrală Cio-Cio-San, din prima clipă, apare pură și devotată. Fără îndoială, ea sincer se îndrăgostește de tânărul american și îi jură credință, ba mai mult, își sacrifică religia, familia pentru dragostea ei. Această stare complicată sufletească este redată plenar în duetul de dragoste de la finalul actului întâi, *Vieni la sera (Vine seara)*, unicul cel mai pasional, deși urmează scene pline de magie, marcate de diverse idei componistice, ce creează o impresie a infinitei fericiri. Printre aspectele dificile de execuție a acestui duet, evidențiem maxima atenție la dirijor, la intrările vocale, la schimbarea tempo-urilor, la frazele din ansamblu interpretate dinamic. Este un duet emoționant, plin de trăiri și contraste. Giacomo Puccini reușește să transmită prin tematica muzicală, atât vocală, cât și orchestrală, esența a două lumi diferite.

Actul doi îi aparține în totalitate eroinei centrale Cio-Cio-San. Ea trăiește suferințe interminabile în așteptarea lui Pinkerton. După zâmbetul ei se ascunde neliniște, îndoieli, totodată și o speranță. Aria cu fiul este cea mai detaliată caracteristică a Cio-Cio-San - mamă, fiind pătrunsă de stări pline de durere, agitație. Ea trece prin încercări emoționale grele, tensionate, care impresionează profund spectatorul. Pe parcursul desfășurării evenimentelor se produce o tranziție, o maturizare a personajului feminin central, determinată de o dorință enormă din partea lui Cio-Cio-San să fie acceptată și respectată ca doamnă căsătorită cu toate drepturile și valorile americane.

Trei ani ea este despărțită de Pinkerton. Chiar dacă cei doi au un fiu, așteptarea o lipsește de forțe, iar disperarea o domină pe tânăra Cio-Cio-San. Ea își imaginează momentul fericit al revederii cu iubitul, sentimente transmise în aria *Un bel di vedremo, Levarsi un fil di fumo sul'estremo confin del mare, E poi la nave appare. (Într-o bună zi vom vedea, Un fir de fum ridicându-se la extrem, frontierele mării, Și apoi apare nava)*. Din prima notă Cio-Cio-San execută scena expresiv și cu mare pasiune de parcă totul se întâmplă în realitate: *Chi sara? Chi sara ? E come sara giunto, che dira? che dira? Chiamera Butterfly dalla lontana. (Cine va fi? Cine va fi ? Și cum a ajuns oare? ce va spune? O va chema pe Butterfly de departe)*. Expresia dragostei materne este codificată în intonația strictă și cadrul ritmic al unei melodii de cântec pe fundalul texturii orchestrale, aproape corale. Un contrast puternic reflectă subtil experiența interioară a eroinei: pe de o parte drama, pe de alta – expresia exteriorizată a imaginii blânde a unei femei-mamă, a demnității feminine.

Fragmentul *Tutto questo avverra, te lo prometto. Tienti la tua paura, io con sicura fede l'aspetto (Toate acestea se vor întâmpla, îți promit. Ține-ți frica, voi avea grijă de apariția ta cu o fidelă grijă)* sună ca un triumf, Cio-Cio-San încă mai crede că iubitul său se va întoarce. Aria devine una din cele mai populare pentru soprano și este denumită „Visul lui Butterfly”. Sub aspect vocal, acel *pianissimo* cu care începe aria este extrem de important să fie susținut pe respirație pentru a conduce bine frazarea. Segmentul *Di lontano (de departe)* reflectă o dispoziție melancolică într-un tempo foarte lent. În prima parte interpreta trebuie să păstreze linia expresivă

de *pianissimo* și strălucire vocală. Aici, eroina demonstrează modestia și răbdarea unei gheîșe, care este gata să-l aștepte pe Pinkerton cu multă cumpătare și speranță: *me ne staro nascosta, un po per celia* (voi sta ascunsă să aștept). După care începe un mare *crescendo* cu *E un op, per non morir* (un pic, ca să nu mor). Este o erupție de emoții, ce au fost ascunse undeva în adâncul sufletului eroinei, o culminație, care se încheie cu un mare *crescendo*. Această arie solicită nuanțarea vocii, exploatarea maximală, dar cu grijă, a mișcării dinamice de la *pianissimo* la *fortissimo*, ce va permite întregii game de emoții umane să se reverse, să strălucească. În aria „disperării”, *Che tua Madre* (*Că mama ta*), după conversația cu Sharpless, consulul american, care vine să-i citească o scrisoare, Cio-Cio-San transmite o tristețe și îndurerare adâncă la gândul că va trebui să se întoarcă la trecutul ei.

În actul trei imaginea Cio-Cio-San ne surprinde într-un mic fragment, dar extrem de expresiv. Melodia partidei vocale, bazată pe scara pentatonică, este simplă sub aspect structural (ritmic, intonațional), sunând pe un fundal transparent al orchestrei. Singura dată când adresarea către fiul ei, înainte de ritual, sună în execuția eroinei emoționant și chiar exaltat. Cio-Cio-San interpretează finalul trist, într-o atmosferă emoțională egală cu moartea. Textul muzical al ariei este scris în registrul mediu, notele de pătrime sunt cântate accentuat pe *andante molto mosso*, exprimând, astfel, starea de convingere, decizia eroinei în tot ceea ce spune și cât de amară a fost viața ei. Sacrificiul Cio-Cio-San are rădăcini profund psihologice, codificate în starea interioară a eroinei, exprimată în ultima sa arie de moarte *Tu, tu, tu piccolo Iddio* (*Tu, tu, tu, micul Dumnezeu*). Dragostea eternă manifestată pentru fiul ei (pentru ultima dată), conștientizarea realității – se va întoarce la rădăcinile sale sociale, imposibilitatea de a ascunde tristețea grea, eroina îl roagă pe fiu să o păstreze în memorie, să trăiască cu ea în amintiri – o scenă emoționantă, o ultimă revedere a fiului. În linia vocală se folosesc respirații scurte, strigăte, ce transmit zbuciumul ei între fiu și moarte. Fraza *Caro bene! Amore, amore mio* (*Dumnezeule! Iubire, iubirea mea*) este aproape strigată cu sunet uterin, iar segmentul *O, a me, secol dal trona Celia paradiso* (*La mine, coborât de pe tronul cerului înalt*) în *andante sostenuto*, se cântă cu exaltare, deseori, soprana cu greu face față execuției, se consumă totalmente, ca apoi să se „prăbușească” cu cuvintele *Va! Gioca, gioca* (*Dute! Joacă-te, joacă-te*), interpretate aproape vorbit (din lipsa de forță).

Acțiunea scenică intensă și dramatică, forța emoțională a experienței personajului principal feminin constituie o trăsătură esențială atât a verismului literar, cât și a operei, iar imaginea Cio-Cio-San – unul dintre cele mai uimitoare exemple ale acestui stil.

Opera *Madame Butterfly*, fiind o dramă lirică, dezvăluie pe deplin și multiaspectual imaginea personajului principal – Cio-Cio-San. În pofida tragediei sale în stil verist, personalitatea eroinei centrale nu se construiește pe baza emotivității eroilor suferinzi ai romanelor veriste, dimpotrivă, imaginea feminină este extrem de înnobilită și completă în expresivitatea sa psihologică. Desigur,

acest lucru se explică și prin originea asiatică a eroinei. Spre deosebire de eroina europeană, cea orientală, în conformitate cu eticheta, nu poate fi deschisă emoțional. Putem presupune că această noblete interioară și configurarea emoțional-psihologică a imaginii Cio-Cio-San se datorează și faptului că în operă se prezintă nu numai ca o femeie iubitoare, ci și ca mamă, iar sinuciderea Cio-Cio-San va fi rezultatul destinului dramatic al eroinei, imposibilitatea de a fi prezentă în viața fiului său. Jertfa unei mici gheșe, lipsită de orice patos, în esență, dobândește o semnificație etică colosală – o acțiune a negării de sine, absența completă a egoismului în numele binelui celor care-i sunt dragi. Și punctul cheie al acestei idei etice este responsabilitatea morală pentru acțiunile sale și conștientizarea deplină a consecințelor. Un astfel de model de comportament al femeii „nu se potrivea” oarecum cu normele culturale și civilizația lumii vest-europene, dar prin aceasta demonstrează paralelele refracțiilor artistice ale idealurilor estetice și etice ale verismului. Printre vocalistele ce au impresionat cu interpretarea rolului Cio-Cio-San sunt Maria Callas, Renata Tebaldi, Maria Bieșu ș.a.

În ultima etapă din viața lui G. Puccini (anii '20 ai secolului XX) libretistii G. Adami și R. Simone i-au recomandat maestrului piesa lui Carlo Gozzi *Turandot*. Compozitorul a fost impresionat de ea. Astfel, în toamna anului 1924, opera era scrisă în cea mai mare parte. Bolnav, G. Puccini a lucrat intens la orchestrația *Turandot*, reușind s-o facă până la aria lui Liu. Opera *Turandot* nu a fost finalizată. G. Puccini a lăsat proiectele ultimului duet Calaf și Turandot, iar prietenul său Fr. Alfano a terminat opera. Premiera a avut loc în *La Scala*, la 25 aprilie 1926, cu dirijorul Arturo Toscanini, care a întrerupt execuția după aria lui Liu și s-a adresat publicului, spunând că în acest loc a încetat munca maestrului. După care a urmat finalul creat de Fr. Alfano.

Giacomo Puccini nu a fost primul care s-a adresat la povestea *Turandot*. Înaintea lui, A. Bazzini (la mijlocul secolului al XIX-lea) și contemporanul mai tânăr F. Busoni, au tratat subiectul lui Carlo Gozzi ca pe o comedie romantică. În acest sens, G. Puccini s-a confruntat cu sarcina de a obține nu doar victorie în competiție cu predecesorii săi, dar și de a se depăși pe sine însuși, evitând repetările creative.

O problemă majoră, pe care trebuia să o rezolve G. Puccini, a fost sfârșitul operei *Turandot*, deoarece cele două eroine – Turandot și Liu, erau foarte diferite de personajele feminine pe care le crease în celelalte opere. Pe de o parte, Turandot, un fel de „prințesă a morții”, pe de alta Liu, expresia liniei lirico-dramatice, ce se încadrează în sfera personajelor feminine veriste, devansându-le prin caracterul său, îmbinând blândețea spirituală, pioșenia și curajul.

Imaginea eroinei feminine Liu înglobează și ideea valorilor morale, eroismul și acțiunile dezinteresate. Dragostea sinceră pentru prințul Calaf determină sfârșitul tragic al vieții sale, ceea ce, de fapt, este în consonanță cu principiile dramei veriste. Liu există pentru ceilalți, lipsirea de sine este nemărginită, fiind total conștientă de aceasta. Caracteristica ei muzicală este destul de

concentrată: partea vocală a eroinei este mică, dar foarte expresivă. Chiar din primele fraze Liu se prezintă fragilă și fermecătoare. Ea își amintește de stăpânul ei, prințul Calaf, care cândva i-a zâmbit. Melodia partidei vocale contrastează cu frazele lui Timur și Calaf, dar și cu replicile corului, ceea ce contribuie la crearea unei imagini întregi a personajului feminin.

Linia vocală se desfășoară treptat spre note înalte, pe o dinamică liniștită de *pp* – o tehnică compozițională specifică partidei vocale a Liu. Reflectând esența personajului – pietatea, ea reprezintă principala dificultate interpretativă pentru vocalistă. În pofida sorții tragice, sinuciderea Liu în numele dragostei, muzica operei este plină de optimism și de viață. Giacomo Puccini a afirmat mereu în operele sale bunătatea și frumusețea sufletului uman, valoare morală și estetică.

Aria din actul întâi *Signore, ascolta*, adresată lui Calaf transmite blândețea spirituală a Liu, pioșenia și curajul: *Signore, ascolta! Deh!, signore, ascolta! Liù non regge più! Si spezza il cuore! (Oh, domnule, ascultați! Liù nu mai rezistă! Inima se rupe!)*. Linia vocală denotă, de asemenea, înțonații influențate de muzica asiatică, integrându-se în atmosfera generală a operei. O atenție aparte interpreta trebuie să o acorde frazei finale *Liù non regge più! ha pietà! (Liù nu mai rezistă! are milă!)*, asigurând uniformitate și o sunare cristalină, iar ultimul cuvânt „pieta” va fi focusat pe un *mezzo piano* spre *pianissimo* și un suport lung de respirație.

A doua arie a Liu, actul trei, plină de dramatism, emană forță în a decide ce va urma. În fragmentul *Tu che di gel sei cinta, (Tu care ești înconjurată de gheață)* adresat prințesei Turandot, Liu este hotărâtă să se sacrifice în numele dragostei. Linia vocală se remarcă printr-o precizie aparte, fiind susținută de orchestră, se creează în ansamblu caracterul hotărât al personajului feminin. Partea dificilă a ariei constă în realizarea unei concentrări maxime într-un segment de timp foarte scurt. Spre finalul ariei, fraza, *Io chiudo stanca l'occhi...per non vederlo piu (eu am sa inchid obosita ochii ,ca să nu il mai vad)*, se impune ca un moment important, unde trebuie neapărat de exploatat întregul volum al vocii, culoarea și intensitatea sonoră ating cote maxime. Dintre interpretele consacrate, în rolul Liu, s-au produs Leona Mitchell, Mirella Freni, Katia Ricciarelli.

Șirul operelor veriste este completat de Umberto Giordano cu lucrarea *André Chénier*. El a scris-o pe când era încă un tânăr muzician de douăzeci și șapte de ani. Imediat după premieră, care a avut loc pe 28 martie 1896, la opera *La Scala* din Milano, Umberto Giordano a devenit celebru și a rămas așa până la sfârșitul vieții, chiar dacă nu a mai obținut un succes similar operei *André Chénier* cu nicio altă lucrare. A avut o carieră asemănătoare altor compozitori veriști din acea vreme, Pietro Mascagni și Ruggero Leoncavallo. Fiecare dintre ei a compus la vârstă tânără o operă, devenită foarte populară, dar nici unul dintre ei nu a putut repeta succesul.

André Chénier atrage în continuare atenția cu drama și luminozitatea imaginilor celor trei personaje principale: un triumf de dragoste cu tânăra aristocrata Maddalena, slujitorul

revoluționar Gérard și poetul André Chénier. Compozitorul a folosit în lucrare teme muzicale autentice din epoca Marii Revoluții Franceze din 1789-1794 pentru a crea adevărate tablouri din viață. Chiar dacă această operă nu are în centrul dramei un personaj feminin, totuși imaginea Maddalenei este redată multilateral și integru: o fire consecventă, cu demnitate, o femeie ce iubește până la sacrificiu.

Imaginea Maddalenei se dezvăluie plenar în aria *La mamma morta* (*Mama moartă*) și două duete importante cu André Chénier, ce se desfășoară într-o atmosferă încordată. Unul dintre cele mai bune episoade ale operei este considerată anume povestirea Maddalenei, *Una madre è stata uccisa proprio sulla porta della stanza* (*O mamă a fost ucisă chiar la ușa camerei*), axată pe un contrast emoțional: al sentimentului deznădejdie și unui imn de dragoste.

Duetul de dragoste din actul doi, destul de complicat pentru Maddalena și André Chénier, conține fraze lungi, dinamice pe un vocal bine poziționat. Partea finală este foarte expresivă, rând pe rând, frază cu frază, se creează o atmosferă încărcată cu sentimentele de dragoste. Impresionant sună la ambele personaje implicate în duet ultima notă în octavă *do'* – *do*², ce redă o stare a unei infinite fericiri.

În aria palpitantă, *La mamma morta* (*mama moartă*), din actul trei, în care Maddalena povestește despre moartea mamei sale în incendiu, prima parte redă profunda tristețe, iar în partea a doua, *adantino*, segmentul, *Vivi ancora! Io son la vita! Ne' miei occhi e il tuo cielo! Tu non sei sola!* (*Trăiește din nou! Eu sunt viața! În ochii mei e cerul tău! Tu nu ești singură!*), sună larg, de parcă sufletul eroinei renaște; răspunsul la toate frământările este dragostea ce a cuprins-o. Aria se impune prin dinamică, fraze în registru înalt, final expresiv și plin de o stare de fericire.

La sfârșitul actului patru Maddalena și Chénier visează să se unească prin moarte. *Vicino a te s'acqueta l'irrequieta anima mia* (*Lângă tine sufletul meu neliniștit se liniștește*) este un duet de dragoste emoționant, expresiv, cu linia vocală largă și profundă. Fraza, *La nostra morte e il trionfo dell'amor!* (*Moartea noastră este un triumf al iubirii!*), în registrul înalt, extrem de complicată vocal, presupune mobilizarea tuturor forțelor interpretative atât vocale, cât și actricești, iar expresia *Viva la morte insieme!* (*Trăiască moartea împreună!*), cu ultimul sărut, luați de mână, Maddalena și Chénier pășesc spre moarte. De menționat reliefaarea ideii biruinței dragostei asupra morții, idee fundamentală a dramelor muzicale ale lui R. Wagner. Devenită axiomatică, pentru redarea cât mai profundă a acesteia, U. Giordano citează în actul trei leitarmonia din opera *Tristan și Isolda* de R. Wagner.

Printre vocaliste celebre în rolul Maddalenei au fost: Renata Tebaldi, Renata Scotto, Eva Marton, Montserrat Caballé, Anna Netrebko, Maria Guleghina ș.a. Cea mai cunoscută arie, *La*

mamma morta (*Mama moartă*), în interpretarea Mariei Callas, a fost inclusă în coloana sonoră a filmului *Philadelphia* cu Tom Hanks și Denzel Washington în rolurile principale.

O altă operă veristă, care se bucură de popularitate – *Adrienne Lecouvreur*, aparține compozitorului Francesco Cilea. Genul operei, precum și piesa literară, pot fi apreciate ca dramă-comedie. Cele mai reușite sunt episoadele lirice cu melodii impresionante și armonie expresivă. Eroina operei este o personalitate istorică, actrița Teatrului Francez de Comedie Adrienne Lecouvreur (1692-1730), renumită pentru interpretarea rolurilor tragice. Ea s-a bucurat de succes atât pe scenă, cât și în viața cotidiană. Printre prietenii ei s-a numărat însuși regele Ludovic al XV-lea, iar printre fani – Voltaire, în a cărei tragedie, *Oedip*, a jucat ultimul rol.

Adrienne Lecouvreur este un rol de vis pentru orice soprană. O partidă, care ajută la dezvoltarea nu numai a posibilităților vocii, ci și a calităților actricești ale cântăreței; un material muzical interesant și aparent ușor de interpretat. În același timp, ea necesită resurse vocale semnificative: un diapazon larg al vocii, un timbru bogat nuanțat. Partida eroinei centrale nu poate fi interpretată fără a investi propria experiență, cunoștințe și, desigur, sentimente. Spre exemplu, în actul al patrulea, muzica fiind atât de emoționantă și subtilă, încât deseori se reușește cu greu finalizarea ariei *Poveri fiori* (*Flori sărace*) din cauza suspinelor copleșitoare.

Personajul feminin central, Adrienne, – o fată devotată iubirii și artei, se dedică sentimentului cu tot sufletul, fără a păstra nimic pentru ea. Prin urmare, trădarea unei persoane dragi îi aduce moartea. Nu se știe de ce anume a murit prototipul eroinei Adrienne Lecouvreur, este un mister, care atrage atenția scriitorilor, compozitorilor, actorilor, soliștilor de operă, încercând să pătrundă în esența imaginii ei. Povestea iubirii puternice și adevărate este, însă, întotdeauna relevantă. Tandrețea, încântarea, pasiunea, precum și durerea trădării, sunt pe înțelesul tuturor. Când conștientizezi că personajele veriste au prototipuri, că în urmă cu mulți ani oamenii aveau aceleași sentimente, devine și mai interesant pentru cântăreață să interpreteze rolul, să se dizolve în substanța acestuia.

Evidențiem reperele fundamentale ale personajului feminin central, Adrienne Lecouvreur. Aria din actul întâi, *Ecco, respiro appena, Io son l'umile ancella del genio creator; Io la diffondo ai cor...* (*Iată, abia respir, eu sunt umila servitoare a creatorului de geniu, L-am răspândit din inimă ...*), necesită nuanțarea vocii și dozarea corectă a respirației pe intervale mari, începând cu *piano*. În actul patru, o mare introducere orchestrală o caracterizează pe Adrienne, cufundată în amintirile sale, pregătindu-se de aria *Poveri fiori* (*Sărmanele flori*) cu „viraje” melodice originale, mereu în creștere. Fraza, *Poveri fiori, gemme de'prati; prati, pur ieri nati, oggi morenti, quai giuramenti de'prati infido cor!* (*Sărmanele flori, muguri de pajiști, chiar ieri născute, azi muribunde, Ce jurăminte de inimă perfidă!*), marchează schimbarea imaginii Adriennei. Părăsind postura de actriță, ea devine o femeie simplă, dar cu un sfârșit tragic.

Spre finalul operei, fraza, *Ecco la Luce, che mi seduce (Iată lumina care mă seduce)*, este o adevărată provocare pentru vocalistă, ca de altfel, după cum am menționat anterior, întreaga partidă a Adriennei, o partidă dramatică, cu pasaje lirice, *pianissimo* susținut, pasiune a frazelor, sunete acute flotate, ceea ce necesită deplin control tehnic. Aceste momente vocale vor fi prelucrate bine, timp îndelungat, pentru a le pătrunde conținutul melodic și semantic. Subliniem încă un detaliu referitor la duetele din aceasta operă, mai ales, în *Io son sua per l'amor (Sunt al lui pentru dragoste)* necesită o rotunjire și forță vocală dublă, care să explodeze prin sonoritate, jucat totul spre public. Ambele voci trebuie să se contopească și să se complimenteze între ele.

Rolul Adriennei Lecouvreur a fost întotdeauna preferat de sopranele cu voci mari, dar care, totodată, evită acutele din ambitusul lor. Această partidă are un registru mediu, dar necesită o mare putere vocală. Este o partidă voluminoasă, cu fraze lungi și provocatoare, abordată la un nivel dramatic, mai ales, în scena morții. Ariile sunt foarte melodioase, pline de intonații calde și cristaline. Vocaliste faimoase care au creat rolul Adriennei au fost: Claudia Muzio, Magda Olivero, Renata Tebaldi, Carla Gavazzi, Leyla Gencer, Montserrat Caballé, Raina Kabaivanska, Renata Scotto, Mirella Freni și Joan Sutherland, Anna Netrebko, Maria Guleghina, Angela Gheorghiu ș.a.

O operă veristă de succes este *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo. Premiera ei a avut loc la *Teatro Dal Verme* din Milano, la data de 21 mai 1892. În general, se crede că *Pagliacci* începe cu celebrul prolog. În realitate, compozitorul a mai scris o introducere orchestrală de proporții la acest prolog, ce conține toate temele muzicale, care se dezvoltă ulterior, cum ar fi tema iubirii, tema geloziei, tema jucătorilor etc.

În prologul prezentat de Tonio, comediant, unul din personajele operei, se relatează că povestea ce va urma a fost inspirată din viața reală, iar ceilalți actori nu sunt simpli comedianți, dar oameni de rând. Opera are două acte. Canio este, evident, personajul principal. Masca tragică a acestei imagini se resimte în recitări și *arioso*. Totuși, imaginea Neddei nu este mai puțin importantă, ea reflectă tiparul feminin verist – un personaj fragil, pe care dragostea o face eroină. Personaje asemănătoare întâlnim și la G. Verdi, dar aici, ele sunt conturate într-un mod nou și plasate în condiții pe cât de firești, pe atât de cumplite.

Partida Neddei include pe parcursul operei o arie, două duete cu Silvio – iubitul ei, și cu Canio – soțul ei. Toate sunt la fel de expresive și importante în dezvăluirea pleneră a caracterului personajului în frumusețea sa.

În actul întâi, Balada *Stridono lassù, liberamente lanciati a vol, a vol come frecce, gli augel!* (*Strigând în cer, aruncat liber în zbor, a zbura ca săgețile, spre înălțime*) sună transparent și aerisit. Disperată de situația ei apăsătoare, Nedda visează și dorește cu adevărat să zboare ca o pasăre. Eroina se manifestă sincer, de parcă prin cântec vrea să arunce toată greutatea care o apasă.

Interpretarea vocală are nevoie de pauze scurte, pentru a recâștiga respirația, apoi vocea zboară din nou și din nou.

Un duet de dragoste lung, melodios și foarte intens, este al Neddei cu Silvio *E allor perche, di 'tu m'hai stregato* (*Oh, de ce sunt vrăjit de tine?*). La sfârșitul duetului, ei decid să se întâlnească noaptea după spectacol, ceea ce constituie cotitura tragică în desfășurarea evenimentelor.

În actul doi se produce un duet greu de suportat psihologic: Nedda și Canio. Nedda face ultimele sale încercări de a salva spectacolul, ea pronunță cuvintele pe care trebuie să le rostească pentru rolul ei, adică refuză să rostească numele iubitului. Canio, plin de furie, își pierde complet controlul, scoate cuțitul și o înjunghie. În final, se contopesc într-un tot întreg spectacolul și realitatea. Intensitatea și tragismul finalului ridică în fața cântăreței anumite cerințe cu referire la dozarea treptată a emoțiilor, asociate dozării sonorității și expresivității vocii. Cântărețe celebre în rolul Nedda au fost Renata Tebaldi, Rosetta Pampanini, Mirella Freni, Tereza Stratas, Maria Biesu, Angela Gheorghiu ș. a.

Reprezentativă pentru verismul muzical este opera *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, considerată emblematică în ceea ce privește întruchiparea trăsăturilor caracteristice curentului. Eroina centrală, Santuzza, reflectă plenar, prin expresivitatea feminină, partida vocală, prezența scenică și jocul actoricesc, imaginea feminină creată de compozitorii veriști. Analiza acestei opere și a personajului feminin central o vom realiza în capitolul 2.

Așadar, urmărind rolurile feminine în contextul ideatic și dramaturgic al operelor veriste, constatăm acordarea unui interes deosebit acestora, mai mult decât atât, o mare parte din lucrările operistice veriste au în centru evenimentelor anume personajul feminin – un personaj real, din mediu social obișnuit, cu trăirile și sentimentele de zi cu zi. Partidele feminine solicită nu doar calități vocale și tehnici de interpretare, ce ar contribui la tratarea plenară a liniei vocale, dar și expresii sonore firești legate de vorbire.

Cercetătorul Cristian Sandu în lucrarea *Stilemele verismului în evoluția operei moderne* subliniază: „În viziunea medicului foniatriu Franco Fussi, verismul vocal, mai mult decât un simplu efect sonor, reprezintă un întreg gest vocal, ce înglobează în sine traseul explicit și implicit al unei emoții ca stare de fapt, ca trăire maximă. Replica lui Scarpia („gridando quasi senza nota”) din Tosca („Aprite le porte che n’oda i lamenti”) este mai mult decât un gest verbal. Este o întreagă acțiune în care vocea se eliberează de condiționările cântului și sparge normele emisiei academice. În repertoriul verist declamația pe o notă repetată va fi cel mai mult folosită ca «transformare muzicală și dramatizată a vorbirii rigide»” [56, p. 194]. La rândul său, vocalitatea se contopește armonios cu un joc actoricesc complex, imposibil de a fi neglijat sau plasat pe planul secund, în raport cu interpretarea vocală. Expresia actoricească reflectă nemijlocit relația obiectivă între elementele limbajului muzical și semiotica cuvântului rostit, gândit sau intonat.

Concluzii la capitolul 1

În urma analizei subiectelor abordate în capitol, conchidem:

- Curentul verist a adus în teatrul muzical la confluența secolelor XIX-XX subiecte clar definite: preferința pentru coloritul local, evenimente violente, triste, nemiloase din viața reală a oamenilor simpli, cadru emoțional de zi cu zi, pasiuni și trăiri puternice, care duc la un final tragic;
- Verismul muzical reflectă, pe de o parte, ideile formulate în domeniul literaturii, pe de altă parte cele existente în formă latentă, ca premise, în operele compozitorilor precursori, în special francezi și italieni, în mare parte, din secolul al XIX-lea; ne referim la G. Verdi și G. Bizet;
- Printre reprezentanții verismului de operă se numără P. Mascagni, R. Leoncavallo, A. Catalani, Um. Giordano, Fr. Cilea și, în mare parte, G. Puccini. Primele lucrări operistice veriste sunt considerate *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni (1888) și *Pagliacci* de R. Leoncavallo (1892);
- Opera veristă promovează un erou nou – contemporan, purtător de viziune reală asupra lumii și relațiilor umane, o personalitate cu individualitate, trăsături și mentalitate națională;
- Structura operei din mai multe acte, scene, numere cu pauze și antracte, nu mai poate satisface principiile promovate de verism. Se produce o revizuire a arhitectonicii tipice de operă (chiar dacă unele lucrări veriste păstrează trei-patru acte), componentele căreia sunt combinate, concentrate și plasate într-un singur flux de conținut muzical-poetic. În aceste condiții se formează un model relativ independent al operei – opera cu o structură predominant într-un act sau două;
- Desfășurarea rapidă a evenimentelor și cu o mare intensitate, creează un caleidoscop al acestora, anticipând montajul cinematografic. Subliniem eficacitatea situațiilor teatrale, o percepție fină a scenei, hipertensiunea scenelor culminante, precum și utilizarea textului prozaic în locul celui poetic;
- Tendințele realiste, actualizarea conținutului ideatic al operei, afectează în mod inevitabil materialul muzical utilizat de compozitori în caracterizarea personajelor, în crearea dramaturgiei muzicale, pentru care este specifică dezvoltarea integră, plenară, simfonică, utilizarea leitmotivelor, abandonarea rolului activ al corului (cu unele excepții: *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni, *Madama Butterfly* de G. Puccini), aplicarea nemijlocită a armoniei, timbrurilor instrumentale la colorarea execuției vocale, legătura limbajului muzical cu speciile populare;
- În canto, alături de ariile cantilene, a fost introdus pe larg *arioso*, dinamic și comprimat, care predomină în structura operei, de asemenea aria de tip monolog extins, momente legate de recitare, îmbogățindu-se, astfel, sfera recitativ-declamatorie.
- Dacă în *belcanto* italian de la mijlocul secolului al XVII-lea – prima jumătate a secolului al XIX-lea principala cerință a fost cantilena, cântul de performanță, legătura dintre cele două părți ale procesului de canto – frumusețea vocii și plenitudinea semantică a intonației, la veriști, deși

recitativul și recitarea nu reflectă specificitatea muzicală atât de viu ca și cântarea, fiind mai strâns legate de sursa verbală, stilul vocal extrem de expresiv, care a primit cea mai înaltă reflectare în „ariile de plâns”, devine predominant. Este preferat un sunet vocal temperamental, viu, realist și pasional, ceea ce creează anumite dificultăți în interpretarea partidelor vocale;

- Verismul operistic a determinat necesitatea de a șlefui cântarea în ansamblu al personajelor, rolul lor (al ansamblurilor) crește semnificativ, devenind „noduri de sudură” în dramaturgia muzicală.

- Partidele vocale și orchestrale gravitează spre paritate și completare reciprocă, în mare parte datorită structurii modeste a arhitectonicii. În același timp, forma mică de operă impune performarea artei de a cânta *solo*, care capătă o nouă semnificație artistică, devine mai complexă și mai diversă în ceea ce privește combinația dintre vorbire, voce și scenă.

- Interesul predominant pentru personaje feminine își pune amprenta asupra dramaturgiei muzicale vocale, care e plină de pasiune, revărsări vocale impetuoase, deseori, în registrul superior, sensibilitate. Partidele feminine solicită nu doar calități vocale și tehnici de interpretare, ce ar contribui la tratarea plenară a liniei vocale, dar și expresii sonore firești legate de vorbire.

- Personajele feminine sunt personalități puternice, în pofida sensibilității și firii aparent fragile. Pe parcursul desfășurării subiectului, acestea își dezvăluie bogăția spirituală, profunzimea trăirilor emoționale, dar fără exagerare, în limitele firești ale realității evenimentelor ce se produc. Mimi, Manon Lescaut, Cio-Cio-San, Floria Tosca, sclava Liu, Nedda, Maddalena, Santuzza sunt chipuri feminine, care însumează modele atemporale ce au existat, există și vor exista în toate timpurile.

- Particularitățile operei veriste deschide perspectiva unei reinterpretări și proiectări existențiale raportate la diferite perioade de timp și contexte sociale.

2. Abordarea partidelor feminine centrale din operele veriste în scena teatrului liric contemporan

2.1. Vocaliste consacrate în rolurile feminine centrale din operele veriste

În perioada romantismului, datorită apariției partiturilor de operă deosebit de dificile de interpretat pentru vocaliste, are loc separarea pe anumite tipuri de voci a partidelor. Dacă în timpul clasicismului categoriile de voci erau mai cuprinzătoare, mai generale, iar rolurile, deseori, se scriau avându-se în vedere vocile anumitor cântărețe, la începutul secolului al XIX-lea se produce o specializare majoră în execuția partidelor vocale.

Pe parcursul acestui secol repertoriul de operă se îmbogățește și evoluează enorm. Vocalistele erau invitate să interpreteze muzică ce nu fusese compusă special pentru ele. Aceasta a dus și la o divizare pe subgrupe a fiecărei voci. Astfel, printre tipurile de soprano, existente în epoca romantismului, se numără soprana de coloratură, soprana lirică, soprana spintă sau lirică-spintă (utilizată în creațiile compozitorilor italieni) și soprana dramatică sau eroică (caracteristică muzicii operelor germane). Între vocile feminine soprano și alto se situează mezzo-soprano, care poate fi lirică sau dramatică.

Noile tendințe estetice în domeniul teatrului liric au determinat apariția unui tip de voce intermediară – falcon, ce se plasează între vocea soprano și cea mezzo-soprano. Fenomenul se explică anume prin specificul vocii, determinată de o mezzo-soprano înaltă, care, în opinia profesoarei Fl. Mariș Hinsu, este „recunoscută ca atare datorită prestațiilor excepționale ale cântăreței Mari-Cornelie Falcon⁸, cea de la al cărui nume provine și titlul acestui tip de voce. Celebra cântăreață Mari-Cornelie Falcon, care, întreaga carieră a evoluat ca soprană (în vremea ei mezzo-sopranele nefiind încă recunoscute), a realizat roluri memorabile pe marile scene ale lumii. Deși cu o carieră deosebit de scurtă în timp, a reușit să realizeze foarte multe roluri, multe în creația mondială, iar ulterior tocmai datorită acestui tip de roluri pe care le-a realizat, numele ei a devenit titulatura oficială a vocii” [39].

În prezent, vom întâlni destul de des ca o voce calificată soprano să execute partide destinate pentru mezzo-soprano și, invers. Astfel de voci se produc în roluri, precum Floria Tosca, Amneris, Eboli, Carmen, dintre care primul este din repertoriul sopranelor, iar celelalte a mezzo-sopranelor. Mai mult decât atât, în aceeași operă, cum ar fi *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, într-o distribuție, partida Santuzzei poate fi interpretată de o cântăreață soprană, în alta – de mezzo-soprano. Voci cu asemenea particularități, în mare parte, sunt solicitate pentru interpretarea partidelor feminine din operele veriste.

⁸ Mari-Cornelie Falcon 1814-1897, soprano și mezzo-soprano

Rolurile care necesită astfel de voce, ne referim la falcon, nu sunt recomandate tinerilor interprete, deoarece pot avea repercusiuni dăunătoare asupra vocii. De regulă, aceste partide sunt abordate la maturitate, mai frecvent, spre sfârșitul carierei de vocalistă. Printre astfel de partide se numără o mare parte din cele feminine veriste, avem în vedere, în special, Carmen (opera *Carmen* de G. Bizet), care solicită voce mezzo-soprano, Floria Tosca (*Tosca* de G. Puccini) – voce soprano dramatică, Santuzza (*Cavalleria rusticana* de P. Mascagni) cu voce mezzo-soprano sau soprano dramatică, Fedora (*Fedora* de U. Giordano) – soprană dramatică, de asemenea, rolul titular din opera *Adrienne Lecouvreur* de Fr. Cilea – mezzo-soprană lirică ș.a. În secolul al XX-lea, diferite cântărețe au abordat repertoriul specific vocii falcon. Printre ele s-au remarcat Maria Callas (care concomitent cu vocea sa de soprană, a avut și posibilități falcon), Grace Bumby, Shirley Verrett, Jessye Norman, Christa Ludwig, Jane Rhodes, Anna Caterina Antonacci, Elena Obraztsova, Anna Netrebko, Maria Guleghina, Elina Garanča ș.a.

Ne vom referi, în continuare, la unele din interpretele contemporane de talie internațională, care s-au produs în roluri importante din opere veriste și au demonstrat calități vocale excepționale, au creat chipuri feminine inedite, inclusiv la vocaliste ce nu posedă voci falcon. Același personaj în viziunea diferitor cântărețe apare unic în felul său, nou și personalizat. Precizăm că au fost selectate cântărețe, repertoriul și maniera interpretativă ale cărora, dar și, modalitățile de tratare a rolurilor feminine din operele veriste, autoarea tezei le-a cunoscut nemijlocit. Acest fapt a oferit posibilitatea unei cercetări exhaustive, comparativ cu informația oferită de formatul electronic de pe You tube.

2.1.1. Cântărețe de operă de talie internațională din afara Republicii Moldova

Un fenomen al timpului nostru se consideră cântăreața Anna Netrebko, care pe parcursul carierei sale abordează un repertoriu foarte divers, începând cu W.A. Mozart și continuând cu cele mai dramatice partide, precum: *Macbeth*, *Turandot*, *Manon Lescaut* și altele. Faimoasa vedetă contemporană de operă Anna Netrebko este solicitată pe scenele marilor teatre și ale diferitor festivaluri internaționale. Fiind o fată simplă din Krasnodar, Rusia, cucerește mai întâi Teatrul Mariinsky, apoi Festivalul de la Salzburg, transformându-se, literalmente, într-un megastar de operă. Cariera ei poate fi calificată drept exemplu al modului în care pot fi gestionate calitățile naturale ale vocii, indiferent de partidă vocală sau personaj, fără o tehnologie de imagine ingenioasă. Are o vitalitate captivantă aparte în sinceritatea sa și prin aceasta impresionează un public eterogen.

Se spune că un indiciu al performanței în cariera de operă este considerat o reprezentație la Metropolitan Opera. Anna Netrebko a debutat acolo în anul 2002, cu rolul Natașa Rostova, în opera *Război și pace* de S. Prokofiev. Dar chiar și după această victorie, a trebuit să cânte multe

audiții pentru a demonstra diferitor teatre pregătirea excepțională și măiestria de a executa muzica de operă franceză, italiană, germană.

Anna Netrebko a pășit în noul mileniu ca o stea liber convertibilă și a devenit parte integrantă a pieței internaționale de operă. Până în prezent, cântăreața (poate singura de etnie rusă) se poate lăuda cu o colecție solidă de eroine interpretate, printre care *Donna Anna*, *Susanna*, *Zerlina* (W.A. Mozart) și multe altele. Se știe că operele lui W. A. Mozart sunt destul de complicate pentru execuție vocală, de cele mai multe ori sopranele cu voci pline întâlnesc greutăți de interpretare.

Un loc aparte în repertoriul ei îl ocupă rolurile din operele compozitorilor veristi: *Adrienne Lecouvreur* de Francesco Cilea, *André Chenier* de Um. Giordano, *La Bohème*, *Gianni Schicchi* de G. Puccini ș.a. Lucrarea *Adrienne Lecouvreur* de Fr. Cilea – o capodoperă veristă pe o temă sfâșietoare, dramatică, conține melodii vocale complicate pentru execuție, care îți răvășesc sufletul, te solicită emoțional, fizic și vocal. Se impune prin dinamică, fiind plină de pasiune, gelozie, „fierbere” a sentimentelor. Un avantaj pentru o realizare reușită a rolului feminin central este dimensiunea modestă a operei. Fără balet, partea, ce implică execuția vocală, durează mai puțin de o oră. În partida Adriennei Lecouvreur, Anna Netrebko se manifestă plenar, demonstrând marea diversitate a calităților vocale. Acest rol nu numai că îl interpretează aproape perfect, ci se dizolvă în el. Conturul psihologic al rolului feminin a fost elaborat până în cele mai mici detalii: melodeclamația extravagantă, gesturile largi și trucurile vocale, toate creează o impresie de neuitat: muzica lui Fr. Cilea și temperamentul Annei Netrebko te pătrund și te conving fără nici o rezervă. Aria de ieșire a Adriennei *Io son lumile ancella (Eu sunt umila roabă)* a fost interpretată de Anna Netrebko cu grație și mare entuziasm. Sunetul fenomenal în interpretarea *piano*, un *diminuendo* neașteptat la final și *crescendo* „lustruit” demonstrează nu numai talentul, dar și cunoștințe fundamentale ale cântăreții în arta sunetului vocal. La fel de virtuos și convingător, Anna Netrebko s-a manifestat în duete, scene, situații dramatice ale spectacolului.

Încă o operă veristă din repertoriul A. Netrebko este *André Chenier* de Umberto Giordano. Principala (și cea mai dificilă) arie a Maddalenei – *La mamma morta*, sună în interpretarea A. Netrebko la început tragic, apoi intensitatea emoțională crește treptat, trecând „în isterie” pe sunete instabile și se termină cu un sentiment de disperare într-un registru dens. Ea creează o imagine convingătoare atât din punct de vedere emoțional, cât și vocal.

O altă mare cântăreață de operă a timpurilor noastre – Angela Gheorghiu, ambițioasa româncă cu un magnetism aparte, este considerată una dintre reginele *belcanto*-ului contemporan; în prezent, și actriță de film. Esența repertoriului executat de Angela Gheorghiu îl constituie anume operele veriste. Întrebată după interpretarea rolurilor feminine din operele *Tosca* și *Adrienne Lecouvreur* ce alte roluri intenționează să abordeze, soprana a mărturisit că ambele eroine din aceste opere o fascinează și o satisfac atât din punct de vedere muzical, cât și teatral, avându-se în

vedere personalitățile eroinelor – femei foarte puternice, dar este tentată de rolul principal din *Fedora* de Umberto Giordano, pe care l-a și înregistrat cu *Deutsche Grammophon*, în anul 2008, alături de *Placido Domingo*. Un rol în care au strălucit Maria Callas, Magda Olivero, Mirella Freni sau Virginia Zeani. Inițial, avea însă unele ezitări, deoarece *Fedora* nu oferă același potențial dramatic ca *Adrienne Lecouvreur*, dar prin talentul ei ca interpretă și actriță, a reușit performanțe și la acest capitol. Sunt roluri care i-au adus mult succes.

Remarcăm, în special, personajul *Adriennei Lecouvreur*, creat de Angela Gheorghiu. Vocea ei lină și cremoasă, dar cu un miez metalic, se îmbină perfect cu mișcarea scenică. O actriță veritabilă, cu un comportament și gesturi firești, corespunde întocmai esteticii verismului muzical. Scena morții este sfâșietor de credibilă, iar aria *Poveri fiori*, pur și simplu de neuitat. Ea însăși este Diva, iar interpretarea unui rol, ce tratează imaginea unei actrițe celebre din trecut, este la fel de naturală pentru ea ca și respirația. Producția teatrală bine concepută a permis să-și dezvăluie potențialul artistic. Felul în care a cântat, accentuând toate nuanțele ariei, expresivitatea, a cucerit definitiv publicul.

Forța talentului Angelei Gheorghiu va fi, precum am menționat anterior, completată armonios de talentul actoricesc, confirmat de versiunea cinematografică a operei *Tosca* de G. Puccini, realizată de maestrul Benoît Jacot. În Franța, filmul a avut un succes uriaș, fiind vândut și în variantă DVD. Nu există nici o îndoială că Angela Gheorghiu are o tehnică vocală impecabilă. *Tosca* – rolul ei de vârf poartă amprenta personalității sale artistice. Ea interpretează faimoasa arie *Vissi d'arte* (*Am trăit prin artă*) cu un puternic impuls sentimental, însă fără exagerare, respectând canoanele verismului, dar cu un echilibru fin și rafinat.

Maria Guleghina este, la fel, una dintre cele mai valoroase cântărețe de operă în prezent. Ea este numită „Cenușăreasa rusă”, „soprana rusă cu muzica lui Verdi în sânge” sau „minunea vocală”⁹. Maria Guleghina a avut un mare succes în interpretarea rolului *Tosca* în opera cu același titlu de G. Puccini. În plus, repertoriul ei include rolurile principale din operele *Aida*, *Manon Lescaut*, *Norma*, *Fedora*, *Turandot*, *Adrienne Lecouvreur*, precum și Abigail în *Nabucco*, *Macbeth* și multe altele. Vocea puternică, caldă și energică a cântăreței, abilitățile ei actoricești au făcut-o un oaspete binevenit pe cele mai faimoase scene ale lumii. Vocea Mariei Guleghina se consideră un instrument de lux, rar întâlnit. Pentru a ne convinge, va fi suficient să ascultăm cel puțin aria *Maddalenei* în opera *André Chenier*. Cântăreța, cu un sunet întunecat, tragic, disperat, interpretează această arie ca o mărturisire, utilizând intonații când dureroase, dar și blânde, uluitoare. După debutul la Opera Metropolitană, unde a luat parte la noua premieră a operei *André Chenier* alături de Luciano Pavarotti (1991), Maria Guleghina a avut peste 130 de apariții pe scenă

⁹ Expresii preluate din circuitul verbal al cântăreților de operă

cu diferite roluri, inclusiv în spectacolele *Tosca*, *Aida*, *Norma*, *Adrienne Lecouvreur*, *Cavalleria rusticana* (Santuzza) și multe altele.

O altă mare cântăreață din zilele noastre, a cărei creație a devenit un fenomen remarcabil al vieții muzicale mondiale, este Elena Obraztsova (1939-2015). Natura i-a oferit o voce cu un timbru unic și capacitate incredibilă de a transmite prin acest instrument toate aspectele personajului interpretat, capacitatea de a face publicul să creadă și să simpatizeze eroinele ei. Elena Obraztsova a cucerit cele mai mari scene ale lumii, dar Teatrul Bolșoi din Moscova, Rusia a rămas întotdeauna cel mai important pentru ea, oferindu-i posibilitatea de a crede în ea însăși, „căminul” cald la care s-a întors mereu. Excepționala mezzo-soprană, cu talentul său dramatic necondiționat, a făcut ca întreaga lume să vorbească cu admirație despre rolurile interpretate: Principessa de Bouillon (*Adrienne Lecouvreur*), Santuzza (*Cavalleria rusticana*), Carmen (*Carmen*), Dalila (*Aida*), Marfa (*Hovanșcina*) ș.a.

Principessa de Bouillon din opera *Adrienne Lecouvreur* este ca expresie vocală o mezzo-soprană lirică, deși rolul a fost abordat și de către mezzo-soprane de alt tip, de multe ori, de către cele dramatice, datorită dramatismului personajului. Rolul nu are pasaje de coloratură, solicitând însă accente dramatice și fraze extinse, la fel, de mare dramatism. Problemele întâmpinate în interpretarea acestui rol și rezolvarea lor țin de coloristica sonoră menită să sublinieze dramatismul personajului, carnalitatea și sentimentalismul vocal, corespunzător personajului – femeie pasională cu o poziție socială privilegiată, care se vede prinsă într-o iubire neîmpărtășită. Această iubire, ce îi stârnește gelozia și disperarea, creează firul dramatic și conduce la deznodământul tragic al operei. Aria Principesei de Bouillon în interpretarea Elenei Obraztsova sună bogat vocal și emoționant, plină de culori senzuale, pe care numai ea o putea crea cu vocea ei expresivă intonațional. Frazele *în legato* sună plin, convingătoare, ca, de altfel, în orice prestație a cântăreței.

Elena Obraztsova este una din vocalistele favorite ale autoarei acestei teze, un model demn de urmat, o sursă de inspirație artistică, un exemplu de forță de convingere vocală și artistică. Ea reprezintă un fenomen în domeniul artei interpretării vocale, o „școală” pentru tinerele cântărețe. Prin talentul său, a făcut ca întreaga lume să vorbească despre rolurile ei din operele veriste, precum Santuzza din *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni, Carmen din opera cu același titlu de G. Bizet, Principessa de Bouillon din *Adrienne Lecouvreur* de Fr. Cilea ș.a. În 1982 a avut loc premiera unui film de excepție a regizorului Franco Zeffirelli – opera *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni cu interpreți celebri, precum: Elena Obraztsova – Santuzza, Placido Domingo – Turiddu, Renato Bruson – Alfio, Fedora Barbieri – Mamma Lucia.

Pe scena Teatrului Național de Operă și Balet *Maria Bieșu* din Chișinău, Elena Obraztsova a creat irepetabilul rol, personajul complex al Santuzzei, unul din rolurile ei preferate. Pe lângă execuția vocală excelentă, a acordat o atenție deosebită jocului actoricesc, vieții scenice, detaliilor

acțiunii. Anume acest lucru ne demonstrează că o particularitate a rolurilor din operelor veriste constă în faptul ca ele nu numai că trebuie cântate, ceea ce e firesc, dar și trăite în scenă, jucate la cel mai înalt nivel actoricesc. Subliniem că în alte interpretări accentul, cu regret, deseori se pune pe partida vocală.

2.1.2. Soliste pe scena Teatrului de Operă și Balet *Maria Bieșu* din Chișinău

Teatrul Național de Operă și Balet *Maria Bieșu* reprezintă un nucleu important de promovare și diseminare a culturii muzicale naționale și universale. Repertoriul teatrului este o dovadă certă a acestui fapt. El include lucrări ce reprezintă diferite perioade istorice, stiluri și curente muzicale. Un rol important în promovarea imaginii Teatrului de operă și balet din Chișinău îl are Festivalul Internațional *Invită Maria Bieșu*. Datorită acestui nume – Republica Moldova este recunoscută la nivel mondial drept o forță artistică majoră. Festivalul *Invită Maria Bieșu* adună pe scena Operei Naționale din Chișinău nume sonore ani la rând [25].

Operele veriste ocupă un loc aparte în repertoriul Teatrului Național de Operă și Balet *Maria Bieșu* și nu lipsesc nici din cadrul festivalului. Cu o periodicitate stabilă sunt interpretate operele: *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, *Pagliacci* de Ruggiero Leoncavallo, *La Bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly* și *Turandot* de Giacomo Puccini, *Adrienne Lecouvreur* de Francesco Cilea. În rolurile personajelor feminine centrale în operele veriste montate la Chișinău s-au produs atât vocaliste ce se aflau sau se află la începutul carierei, cât și mari personalități, precum Elena Obraztsova – Rusia (Santuzza), Maria Nistor Slătinaru – România (Santuzza), Veronica Tello – Spania (Mimi), Nicoletta Mayer – România (Mimi), Olga Busuioc – Germania (Mimi), Olga Perrier – Franța (Cio-Cio-San, 2010), Tatiana Anisimova – Ucraina (Cio-Cio-San, 2012), Ina Loss – SUA (Cio-Cio-San, 2017) etc.

Dintre solistele Teatrului Național de Operă și Balet *Maria Bieșu*, care s-au produs în roluri feminine veriste, putem numi pe: Tamara Ciornaia, Valentina Calestru, Liliana Lavric, Tatiana Busuioc (Santuzza), Anastasia Buruiiană, Oxana Cobzev, Rodica Picireanu, Angela Pihut, Anastasia Cușnir ș.a [26]. Evident că în toate rolurile feminine din operele veriste și-a manifestat talentul și profesionalismul marea cântăreață moldoveancă de valoare internațională – Maria Bieșu (1935-2012), o voce care uimea și inspira, numită „Cea mai bună Cio-Cio San a lumii”, primadona Operei din Republica Moldova. Muzicologul Elena Vdovina afirma că „vocea Mariei Bieșu impresionează până în adâncul sufletului prin timbrul ei irepetabil, pătruns de frumusețe, căldură și prospețime. Ea te cucerește prin neobișnuita eleganță a vocalizelor, prin tehnica fină a romanțelor, prin staccato ireproșabil de compact și diafan și prin surprinzător de curatul legato al vertiginoaselor fiorituri. Cântăreței îi reușește cu brio sclipitoarea coloratură în aria Leonorei (Trubadurul), accentele dramatice pline de pasiune ale eroinelor sale: Aida, Liza, Santuzza, cantilenele lirice ale Tatiane, Iolantei, Mimi” [74, p.19].

Adrienne Lecouvreur de Fr. Cilea a fost pusă în scenă pentru prima dată din inițiativa Mariei Bieșu. Destinul cunoscutei actrițe dramatice din secolul al XVIII-lea se potrivea cu destinul Mariei Bieșu. Rolul este tratat ca o istorie mărturisită privind teatrul și viața, eternul lor conflict și unitate. Adrienne - Maria Bieșu se caracterizează prin senzualitate strălucitoare, energie, mult farmec feminin, precum și prin subtilitate, eleganță a interpretării, este un rol de linie, implicând fraze lungi, de largă respirație, cu multă dinamică. În vocea ei se reflectă întreg sufletul cântăreței; sincer, duios, blând, pățimaș. Dintre operele veriste în care Maria Bieșu a executat partidele principale numim: *Floria (Tosca)* de G. Puccini, 1962), *Cio-Cio-San (Madame Butterfly)* de G. Puccini, 1963), *Mimi (La Bohème)*, G. Puccini, 1977), *Santuzza (Cavalleria rusticana)* de P. Mascagni, 1980), *Nedda (Pagliacci)* de R. Leoncavallo, 1971), *Adrienne (Adrienne Lecouvreur)* Fr. Cilea, 1984).

Giacomo Puccini, reprezentantul de marcă al verismului italian, la fel nu lipsește de pe scena Teatrului Național de Operă și Balet din Chișinău cu cea mai des interpretată lucrare a sa *La Bohème*. Dintre cântărețele noastre în rolul eroinei principale – Mimi le putem evidenția pe Irina Vinogradova, Rodica Picireanu, Gulnara Raileanu. În cadrul Festivalului *Invită Maria Bieșu* le-am admirat pe Veronica Tello – Spania, pe Nicoletta Mayer – România. Toate aceste vocaliste sunt diferite și speciale în felul său, la unele predomină sensibilitatea și puritatea, la altele – curajul și ambiția. Aria Mimi din primul act, *Si, mi chiamano Mimi (Da, ma numesc Mimi)*, cunoscută bine publicului larg, nu lasă pe nimeni indiferent. Si nu doar prin linia sa melodică de un rafinament deosebit, dar și prin acest personaj atât de sincer și curat, uneori, departe de realitate. Un suflet inocent, care se bucură de fiecare rază de soare și pentru care chiar și florile artificiale au miros. Aria trebuie interpretată cu un sunet cald, utilizând un *legato* profund, expresiv, cu dinamică controlată. Imaginația și creativitatea vocalistei va conlucra cu tehnica vocală și actoricească aplicată.

Dintre creațiile lui G. Puccini nu putem omite opera *Madama Butterfly*. Pe scena Festivalului Internațional *Invită Maria Bieșu* în rolul Cio-Cio-San s-au produs – Olga Perrier, Franța, Tatiana Anisimova, Ucraina, Ina Loss, SUA. Partida Cio-Cio-San, ca vocalitate, este una dintre cele mai atractive pentru soliste, dar și dintre cele mai complicate. Versiuni interpretative ale Cio-Cio-San sunt multe în dependență de temperamentul cântăreței: sentimentală cu o inocență accentuată, dramatică ș.a.

Cio-Cio-San creat de Maria Bieșu a devenit un model pentru arta vocală. Artista cunoștea la perfecție forța expresivă a contrastelor și le utiliza cu multă iscusință. Totodată, le grada și le corela rațional cu ideea compozitorului. După ce Primadona Operei Naționale, Maria Bieșu, în anul 1967 câștigă prestigiosul concurs în memoria Miura Tamaki la Tokyo și devine cea mai bună Cio-Cio-

San din lume, acest rol îi aduce faimă și apreciere mondială. Maria Bieșu se impune ca un nume de referință în lumea teatrului liric.

Ediția a XXIII-a a Festivalului *Invită Maria Bieșu*, dedicată celei de a 80-a aniversări a sopranei Maria Bieșu, este deschisă cu spectacolul *Madama Butterfly* [33]. Rolul principal a fost interpretat de soprana Olga Busuioc, o piatră de încercare pentru tână solistă cu acest rol extrem de dificil din punct de vedere tehnic și emoțional. Subliniem că decizia de a deschide festivalul cu opera *Madama Butterfly* a fost simbolică: „Mă bucur nespun de mult să cânt acasă, pentru cel mai scump și cald public. Pentru mine este o onoare să deschid festivalul, mai ales, cu rolul care a făcut-o celebră pe regretata Primadona noastră, Maria Bieșu”¹⁰. Olga Busuioc cântase deja un șir de spectacole *Madama Butterfly* în Bologna, un teatru cu tradiții și cunoscător de operă. Pentru interpretă, Cio-Cio-San, este un rol plin de delicatețe, profunzime și durere. Acest rol „vorbește despre o lume interioară enormă, lumea unei fete, femeii, mame... o lume în care e o continuă luptă”[41]. Olga Busuioc s-a manifestat cu o nemaipomenită simplitate și credibilitate, totodată cu o personalitate aparte. Renumita cântăreață de opera Mirella Freni a întrebat-o: „cine te-a învățat să cânți? – Mama – Hm, transmite mamei că te-a învățat exact cum te-aș fi învățat eu”¹¹.

În anul 1995 Maria Bieșu a marcat 35 de ani de activitate. Printre invitați i-a avut pe primii soliști ai Operei Bucureștene, care s-au produs în spectacolul *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni: M. Slătinaru-Nistor – Santuzza și I. Voineag – Turiddu, interpreți, ce reprezintă o frumoasă școală românească de canto. Maria Slătinaru-Nistor a fost admirată în rolul Santuzzei, un rol cântat, precum am menționat deja, în egală măsură de către soprane și de mezzo-soprane. Partida solicită o voce dramatică, cu volum, pe care a dezvăluit-o plener interpreta M. Slătinaru-Nistor: sunet plin, profund, uneori „întunecat”, „umplut” de multiple culori în dependență de starea eroinei principale, pentru a transmite profunzimea trăirilor și suferința personajului. Elena Obraztsova spunea că Santuzza este un personaj profund psihologic, complicat, și e foarte important ca vocalista să aibă și o pregătire psiho-emoțională. Acest fapt a fost înțeles și folosit pe larg de Maria Slătinaru-Nistor – o româncă cu o voce de o frumusețe rară, comparată de mulți cu cea a legendarei soprane Renata Tebaldi. Între anii 1969-1990 a activat ca prima solistă a Operei Române din București, interpretând numeroase roluri, o mare parte din operele veriste: Leonora din *Trubadur* și Aida din opera cu același titlu de G. Verdi, Mimi din *La Bohème*, Liu din *Turandot*, Floria din *Tosca* de G. Puccini, Maddalena din *Andréa Chenier* de Um. Giordano, Santuzza din *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni.

Operele *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni și *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo sunt prezentate, de regulă, în aceeași seară. În rolul feminin principal – Nedda (eroina principală) din

¹⁰ Din discuții cu interpreta Olga Busuioc

¹¹ Idem

Pagliacci, pe scena Teatrului Național de Opera și Balet *Maria Bieșu*, s-au produs sopranele: Anastasia Buruiană, Oxana Cobzev, Irina Vinogradova, Rodica Picireanu, Mariana Colpoș (România). Toate versiunile interpretative sunt reușite, fiecare vocalistă dând dovadă de multă imaginație și improvizație.

Dintre solistele Teatrului Național de Operă și Balet *Maria Bieșu*, care au creat rolul Santuzzei din opera *Cavalleria rusticana*, le putem numi pe: Tamara Ciornaia, Valentina Calestru, Liliana Lavric. Fiecare a avut o tratare individuală a personajului, fiind capabile să creeze cât mai autentic rolul său, dându-i viață și credibilitate pentru spectator. Am vrea să menționăm în mod deosebit rolul creat de Artista emerită Valentina Calestru, care în anii '90 ai secolului XX era prima soprană, după Maria Bieșu, și avea în repertoriul său întreg arsenalul vocal de soprano-dramatică al Operei Naționale. Tinerele soliste, printre care și subsemnata, nu absentau de la nici un spectacol cu participarea artistei, fiind pentru ele un exemplu de urmat. Astfel, o idee importantă însoțită de la ea este aceea că personajul trebuie să se nască din impulsurile interioare ale cântăreței și evident să fie în strâns contact cu muzica. Pentru a realiza toate acestea, vocalista va exersa cât mai mult, astfel încât corpul său să devină un instrument bine antrenat, să țină ritmul instinctiv, să fie capabil să reacționeze firesc în orice situație.

Ca și în alte opere veriste, în opera *Cavalleria rusticana*, Maria Bieșu a demonstrat pe deplin abilitățile vocii sale. După cum mărturisește colegul ei Vladimir Dragoș, primadona avea o manieră vocală deosebită, îmbunătățită în cadrul stagiilor la faimosul teatru liric *La Scala*, Italia. Anume acolo, după cum crede V. Dragoș, profesorii au șlefuit vocea ei, prin urmare aceasta a obținut o culoare timbrală frumoasă, o nuanță proaspătă, o respirație corectă, un sunet uniform, egal și echilibrat în toate registrele, și alte calități atribuite fenomenului *belcanto*. Anume ele, fiind îmbinate firesc cu vocea moștenită de la Dumnezeu, a asigurat stilul vocal al Mariei Bieșu – unic și incomparabil. Putem susține cu certitudine că Maria Bieșu simțea intuitiv acest specific al stilului verist – emotiv, exploziv și nestabil – și îl reda perfect în procesul de interpretare a partidei Santuzzei.

Pentru un artist este foarte important să-și studieze în permanență capacitățile vocale, să-și cunoască în cele mai mici detalii corpul, pentru a face față tuturor provocărilor scenice, pentru a prezenta în final, de fiecare dată, „un produs” operistic de cea mai înaltă calitate. Comunicarea, audierea, urmărirea interpretării diferitor roluri feminine din operele veriste de către valoroase cântărețe de operă din întreaga lume și care s-au produs pe scena Teatrului Național de Operă și Balet *Maria Bieșu* din Chișinău, ne permite să realizăm o analiză a execuției partidelor feminine din operele veriste și descoperirea unor noi aspecte în crearea acestor personaje în condiții contemporane de existență a muzicii operistice.

2.2. Prezentarea scenică și interpretativă contemporană a partidelor feminine centrale în operele veriste: modele regizorale ale operei *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni

Fenomenele ce se produc în arta muzicală contemporană acoperă și domeniul producțiilor de operă, ne referim nu doar la creații noi, dar și la solicitarea de către public a celor deja devenite tradiție. Acest fapt a determinat căutarea de soluții, de noi formule artistice, de transformări, reinterpretarea valorilor clasice ale repertoriului de operă. În rezultat, constatăm câteva direcții de parcurs al teatrului liric în contemporaneitate:

- păstrarea modelului inițial cu unele modernizări de scenografie;
- revigorarea spectacolului prin schimbarea scenografiei, costumației, adaptarea conținutului la alt spațiu temporal, contemporan, dar cu păstrarea dramaturgiei muzicale și a personajelor din subiectul operei. Uneori, pot fi introduse și adaptate personaje noi, preluate din alte opere sau chiar din alte domenii ale artelor audio-vizuale;
- modificarea radicală a scenografiei, ieșirea din tiparele tradiționale, introducerea de noi personaje, până la exagerarea eronată a evenimentelor produse în libretul operei, chiar la degradarea imaginii personajelor autentice, a valorilor și reperelor axiologice, rescrierea subiectului.

De la primele lucrări ale începutului barocului muzical, scrise de Jacopo Peri, Claudio Monteverdi ș.a., la cele ale lui Leos Janacek, Richard Strauss, Hans Pfitzner, Dmitri Shostakovich – în secolul XX, opera ca gen muzical și spectacol au parcurs o cale lungă de evoluție, trecând prin diferite reforme, care vizau conținutul literar, limbajul muzical, aspectul interpretării vocale, jocul actoricesc etc. Astfel, raportul dintre textul dramatic și muzică a avut diferite conotații: importanța conținutului literar, subliniată chiar din primele creații ale genului de operă, ne referim la *drama per musica* (spre exemplu, *Orfeu* de C. Monteverdi), reforma lui Chr. W. Gluck, inversarea ulterioară a valorilor, când datorită muzicii sunt interpretate cu succes opere mai puțin reușite din punctul de vedere al libretului (*Don Carlos* de G. Verdi) și, în sfârșit, impunerea egală a ambelor componente – muzica și drama, contopirea acestora într-un tot întreg (drama muzicală a lui R. Wagner).

Referindu-ne la interpretarea vocală, libertatea excesivă a improvizațiilor din perioada secolelor XVII-XVIII a fost stopată în secolul al XIX-lea. Printre primii compozitori, care au impus cântăreților să execute doar textul notat de ei, fără exagerări vocalizate, ce duceau la distorsionarea ideii autorului și imposibilitatea înțelegerii textului literar, se numără G. Rossini și G. Verdi. Interpretarea vocală este treptat canalizată spre a servi transmiterii unui conținut și nu doar a demonstrării abilităților vocale. Iar în a doua jumătate a secolului XIX, reformatorul genului de operă R. Wagner, criticând aspru *belcanto*, atribuie declamației rolul determinant în

transmiterea unui mesaj ideatic. Claudia Pop menționează: „Pe tot parcursul barocului târziu, a erei *galante*, arta diminuției sau a ornamentației libere a cunoscut o dezvoltare luxuriantă, adesea degenerând în *extravagance*. În domeniul vocal, îmbogățirea melodiei prin ornamentația liberă a luat o nouă dimensiune, începând cu anul 1700, prin adăugarea de *cadenze* interminabile și coroane pe note, care nu ar fi trebuit ținute. **Pierfrancesco Tosi** în 1723 atrăgea atenția asupra moderației în utilizarea ornamentației libere, însă virtuozii secolului, nu puteau fi limitați. Italia și cântăreții săi au adus acest stil în Germania pe tot parcursul secolului al XVIII-lea. Apariția lui **Christoph Willibald Ritter von Gluck** și opoziția sa riguroasă la orice ornamentație improvizată a pregătit restricția radicală a artei diminuției odată cu apariția stilului clasic” [48, p.169].

La fel ca și elementul muzical, cel literar și interpretarea vocală, jocul actoricesc în spectacolul de operă a avut și el parcursul său, manifestându-se diferit în funcție de epoci, stiluri, norme etice și morale etc.: de la interpretul în exclusivitate bărbat la acceptarea vocalistelor, de la mișcarea scenică și expresivitatea actoricească subordonată execuției vocale, limitată la plastica mimicii și a gestului, la crearea unui personaj integru al spectacolului de operă cu antrenarea întregului arsenal de expresivitate actoricească și mișcare scenică în secolul XX. Astfel, dintre genurile muzicii academice „cel mai puternic în sens sugestiv (și popular) va fi, implicit, cel mai impur – opera. Pornind de la rădăcinile antice ale genului, unde muzica exista în calitatea ei de element al ecuației sincretice, trecând peste modelul eminent sintetic în care opera apare în Renaștere, ecuația genului rămâne și în continuare una amalgamată, deci sintetică, prin participarea poeziei și muzicii la o acțiune scenic-dramatică, ale cărei sensuri explicit evenimentțiale trebuiau să le lămurească (poezia) și să le amplifice-codoreze (muzica). Astfel, sugestibilitatea unei asemenea producții sintetice este una construită pe reciprocă și continuă amplificare a sensului, proces cu efecte extrem de puternice în ceea ce privește captarea publicului. Acesta avea ce vedea (acțiunea și interacțiunea actorilor-personajelor pe scenă), ce înțelege” [27]. Asume caracterul sintetic al operei deschide perspectiva unor noi tratări, adaptări la cerințele vieții contemporane.

Cercetătoarea M. Kuklinskaia subliniază: „Pentru noi, este important să înțelegem că opera ca text muzical-teatral ia naștere în procesul de interacțiune a subtextelor, părților și altor unități structurale, în cursul formării lor, și nu reprezintă un rezultat final și imuabil. Printre altele, menționăm că cerințele adresate regizorilor (și, în consecință, cântăreților, care participă la producerea spectacolului) de a monta în scenă și a interpreta opera «așa cum a scris compozitorul» sunt incorecte, în primul rând, pentru că intenția compozitorului este cunoscută cu siguranță doar

de el însuși; în al doilea rând, interacțiunea subtextelor ca proces cu un rezultat imprevizibil (Yu. Lotman) este inerentă însăși naturii textului muzical-teatral”¹² [84].

Ideea despre importanța relației cântăreț-rol-spectator este expusă încă de R. Wagner în lucrarea sa *Opera și drama* (1851). Muzicianul pune în valoare elemente specifice teatrului dramatic, integrându-le spectacolului de operă, iar expresivitatea actoricească în acest aliaj nu este ignorată. Victor I. Frunză menționează despre R. Wagner și reforma lui de operă: „Compozitor, dirijor, dramaturg, director de scenă și eseist are o contribuție esențială în dezvoltarea artelor spectacolului. Practicant al spectacolului absolut, în care muzica are nevoie de un sprijin narativ pentru a ieși la iveală. Drama muzicală este cea mai importantă realizare conceptuală a sa, iar creația artistică îl plasează în topul creatorilor din toate timpurile. A scris deopotrivă libretul și muzica operelor sale scenice, a elaborat conceptul de operă de artă totală (Gesamtkunstwerk). O sinteză originală a valorilor europene amprentate de localismul patriarhal. A contribuit la proiectarea spațiilor scenice ale Operei din Bayreuth. (...) Opera wagneriană ne spune că: mutația, și nu deconstrucția este cheia evoluției. În salturi uriașe, cu amplitudine de sute de ani, mutația intervine pentru a împinge totul înainte. Tot astfel și în Teatru, inovarea lui radicală nu poate fi făcută decât în interiorul modelului, al arhetipului. Până acum Teatrul a suferit deja două mutații: drama muzicală (opera wagneriană) și cinematograful(...). Mutația filmului prezintă asemănări cu stadiul vechi al teatrului, când se încerca prin mașinării scenice să se creeze un mediu virtual pe scenă. În fapt, scena este un mediu virtual simplificat.” [51].

În prezent, s-a înțeles că opera, ca gen muzical și teatral, nu poate ignora principiile de organizare și funcționare specifice teatrului, în general. Echipa de creație a spectacolului de operă, alături de interpreți vocaliști și orchestră, include astăzi un regizor, un asistent de regie, de regulă, un coregraf, un scenograf, tehnicieni din domeniul design-ului și de scenă, specialist în lumini ș.a. De aceea, atunci când muzicologia atribuia activitatea unei vocaliste în sfera „exprimării plastice” a unui conținut muzical-literar și limita, astfel, manifestarea ei doar la plasticitate, gest și mimică, pierdea din vedere funcțiile principale și importante ale acestei activități, și anume, capacitatea sa de a influența conținutul și structura textului de operă. Arta actriței cântărețe este aceeași ca și arta celei dramatice, cu excepția unor limitări pe care le dictează muzica și interpretarea vocală. Montările contemporane ale spectacolelor de operă demonstrează că interacționarea scenică a acestea cu ceilalți interpreți, cu elementele de coregrafie după caz, cu situația impusă de

¹² „Для нас здесь важно понимание, что опера как музыкально-театральный текст возникает в процессе взаимодействия субтекстов, частей и других структурных единиц, в ходе их становления, а не представляет собой окончательный и непреложный результат. Попутно заметим, что призывы к режиссёрам (а, следовательно, и к участвующим в постановках певцам) ставить и исполнять оперу «так, как написал композитор» некорректны, во-первых, потому, что замысел композитора доподлинно известен только ему самому; во-вторых, взаимодействие субтекстов как процесс с непредсказуемым результатом (Ю. Лотман) заложен в самой природе музыкально-театрального текста”.

scenografia spectacolului, cum înțelege concepția spectacolului, determinată de viziunea regizorală, este facilitată dacă vocalista posedă tehnicile de arta teatrală. Cântăreața ce urmează să realizeze un rol, din prima clipă, va antrena diferite tehnici actoricești, va apela la experiențele din viața personală, la imaginație și alte detalii necesare pentru crearea unui personaj veridic, declanșând multiple procese afective, de cunoaștere, kinestezice și începând, de fapt, un act de creație.

Tradiția și inovația se împletesc în cadrul spectacolului de operă contemporan la diferite nivele – interpretare, regie, scenografie, mișcare scenică, joc actoricesc ș.a. Parcurgerea diacronică a istoriei spectacolului de operă indică anumite stadii ale existenței sale. La început „Publicul accepta instantaneu realitatea mediului virtual al scenei, era dispus să creadă – spectatorul actual știe că se duce la teatru. În consecință, el trebuie transportat din realitatea lui, dizolvându-i-se impresia că asistă la o reconstituire muzeală a realității pe scenă. Vechiul spectator era dispus a priori să te creadă, cel nou, trebuie obligat (emoțional) să te creadă, mai precis să te admită. Aceasta e marea diferență: vechiul Public te credea, cel nou te admite” [51].

Spectacolului de operă în contemporaneitate este tratat ca un edificiu complex și sudat din multiple elemente, ce nu pot fi principale ori secundare, ne referim la muzică, teatru, interpretare vocală, actorie, scenografie, regie ș.a. Ele conlucrează la crearea unei producții integrale, ce va antrena și va impresiona un public de diferite vârste, stare socială, pregătire sau interes cultural. Este un fenomen ce ia amploare în societatea modernă și plasează în altă dimensiune existențială unul din cele mai complexe genuri muzicale.

Asistăm la un proces intens de metamorfoze în domeniul operei, care se manifestă în sfera regizoral-scenică și interpretativă a multor montări pe scenele lumii. În acest context, studii importante au fost consacrate relației muzica de operă – acțiunea scenică în general [70, 7, 49]. În ceea ce privește schimbările parvenite în spectacolul de operă contemporan, aspectele mai mult sau mai puțin benefice ale fenomenului încă nu au fost analizate fundamental de știința muzicală.

Criticii muzicali și nu numai, „se raliază, în funcție de afinități teatrale sau muzicale, la două tabere distincte: unii susțin obligativitatea respectării ADN-ului creației propriu-zise, elaborate de compozitor și libretist, iar ceilalți agreează ideea revoluționării teatrului muzical, prin reformularea expozeului discursiv-dramatic liric de către directorul de scenă. Astfel, fizionomia partiturii inițiale este transfigurată, conform viziunii acestuia, iar ceilalți participanți la actul creator, respectiv dirijori, soliști, coregrafi, instrumentiști, coriști se subordonează în mod absolut noului scenariu. În efervescența tulburătoare a dezbatărilor, opinia melomanilor nu este deloc neglijabilă, deoarece încă de la începuturile sale spectacolul de operă a fost destinat publicului, el fiind beneficiarul de drept al actului de creație [53, p. 855].

Ca urmare, apar o serie de întrebări legate de loialitatea autorilor de operă. În primul rând, transpare întrebarea – în ce măsură se respectă nucleul definitoriu al creațiilor? De asemenea, în procesul reinterpretării moderne, până unde se poate ignora dimensiunea inițială a spectacolului și, în general, ce este opera în accepțiune contemporană? Un răspuns categoric este greu de formulat. Putem doar să analizăm în ce măsură versiunile actuale oferă o imagine adecvată asupra unui posibil profil al operei viitorului.

Scena contemporană impune un șir de cerințe pentru desfășurarea actului artistic în condiții de experimentare și căutare de noi abordări regizorale și interpretative, cu implicarea modalităților de expresie ale artelor vizuale, în special, ale cinematografiei. Interpretul, care dispune de un instrument vocal bine lucrat și știe a-și valorifica capacitățile actricești, poate pretinde la o carieră spectaculoasă, făcând față oricăror provocări. Or, exprimarea scenică de calitate este posibilă doar atunci, când interpretul trăiește cu adevărat rolul pe scenă.

Solistul poate avea o tehnică vocală excelentă, însă dacă gesturile îi sunt rigide și artificiale sau mimica exagerată, riscă să denatureze personajul. Acesta se face credibil pentru spectatori prin simțirea sa sinceră și nesimulată, în cazul în care se pătrunde el însăși de destinul și frământările eroului. Vocea, fiind primordială într-un spectacol de operă, astăzi trebuie neapărat suplimentată, suplinită, „condimentată” și cu o tehnică impecabilă a jocului actoresc, pentru a-i conferi chipului scenic naturalețe, farmec și frumusețe spectacolului. Unii cântăreți neglijează tehnicile jocului actoresc și se concentrează doar pe voce, iar din punctul nostru de vedere naturalețea chipului scenic este esențială, emoțiile pe care le provoacă sunt cununa acestuia, spectatorul modern are nevoie de o nouă „respirație”, o reinterpretare în arhitectonica reprezentăției lirice.

Schimbările se produc cu rapiditate în lumea operei trebuie să țină pasul cu tot ce este nou. Totodată, personajele scenice urmează să-și păstreze și perpetueze autenticitatea, să fie ușor de înțeles astăzi, la distanță de secole de când au fost create. Filip Ristovski Risio subliniază „spectacolul modern al secolului XXI are alte mijloace de asimilare a actului scenic, mai ales cel de operă, care a început treptat să iasă din forma clasică care l-a consacrat. Nu doar cele mai mari teatre ale lumii, cum este Bolshoi Opera din Moscova sau Metropolitan Opera din New York au intrat în acest secol printr-o nouă abordare a spectacolului de operă, operetă sau de balet. Nici cele mai mici instituții de acest gen nu s-au lăsat mai prejos. În curând, și pe scenele din România lucrurile vor sta altfel. Este important ca generația care vine să fie pregătită, să știe cum să întâmpine această tendință și să se ridice la standardele internaționale” [52, p. 10].

Pentru a capta atenția publicului, spectacolele de operă încep să se detașeze de forma lor inițială, concepută, deseori, ca învechită. Ele sunt prezentate în așa mod, încât să mențină atenția publicului eterogen ca vârstă, etnie, nivel de pregătire etc. Opera trăiește și se dezvoltă împreună cu publicul. Ea nu trebuie lăsată să se transforme într-o piesă de muzeu.

Dintre operele, ce au suferit noi viziuni de montare și interpretare putem numi: G. Verdi *Traviata* (Perm, Rusia), iunie 2016, regie – Robert Wilson, în rolul Violetei – Nadejda Pavlova; G. Puccini *Madama Butterfly* (Glyndebourne), iulie 2019, regie – Annilese Miskimmon, în rolul principal feminin Cio-Cio-San – Olga Busuioc; G. Bizet *Carmen* (Royal Opera House), ianuarie 2020, regie – Barrie Kosky, în rolul lui Carmen – Ana Goreaciova; R. Strauss *Elektra* (Hamburg), noiembrie 2021, regie – Dimitrii Cerneacov, *Elektra* – Doris Soffel ș.a. Ștefan Neagrău, regizor român, a montat spectacole dramatice și de operă în diferite teatre din România: Teatrul Bulandra, Teatrul Odeon, Teatrul de Comedie, Teatrul Luni (Green Hours), Opera Națională București etc. Dintre opere, numim: *Turandot* de G. Puccini (2010), *Pagliacci* de R. Leoncavallo (1997) – o adaptare după filmul Franco Zeffirelli, *Madama Butterfly*, G. Puccini (1993) – reluare după spectacolul lui Jean Rânzescu ș.a.

Unul din cei mai discutați și controversați regizori contemporani, cunoscut prin montările provocatoare ale operelor clasice, este Konstantin Bogomolov, un vestit regizor de teatru, film, poet și scriitor. Despre K. Bogomolov se spune că publicul nu merge la spectacol, ci la regia lui. Spre exemplu, discuții contradictorii, însoțite chiar de acuzații și critici dure, a provocat premiera operii *Carmen* de G. Bizet în aprilie 2021 pe scena Teatrului de Operă și Balet *P. I. Ceaikovski* din orașul Perm, Rusia. Regizorul a transferat acțiunea operii lui G. Bizet în orașul Odessa la începutul secolului al XX-lea, introducând în textul muzical al lucrării cântecele de mahala și din repertoriul copiilor, afișând pe fundal titluri scandaloase, chiar revoltătoare.

Criticul de artă Alla Șenderova¹³, prezintă la spectacol remarcă: „lui Bogomolov cel mai mult îi i-e frică să nu lase pe cineva indiferent” (что больше всего Богомоллов боится оставить кого-либо равнодушным). Ea continuă: „Bogomolov l-a strâmtorat puternic (deși, după cum se spune, competent) pe Georges Bizet, adăugând în partitură lamentații locale, cântecul „Un pub deschis pe Deribasovskaya” și unul pentru copii din „Scufița Roșie” (film, n.n.) cu un refren despre un papagal verde. (...) Așadar, la Odessa, în 1913, o orfană evreică Carmen trăiește și lucrează într-o fabrică de trabucuri. În prolog, prezentatorul în costum și cu accentul lui Jvanetsky spune o poveste în spiritul lui Babel. Băieții evrei dansează freilex (...). Bogomolov a ales prima versiune a lui Bizet, unde existau mai multe inserții verbale – și asta îi dezleagă mâinile. Dar chiar în halul acesta... (...). Deasupra intrării în fabrică este o proiecție a unei zăbrele cu sloganul „Arbeit macht frei”. Aceste zăbrele sunt familiare din fotografiile de la Auschwitz. (...) În final este lipit un fragment al unei coloane sonore din mărturia uneia dintre fostele victime ale profesorului Sokolov - ea povestește cum a legat-o de un scaun și a amenințat-o că o va mutila. Jose o arde pe Carmen, legată de un scaun cu un fier de călcat. Îmi face rău – îmi amintesc de Anastasia Yeshchenko –

¹³ Не дай бог кого-то не обидеть. текст: Алла Шендерова, культура • театр, 12 апреля 2021, Bluie print, disponibil <https://theblueprint.ru/culture/theatre/bogomolov-karmen> (accesat 20.01.2023)

Sokolov a dezmembrat-o pentru a îneca rămășițele. Încerc să-mi dau seama câți ani ar avea ea acum. Din spatele cortinei închise, pe care sunt proiectate versurile din „Флейта-позвоночник” a lui Mayakovsky, se aud sunetele unui fereastră-drujbă”¹⁴.

În spectacolul *Carmen* al lui N. Bogomolov, fiind aduse intenționat până la absurd și distorsionându-se toate ideile legate de modernizarea operei, regizorul oferă o injecție combinată: pe de o parte, aluzia la antisemitism, xenofobii și alte fobii sau pur și simplu ură față de tot ceea ce nu suntem noi înșine, ceea ce determină degradarea umanului din om, pe de altă parte, urmărirea reacției spectatorilor, pentru ca mai târziu să-i ia în derâdere.

Care va fi soarta acestor viziuni referitoare la teatrul liric modern vom vedea în viitor. Cert este faptul că spectacolul de operă se îndreaptă spre noi, deseori total diferite de original, reprezentări. Evident că nu toate operele pot fi supuse unor transformări scenice și interpretative. Suntem de acord cu opinia multor critici și muzicieni cu privire la necesitatea păstrării unui echilibru de conținut între nou și tradițional, studierea în profunzime a istoriei lucrării, a subiectului, dramaturgiei muzicale și altor componente ale spectacolului de operă pentru ca în final, să fie prezentată în scenă o producție de calitate sub aspect estetic, etic, artistic și interpretativ.

În această ordine de idei, opera veristă, prin faptul că este „un adevărat document de expresie spirituală și morală, ce provoacă în conștiința spectatorului sentimentul compasiunii, mai puțin, de revoltă (adeptii verismului constată doar momentul social, faptul că oamenii sunt nefericiți, că viața lor ar putea fi mai bună)” [64, p. 469], constituie un model existențial universal, care poate să se producă în orice timp, perioadă istorică, fiind atemporală.

Am remarcat faptul că la interferența secolelor al XIX-lea și al XX-lea, între drama muzicală a lui R. Wagner și simbolismul modernist a lui C. Debussy, opera ca gen muzical cunoaște o varietate de stiluri, tendințe, concepții, acestea disputându-și întâietatea și unicitatea în repertoriul teatrului liric. Veriștii italieni în ultimul deceniu al sec. al XIX-lea se impun în paleta stilistică respectivă prin ideile și subiectele de operă, prin capacitatea de sinteză calitativă a mijloacelor de expresie și a limbajului muzical operistic tradițional și novator, ei orientându-se „spre realism,

¹⁴ „Богомоллов сильно (хоть и, как утверждают, грамотно) потеснил Жоржа Бизе, добавив в партитуру местные заплячки, песню «На Дерибасовской открылась пивная» и еще детский ассортимент из «Красной Шапочки» с припевом про зеленого попугая. (...) Итак, в Одессе 1913-го живет и работает на сигарной фабрике еврейка-сирота Кармен. В прологе ведущий в костюме и с акцентом Жванецкого рассказывает историю в духе Бабеля. Еврейские мальчики в кипах пляшут фрейлехс и машут пейсами. (...) Богомоллов выбрал первый вариант Бизе, где были множественные разговорные вставки, — и это развязывает ему руки. Но чтобы так... (...) Над входом фабрики — проекция изящной решетки с лозунгом «Arbeit macht frei». Именно эта решетка знакома нам по кадрам из Аушвица. (...) В финал вклеен фрагмент фонограммы показаний одной из бывших жертв профессора Соколова — она рассказывает, как тот привязал ее к стулу и грозил изуродовать. Хозе прижигает утюгом привязанную к стулу Кармен. Меня мутит — я вспоминаю Анастасию Ещенко — ее Соколов расчленил, чтобы утопить останки. Пытаюсь сосчитать, сколько бы ей сейчас было лет. Из-за закрытого занавеса, на который проецируются строчки «Флейты-позвоночник» Маяковского, слышны звуки бензопилы”.

adesea își îmbrăcau personajele în costume contemporane, foloseau intrigi în care erau implicați oameni simpli, nu aristocrați, se delectau cu desfășurări de violență pe scenă și descriau acțiunea și stările emoționale cu ajutorul unei muzici de mare dramatism” [58, p. 397]. Unul dintre aspectele importante ale operei veriste este reducerea sa „la un singur act, concentrarea maximă a acțiunii într-un spațiu și timp real, cu o acțiune verosimilă care nu are nevoie de amplificări inutile și care nu ține seama de principiile romantice și teatrale ale dramei lirice” [56, p. 134]. Toate acestea facilitează abordarea inovatoare și modernă a operelor veriștilor italieni.

O mare parte dintre operele veriste, precum *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, *La Bohème* de Giacomo Puccini, *Andréa Chénier* de Umberto Giordano ș.a., prin subiect, limbajul partidelor vocale, scenografie, joc actoricesc, interpretare etc., deschid perspectiva și oferă teren pentru experimentări, abordări scenice inedite ale dramaturgiei, în funcție de timp, spațiu și tendințe în domeniul artei muzicale.

Reprezentativă, în acest sens, este opera *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, lucrare într-un act, scrisă în 1890¹⁵. Această capodoperă lirică și rolul Santuzzei, personajul feminin central, conține un material muzical bogat, asociat sincretic cu un subiect universal. Cantilena desăvârșită a partidei eroinei, emoțiile extreme, materializate în partitură, oferă posibilitatea de a demonstra plener nu doar abilitățile vocale excepționale ale cântăreței (ne referim la partida Santuzzei), ci și talentul său actoricesc în tratarea subiectului, atunci când este antrenată în versiuni scenico-interpretative contemporane, cu acțiunea spectacolului de operă plasat în contexte social-istorice diferite sub aspect diacronic.

Mai mult decât atât, muzica din opera *Cavalleria rusticana* a fost utilizată în coloana sonoră a diferitor filme artistice¹⁶. Cea mai faimoasă adaptare cinematografică a versiunii originale a operei este producția lui Franco Zeffirelli din 1982, cu Plácido Domingo (Turiddu) și Elena Obraztsova (Santuzza) în rolurile centrale. Industria cinematografică nu a putut trece pe lângă frumusețea uimitoare a melodiei din *Intermezzo*, care poate fi auzită în filme: *Kill Smoochy* (2002), *Patru zile în septembrie* (1997), *Raging Bull* (1980) ș.a. Fragmente din diverse arii și duete din operă sunt incluse în coloanele sonore ale filmelor: *Boardwalk Empire*, serial TV (2010), *Lovers* (2008), *The Sopranos*, serial TV (2006-2007), *Jocuri amuzante* (2007), *Pentru că ești a mea* (1952).

Dar, poate, cel mai reușit și popular tablou în care muzica operei *Cavalleria rusticana* nu este doar muzică de fundal, ci un mijloc de dezvoltare a acțiunii, forța motrice a finalului tragic, unde ceea ce se întâmplă pe scena operei este strâns împletit cu evenimentele din viața

¹⁵ libret de Giovanni Targioni-Tozzetti și Guido Menasci după nuvelă lui Giovanni Verga (accesat 02.10.2020).

¹⁶ Масканьи опера «Сельская честь» disponibil <https://soundtimes.ru/opera/spektakli/selskaya-chest> (accesat 21.01.2023)

personajelor, este filmul *Nașul*, episodul al treilea. Ultimul strigăt din film, „Au ucis-o pe fata Maria!”, rezonază cu ultima linie a operei, „L-au ucis pe Turiddu!”, în timp ce amintirile și moartea lui Michael Corleone sunt însoțite emoționant de *Intermezzo*.

Vocaliste de talie internațională au realizat personajul Santuzzei cu o creionare fină și profundă, producând, în final, o imagine vie și complexă, în continuă mișcare, deschidere, dezvăluire, atât în cadrul spectacolului tradițional de operă, corespunzător variantei inițiale, cât și în montări contemporane. Pentru autoarea tezei – Tatiana Busuioc, solistă la Teatrul Național de Operă și Balet *Maria Bieșu*, acest subiect a devenit o preocupare importantă din momentul în care teatrul și spectacolele de operă devin universul ei creativ, mediul în care activează cea mai mare parte din timp.

Vom prezenta, în continuare, câteva modele contemporane de execuție a rolului Santuzzei, care diferă de spectacolul tradițional și trecute prin experiența interpretativă a autoarei tezei, dezvăluind, totodată, opiniile cântărețelor, regizorilor ș.a. referitoare la spectacolul de operă modern și la modalitățile de creare în scenă a unui personaj veridic. Ne vom referi la vocaliste consacrate, în repertoriul cărora eroina Santuzza ocupă un loc aparte și despre care nu s-a vorbit în subcapitolul 2.1. Personajul Santuzza este creat în mod inedit, cu o dăruire aparte, iar din acest proces complicat de creație putem extrage idei, ce vor fi aplicate ulterior la constituirea unei noi viziuni interpretative a rolului și partidei vocale.

Regizorul, care a montat *Cavalleria rusticana* la 30 aprilie 2017 pe scena Teatrului *Bolșoi* din Moscova, Mihail Pandjavidze, relatează următoarele: „Fără romantism sau eroism. Aceasta este o poveste dură, destul de înfricoșătoare, despre o societate complet coruptă în care domnesc obiceiuri îngrozitoare. Prestația noastră este o reflecție asupra puterii mulțimii și a opiniei publice, care rareori ține cont de adevăr, formată nu atât pentru nevoile societății și străduindu-se să stabilească beneficiul majorității, cât pentru nevoile unui anumit grup de oameni” (...) „Regizorul a refuzat să lucreze în secolul al XIX-lea și, prin urmare, evenimentele dramei criminale siciliene s-au mutat un secol mai târziu. Sub conducerea designer-ului de producție Alexander Kostyuchenko, un sat italian din anii 1920 a fost construit pe scena principală a *Bolșoi*-ului.”.¹⁷

Interesante și deosebite le găsim în rolul Santuzzei pe cântărețele contemporane de operă Lyudmila Monastyrskaya, Elina Garanča și Ekaterina Semenchuk, care au conferit acestui

¹⁷ „Никакой романтики и героизации. Это жесткая, достаточно страшная история о насквозь коррумпированном обществе, в котором царят жуткие нравы. Наш спектакль — это размышление о власти толпы и общественного мнения, редко учитывающего истину, сформированного не столько даже на потребу обществу и стремящегося утвердить выгоду большинства, но на потребу определенной кучки людей” (...) „Работать в XIX столетии режиссер отказался, а потому события сицилийской криминальной драмы перенесли на век позже. Под руководством художника-постановщика Александра Костюченко на главной сцене Большого уже построили итальянскую деревню 20-х годов минувшего столетия” В: 30 апреля на сцену Большого театра возвращается опера "Сельская честь" Пьетро Масканьи. Disponibil <https://www.sb.by/articles/mezhdu-operoy-i-dramoy.html> (accesat 22.01.2023)

personaj o individualitate aparte în montări memorabile. Numim spectacolul *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni cu Liudmyla Monastyrskaya și Jonas Kaufmann în rolurile principale, în regia lui Philipp Stölzl, dirijor – Christian Thelemann (Highlight der Salzburger Osterfestspiele, 2015)¹⁸.

Produs de cineastul Philip Stölzl, care dispune de un spectru artistic variat, de la videoclipuri muzicale (cum ar fi Rammstein, Madonna, Luciano Pavarotti) până la *blockbusters*, precum adaptarea lui *Der Medicus* din Noa Gordon din 2013, *Cavalleria rusticana* devine o narațiune cinematografică cu *close-up*-uri emoționale și montaje paralele diverse. Philip Stölzl, având un gust muzical rafinat, abordează acest spectacol de operă într-un mod original și neconvențional. El „ridică un zid” între spectatori și „adevărul vieții fără înfrumusețare”, scena fiind complet închisă. Pe măsură ce drama se dezvoltă după perete, ferestrele, în funcție de acțiunea care are loc alternativ sau în paralel, se deschid. Totul este în alb-negru. Scena tradițională siciliană a operei este înlocuită de expresionismul urban nord-european: povestea prezentată de regizor are loc în orașul industrial conservator în gri din Europa postbelică. Paleta de culori afișează pe ecran în mod realist un film documentar din anii cincizeci. În general, combinația de verism simbolic, decorațiuni grafice în alb și negru, scene paralele și o secvență video (de asemenea, în alb-negru) oferă o profunzime absolut excepțională și o implicare neașteptată a ceea ce se întâmplă. Un prim-plan fără ferestre este doar pentru personajul principal – Santuzza.

În versiunea cinematografică a lui Ph. Stölzl se modifică percepția succesiunii scenelor, adaptând inteligent schimbările de viteză, în sens cinematografic, la schimbările scenice. Este o producție de film cu elemente și ingrediente de efect specifice genului, fiind pus în valoare fiecare interpret. Ca arhitectonică, spectacolul păstrează structura tradițională, incluzând modele tradiționale: romane, duete, rugăciuni, cântece de pahar, cântece populare, cor.

Santuzza este prezentată într-un mod inedit, fiind greu s-o recunoști pe vocalista Lyudmila Monastyrskaya. Cântăreață de origine ucraineană și-a creat un nume de rezonanță mondială, interpretând rolurile principale în operele *Aida*, *Bal-Mascat*, *Macbeth*, *Don-Carlos*, *Nabucco* de G. Verdi, *Tosca*, *Turandot* de G. Puccini ș.a. După cum vedem, repertoriul său conține cele mai cunoscute roluri dramatice, inclusiv veriste. Lyudmila Monastyrskaya, o soprană cu un tip de voce rară și o largă întindere vocală, folosește posibilitățile sale interpretative cât se poate de rezonabil și trebuie să menționăm că în acest rol se impune prin talentul actoricesc. Cantilena desăvârșită, emoțiile la limită, materializate în partida vocală demonstrează nu doar abilitățile vocale excepționale ale cântăreței, ci și talentul ei dramatic. Într-un interviu, Lyudmila Monastyrskaya mărturisește: „ca să fii cea mai bună, trebuie să dai dovadă de o interpretare deosebită, de o tehnică

¹⁸ <https://www.opera-online.com/en/items/productions/cavalleria-rusticana-pagliacci-osterfestspiele-salzburg-2015-2015>

desăvârșită. Dacă vorbim de regia contemporană, mulți cântăreți nu sunt de acord cu ea, întrucât deseori aceasta pune la încercare aptitudinile vocale”¹⁹

În *Cavalleria rusticana*, o adevărată și tipică furie italiană a fost „modelată” de Lyudmila Monastyrskaya. Partida Santuzzei o cântă pe un ton bogat și generos, personajul fiind deosebit de emoționant. Ea trăiește pasional, de parcă ar retrăi cu adevărat, stările emoționale la limită ale eroinei, care-i dezvăluie personalitatea. Rolul Santuzzei se consideră unul complex și dificil, întrucât intensitatea interioară a emoțiilor este enormă și ele trebuie permanent dozate în manifestarea lor exterioară.

Masivitatea orchestrală determină partida vocală să caute soluții pentru a se impune, a domina. Astfel, în ceea ce privește vocalitatea și executarea partidei Santuzza, se deschid noi viziuni referitoare la concepția cântului și tratarea repertoriului verist. Interpretarea impune o nouă estetică bazată pe un discurs mai agresiv, în care vocea trebuie să înfrunte și consune cu o orchestră mare. Se abordează o textură vocală dificilă, solicitând deseori tratări neconvenționale: sunete sufocate, strigate, sunet *declamato, parlato* (spre exemplu, fragmentele *A te la mala Pasqua; Hanno ammazzato compare Turiddu/ Paște e rău pentru tine: L-au ucis pe Turiddu*).

O altă vocalistă a teatrului liric, care s-a produs în rolul Santuzzei, Elina Garanča, mezzosoprană letonă, atrage, fără îndoială, atenția multor regizori contemporani. Și-a început cariera cu rolul Lola din *Cavalleria rusticana* la Opera de Stat din Viena ca să aibă suficient timp pentru a sesiza toate aspectele personajului complex, cum este Santuzza. Mezzo-ul ei bogat și echilibrat se pliază perfect personajelor interpretate.

Autoarea tezei a urmărit-o în două spectacole, constatând perspicacitatea de a-și stăpâni vocea, mișcarea scenică, jocul actoricesc, unul convingător pe tot parcursul spectacolului, cu toate că acest rol a intrat destul de târziu în repertoriul Elinei Garanča. A fost conștientă că pentru un astfel de personaj sunt necesare intensitatea, culoarea, forța, volumul vocal. Santuzza Elinei Garanča este una rafinată, subtilă. Elina Garanča se remarcă, în prezent, ca o profesionistă de mare clasă, cu o voce care poate scoate în evidență profunzimea emoțională a personajului Santuzza.

Un spectacol memorabil al operei *Cavalleria rusticana* reprezintă montarea, în 2018, la Metropolitan Opera, cu Ekaterina Semenchuk în rolul Santuzzei, în regia lui David Mc. Vickers, considerat un Franco Zeffirelli al secolului al XXI-lea. Montate pe o placă turnantă, aceasta rotindu-se mult mai des decât este necesar, vedem rearanjări frecvente ale scaunelor cu spatele, care apar în întuneric pe pereții bisericii, abia luminate. Nu există nicio scară, care să ducă spre intrarea în biserică. Procesiunea cu două statui are loc pe timp de noapte, or, acțiunea practic lipsește. Orașenii poartă haine casual ale satelor sărace, iar procesiunea de Paști este o aventură

¹⁹ Informație preluată din cadrul știrilor TV.

sumbră în sine. Santuzza se află mereu pe scenă. Pentru Ekaterina Semenchuk, „rolul Santuzzei este insuportabil, te macină cu totul, în ciuda faptului că opera durează o oră, te epuizează și îți ia toate forțele, în schimb treci prin experiențe de nedescris, acele lacrimi pe scenă pe care le prețuiești cu adevărat”[79].

În acest spectacol, nefericita Santuzza, de la primele până la ultimele sunete, se manifestă în scenă și tot ceea ce se întâmplă, de la început până la sfârșit, se află în vizorul tuturor: durerea ei, empatia, suferința. O astfel de abordare este destul de dificilă, vocalista fiind mereu sub „presiune”, atât din exterior (publicul), cât și din interior (parteneri, orchestră, propriile emoții pe care trebuie să le țină sub control etc.). „Vreau să menționez că am avut mare noroc în viață în privința regizorilor, care mi-au ascultat și înțeles firea și nu mi-au sugerat sau explicat niciodată nimic. Există oameni care, fără să explice și să vorbească, fac totul împreună” – relatează Ekaterina Semenchuk [79]. Santuzza-Semenchuk este caldă și firească, cu onestitatea unei femei rănite, geloase și abandonate, o Santuzza vulnerabilă, dar sinceră. Consistența vocii sale și puterea emoțională transmit dragoste și devotament. Ea cântă cu multă pasiune, iar tehnica vocală desăvârșită o ajută să aducă culori inedite acestui rol complex.

Mezzosoprana Ekaterina Semenchuk este o vedetă de operă absolut ieșită din comun. Odată cucerind lumea operei de la Milano, unde joacă în *La Scala*, până la New York, rămâne fidelă Teatrului Mariinsky din Petersburg, teatrului său natal. O premieră din perspectivă contemporană a operei *Cavalleria rusticana* cu Ekaterina Semenchuk în rolul Santuzzei a avut loc la Teatrul Mariinsky din Petersburg (Rusia), în decembrie 2020.

Cavalleria rusticana în stil *gangster* – așa întitulează articolul său jurnalista Vera Stepanovskaya. Ea subliniază: „Regizorul francez Arnaud Bernard, bine-cunoscut la Petersburg pentru producțiile sale *Iudeiele* și *La Bohème* la Teatrul Mihailovski și *Vecernia siciliană* și *Fata din Vest* la Teatrul Mariinsky, a complicat pe cât a fost posibil montarea operei, împărțind-o în mai multe episoade separate de scenă, atribuind spectacolului arhitectonica de multe acte. El a urbanizat subiectul „rural”, mutând acțiunea din satul sicilian în cartierele italiene din New York ale anilor 20”²⁰ [90].

Subiectele analizate ne demonstrează, o dată în plus, că artistul și arta sunt mereu în căutare de sensuri și expresii. Crearea unui rol, însușirea caracterului unui personaj, reprezintă un parcurs lung și minuțios, mereu adaptat la cerințele contemporaneității. În prezent, mijloacele de informare existente, cinematografia, sursele electronice etc. direcționează spectacolul de operă spre

²⁰ французский режиссер Арно Бернар, хорошо известный петербуржцам по постановкам «Иудейки» и «Богемы» в Михайловском театре и «Сицилийской вечерни» и «Девушки с Запада» в Мариинском, максимально утяжелил постановку, раздробил ее на множество отдельных сценических эпизодов, добавив спектаклю «многоактовости». «Сельский» сюжет он сделал городским, перенес действие из сицилийской деревни в итальянские кварталы Нью-Йорка 20-х годов.

transformări inevitabile, scopul primar fiind atragerea publicului. Credibilitatea scenică devine una dintre condițiile primordiale. De aceea, vocalista-actriță/vocalistul-actor poate pătrunde în viața personajelor prin cunoaștere, exercițiu, folosindu-se intens de tehnica imaginarii și de gesturi psihologice. Utilizarea riguroasă a tonului, dicției, respirației corecte, articulării cuvintelor, mișcărilor scenice specifice, contribuie la crearea unui personaj credibil. Folosirea spațiului scenei în mod adecvat, a gesturilor și mimicii drept o completare a vocii, fiecare acțiune adusă în consens cu melodia și cuvântul, sunt elemente pe care un vocalist le lucrează ani de zile, fac ca spectatorul să fie absorbit și răscolit până în adâncul sufletului de tot ce se produce în scenă.

Spectacolele contemporane pun deseori interpreta/interpretul într-o situație dificilă din punct de vedere vocal. Decorul, scenele și indicațiile regizorului sunt uneori peste posibilitățile fizice vocale. De aceea, trebuie găsit un echilibru între o interpretare decentă și jocul actoricesc. Este de reținut ideea că în secolul al XXI-lea spectacolul are alte mijloace de asimilare a actului scenic. Opera a început treptat să iasă din forma clasică care a consacrat-o. Teatrele lirice ale lumii au intrat în acest secol cu necesitatea unei noi abordări a spectacolului de operă.

2.3. Tratarea interpretativă contemporană a partidei feminine centrale în opera *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni în baza spectacolului montat la Teatrul Național de Operă și Balet Maria Bieșu pe 03 aprilie 2022 cu Tatiana Busuioc în rolul Santuzzei

Pentru autoarea tezei, rolul Santuzzei a fost mereu o mare provocare. În timp, ea a înțeles câte aspecte importante trebuie luate în considerare pentru a crea un personaj integru și complex. Evident, aceste opinii au fost fundamentate treptat, pe parcursul multor ani, regăsindu-se în diferite spectacole lirice, dar rolul cel mai important a fost și rămâne a fi Santuzza din opera *Cavalleria rusticana*²¹ de Pietro Mascagni. De-a lungul timpului, acumulând experiență scenică și

²¹ Opera *Cavalleria rusticana* într-un singur act, libretul scris de Tardzhoni-Tozzetti și G. Menashi după romanul lui D. Verga, a avut premiera pe 17 mai 1890, la Roma Caractere: Santuzza, tânără țărăncă - soprană; Turiddu, un țărăn tânăr - tenor; Lucia, mama lui Turiddu - mezzo-soprană; Alfio, vizitiu - bariton; Lola, soția lui - mezzo-soprană.

Acțiunea are loc într-un sat sicilian în jurul anului 1880.

Satul sicilian ...Sună clopotele de Paști care cheamă la biserică pe enoriași. Țăranii se adună la crâșma Luciei și se distrează. Mulțimea se dispersează curând. Santuzza apare din apropierea tavernei. Emoționată, o întreabă pe mama Lucia: Nu știe unde este Turiddu? A plecat după vin în alt sat - răspunde ea. Santuzza îi spune toată amărăciunea inimii: el nu a mers nicăieri și toată noaptea a fost în casa lui Alfio, pentru că este îndrăgostit de soția sa, Lola. Tânără femeie povestește toată istoria amară mamei lui Turiddu: El a iubit-o pe frumoasa Lola, dar în timp ce slujea în armată, ea s-a căsătorit cu Alfio. Întorcându-se de la serviciul militar, Turiddu o iubește pe Santuzza. Cu toate acestea, Lola, cochetă, neglijând loialitatea față de sotul ei și onoare, și-a întors din nou capul spre fostul ei iubit. Alfio, soțul Lolei, revine în sat dintr-o expediție. El este vesel și cântă despre munca lui, despre soția sa, în opinia lui, cea mai credincioasă dintre toate femeile lumii. De la biserică merge procesiunea de Paști. Alfio se îndepărtează, iar credincioșii îngenunchează până când procesiunea trece. Provocator și încrezător în sine, intră Turiddu. Santuzza îi cere să nu o lase, să se întoarcă la ea. Gelozia ei îl deranjează. Apare Lola și se grăbește la biserică. Tânărul se duce după ea, dar Santuzza îi blochează drumul. Ca răspuns la aceasta, Turiddu cu cruzime o înlătură pe iubita sa, plictisit, de pe treptele bisericii. Santuzza, plângând, blesteamă trădătorul ... Dintr-o dată, ea vede că Alfio se întoarce și îi spune despre dragostea criminală a lui Turiddu și Lola. Alfio jură de a răzbuna și, fuge. Oamenii ies din biserică, umplă zona și taverna. Turiddu este și el acolo; vrea să-l servească cu vin pe Alfio, dar el nu acceptă, și aruncă paharul din

cincisprezece ani de pedagogie în Canto academic, autoarea tezei a însușit numeroase aspecte legate de tratarea personajului în scenă, necesitatea de a se exprima liber și în totalitate, a fi mereu în pas cu timpul ori chiar a-l depăși, a anticipa anumite schimbări. Considerăm că interpreta, care dispune de suficientă experiență, poate să-și elaboreze ea însăși propria abordare a rolului. Ea trebuie să fie foarte bine pregătită, să țină vocea în formă vocală bună, să fie capabilă să reacționeze în orice situație și să exprime orice emoție, să apeleze la imaginație, la experiență, astfel încât să creeze plurivalent și inedit personajul, să fie maleabilă indicațiilor regizorale. În consecință, imaginea eroinei va lua contur odată cu apariția vocalistei în scenă, cu primul sunet produs.

Viziunea contemporană a rolului Santuzza de către autoarea tezei a fost prezentată în scenă după ani îndelungați de muncă, perfecționare și autodepășire, de revizuire a rolurilor interpretate, cizelarea performanțelor artistico-interpretative și a celor actricești. Citându-l pe R. F. Ristovski, exprimăm, de fapt, un gând generalizat: „Placido Domingo (dirijor și tenor) sau Robert de Niro (actor american) au mărturisit că înaintea oricărui rol celebru, pe care l-au interpretat, au petrecut mult timp (săptămâni, ba chiar luni de zile) intrând în pielea personajului, încercând să gândească ca el, să mănânce ca el, să se miște ca acel personaj. Pentru mine în asta constă cheia succesului. Capacitatea actorului de a reuși să se transpună complet în pielea personajului. De a face din orice rol, oricât de banal sau de important, un spectacol memorabil. Și când spun “succes” nu mă refer la gloria eternă sau la numărul de apariții în presă, ci la desăvârșirea actului artistic, catharsis-ul pe care îl oferi publicului” [52, p. 10].

În arta operistică occidentală contemporană există deja exemple de abordare nouă a spectacolelor lirice considerate clasice, prin implicarea tehnologiilor moderne și adaptarea conținutului la viața contemporană (am relatat acest fapt în subcapitolul 2.2). Pentru Teatrul Național de Operă și Balet *Maria Bieșu* din Chișinău o noutate a fost montarea cu succes a operei *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni pe data de 3 aprilie, 2022. Echipa de creație: regie – Rodica Picireanu, scenografie – Iurie Matei, pictor de costume – Alina Rotaru, dirijor – Veaceslav Cernuho-Volici, interpreții personajelor principale, Santuzza – Tatiana Busuioc, Turiddu – Simone Frediani, a reușit să transmită tendințele contemporane de reinterpretare a operelor. Ne referim la utilizarea proiecției pe ecran, scenografie, regie, transpunerea subiectului dintr-o dimensiune temporală în alta, revizuirea dramaturgiei muzicale și a imaginii personajelor create. Premiera acestei opere în altă viziune regizorală, scenografică și interpretativă deschide perspectiva de a

mâinile lui. Această insultă poate fi spălată doar cu sânge. Va fi o bătălie la cuțite, nu pentru viață, ci pentru moarte. Tânărul își revine brusc. Își amintește: dacă va fi ucis, Santuzza va rămâne singură. El ar dori să facă pace cu Alfio, dar e târziu. Acesta îl așteaptă în afara grădinilor ... Turidu spune la revedere mamei sale, anticipând că acest "la revedere" înseamnă: pentru totdeauna; el îi cere mamei să nu-l plângă, și să nu o lase pe Santuzza singură și nefericită. Apoi fuge și, după câteva clipe, se aude un urlet groaznic: "L-au ucis pe Turiddu!"

revedea și alte spectacole de operă din repertoriului Teatrului Național de Operă și Balet *Maria Bieșu*.

Subiectul operei *Cavalleria rusticana* în montare tradițională se desfășoară în limitele unor norme morale specifice timpului și locației siciliene. Acest fundament etico-moral este păstrat și în spectacolul nostru, peste care s-au suprapus noi aspecte ale tratării contemporane. Unui critici menționează similitudini cu atmosfera specifică clanurilor mafioate (am remarcat în subcapitolul 2.2), existente în Sicilia acelor timpuri²². Acest fapt a fost valorificat de regizoarea Rodica Picireanu, creând personajului Alfio, care nu este un simplu căruțaș, ci reflectă imaginea unui gangster, ce deține putere în comunitatea dată, fiind însoțit de complicitii săi, ceea ce a contribuit la aprofundarea conflictului, dar și la înțelegerea logicii sfârșitului tragic, al omorului din final.

Regizoarea, împreună cu Tatiana Busuioc și scenograful Iurie Matei, au conceput o altă atmosferă de desfășurare a evenimentelor, transferând subiectul în perioada anilor interbelici. De aici, a rezultat o nouă costumație, altă scenografie, la crearea căreia a contribuit și proiectarea pe ecranul din fundalul scenei a diferitor imagini cu clădiri, catedrale de epocă, de asemenea tablouri din natură, formând o ambianță și atmosferă propice desfășurării evenimentelor, dar și intrigării, captării atenției spectatorului.

În ceea ce privește costumele, s-a renunțat la tradiționalul alb-negru, adaptând și acest sector la perioada interbelică. Este creată o nouă imagine a Santuzzei, eroina se prezintă cu capul dezgolit, părul aranjat liber, o față hotărâtă în acțiunile sale, poate chiar cu un pic de dârzenie, gata la orice acțiune în lupta pentru iubirea sa, un tipar al unei tinere fete, imagine firească, specifică oricărui mediu social, nu doar rural, care ar fi într-o astfel de situație. O imagine, în mare parte diferită de versiunea tradițională, unde tragismul eroinei este redat prin mimică, gest, haina și basmaua neagră, chiar de la începutul spectacolului. Schimbarea de imagine exterioară a personajului Santuzza, a scenografiei, tratarea altor personaje (despre care vom relata pe parcurs) va determina particularitățile jocului actoricesc și interpretarea partidei vocale.

Turiddu dintr-un personaj iresponsabil, în mare parte, fără caracter, este transformat într-un erou cu personalitate, cu demnitate, pentru care confruntarea inevitabilă se echivalează cu onoarea sa. Lola, la fel, este recreată în acest spectacol, amintindu-ne de Carmen din opera cu același titlu de G. Bizet.

Un element important al scenografiei este simbolul unei cruci imense în fundalul scenei, care parcă domină, dar totodată îi protejează pe cei prezenți, care se află sub protecția ei, a divinității. În timpul producerii evenimentelor reale, secolul XIX, religia era o componentă majoră a vieții.

²² [Премьера знаменитой оперы "Сельская честь" на сцене ГАБТ им. А. Навои определила её дальнейшую судьбу Disponibil <https://gabt.uz/ru/news/1>

Toți și totul se află, există sub acoperemântul Mântuitorului, prin el se produce purificarea, în acest sens, onoare, nu era un simplu cuvânt.

O simbioză a vieții spirituale și a acelei laice creează fundamentul solid al poveștii de iubire. Sărbătoarea Paștelui, biserica, imaginea maternă a Luciei, înțeleaptă și iubitoare necondiționat, oferă siguranță, liniște..., în finalul operei „scena în care are loc „iluminarea” lui Turiddu este realizată prin conștientizarea propriilor greșeli, cerându-i mamei să-l binecuvânteze, iar asta poate reprezenta primul act de dragoste pură, într-un ultim ceas, din întreaga opera” [45, p.202]. Simbolica credinței se completează cu alte limbaje cu funcție de simbol – limbajul floral, al vestimentației, gesticii, mișcării scenice.

Arhitectonica operei, constituită din douăsprezece numere/scene, la fel este exploatată creativ de echipa artistică a noului spectacol. Cercetătorul Alfredo Pascu remarcă: „Lucrarea conține un set de metafore care fac trimiteri către divinitate prin divizarea libretului în 12 scene, acțiunea care se petrece în ziua de Paști în apropierea unei biserici. (...) semnificația numărului 12 este deosebit de complexă și plină de mistere; i se spune numărul puterii divine, ba chiar și taina lui Dumnezeu, deoarece apare adesea în legătură cu concepte religioase majore în Cartea Sfântă” [45, p. 202]. Cele douăsprezece scene constituie etape în dezvăluirea subiectului, concentrate în două linii ideatice, care se suprapun, contrastează, creând un „contrapunct” de experiențe psihologice, stări emoționale, de caractere și scene-imagini ale vieții cotidiene țărănești:

1. linia existenței de zi cu zi a unei comunități rurale, în cazul dat, în centru se plasează sărbătoarea pascală, redată prin intermediul corului, o atmosferă emoționantă, dar temperată prin calmul naturii de primăvară;

2. linia triumfului de dragoste Santuzza-Turiddu-Lola.

Dramatismul se amplifică nu numai datorită conflictului din interiorul acestui triumphi, dar și prin faptul că toate personajele, într-o măsură mai mare sau mai mică, poartă vina evenimentelor tragice. Lola îl înșală pe soțul ei, Turiddu o minte pe Santuzza, iar ea îl trădează, denunțându-l lui Alfio și, în sfârșit, acesta din urmă devine vinovat, omorându-l pe Turiddu. Linii ideatice sunt bine reliefate și urmărite de echipa de creație pe parcursul întregului spectacol. Totodată, în opera *Cavalleria rusticana* se conturează clar trei module în desfășurarea subiectului, care la fel sunt marcate nu numai scenografic și regizoral, dar și prin interpretare muzicală și joc actoricesc: Modulul I – scenele 1- 5, constituind expoziția și prima culminație; Modulul II – scenele 6 – 9, respectiv dezvoltarea și a doua culminație; Modulul III – scenele 11-12, deznodământul.

Muzica abundă în cantilene flexibile, pasionale, apropiate de cântecele populare, de melodii mondene. Dramaturgia muzicală denotă integritate, mișcare și plasticitate. Pietro Mascagni a utilizat în textura muzicală a operei un șir de leitmotive. Tehnica principală a fost de a crea motive concise și de a le reasambla din nou și din nou ca niște blocuri muzicale pentru a împleti o țesătură

muzicală organică și bine încheată. Datorită utilizării leitmotivelor, a preludiilor și interludiilor instrumentale, orchestra ocupă un loc proeminent în operă, îndeplinind rolul naratorului, comentatorului.

Componenta vocală și cea orchestrală sunt într-o legătură strânsă, se întrepătrund, se completează, comunică în permanență. Și această caracteristică este cu succes vehiculată în spectacolul analizat. Cantabilitatea ariilor, duetelor, a corurilor este dublată de comentariile ample simfonizate ale orchestrei. Alfredo Pascu precizează: „Muzica lui Mascagni creează o simbioză completă cu textul și își depășește condiția de acompaniator, devenind personaj de sine stătător. Totodată, trăirile fiecărui personaj sunt profund sugerate prin intermediul muzicii” [45, p. 203].

Corul din *Cavalleria rusticana* constituie nu doar un fundal sonor, cum e specific altor opere veriste. El este un actant activ în desfășurarea evenimentelor. Reprezentând locuitorii unui sat mic, participă la acțiune, fie sub forma unei comunități bisericești, fie ca oaspeți ai unei cârciumi sau cu cântecele muncitorilor. Corul joacă, de asemenea, un rol dramatic în transmiterea informației, descrierea evenimentelor. În acest sat, nimic nu rămâne secret, iar discreția trebuie păstrată mereu, onoarea personală este cea mai de preț.

Astfel, un dialog autentic între Santuzza și Turiddu, și apoi cu Alfio, nu poate avea loc decât atunci, când oamenii sunt în biserică și eroii rămân singuri. Sau în finalul operei, în afară de nuanțele lirice – aria lui Turiddu, în care își ia rămas bun de la mama sa, și dramatismul accentuat de prezența Santuzzei, se infiltrează elemente descriptive-naturaliste, precum strigătul sătenilor, care năvălesc în scenă, anunțând moartea lui Turiddu – o exclamație premuzicală – intonații cu care se încheie desfășurarea dramei. În spectacolul analizat, corul mai puțin cântă în culise, cum se întâmplă de regulă în spectacolul de operă tradițional. El este permanent în mișcare, completat de grupul de copii, inclusiv în finalul operei, anunțând omorul. Prin comportamentul firesc, inocent al copiilor se creează atmosfera realistă a comunității rurale, totodată contribuind la amplificarea dramatismului și tragediei finale.

O particularitate a dramaturgiei muzicale este numărul mic de episoade *solo*. Acest fapt determină complexitatea creării unui personaj feminin central integru, dar permite flexibilitatea abordărilor regizoral-interpretative și crearea unei dezvoltări escaladate a subiectului și discursului muzical. Astfel, drama personajelor se produce în duete. Santuzza participă în toate duetele, fiind purtătorul central al intrigii dramatice și muzicale.

Cele mai multe numere solistice sunt în cadrul scenelor și ansamblurilor. Ele sunt implicate nemijlocit în acțiunea muzicală și conțin ideile principale. Ca numere *solo* independente, direct neafiliate scenelor, există doar două – *Siciliana* lui Turiddu (Nr.2) și *Cântecul Lolei* (Nr.7). Cu toate acestea, numerele evidențiate se leagă logic și nu sunt izolate în sensul dramatic, ci fac parte din episoadele mai mari. De exemplu, *Siciliana* lui Turiddu, combinată cu temele Santuzzei,

formează o opoziție, care se integrează în conflictul dragostei pasionale, iar *Cântecul Lolei* este înglobat nemijlocit duetului Santuzza-Turiddu, reprezentând acel nucleu exploziv, care declanșează derularea tragică a evenimentelor.

Vom analiza în continuare, pe etape, procesul de sinteză a viziunii tradiționale și a celei contemporane din perspectiva desfășurării evenimentelor.

Modulul I – expoziția

Preludiul, care deschide opera, ne introduce în starea de liniște, atmosfera generală legată de apropierea Paștelui, dar totodată, prin tematismul muzical, modelând aluzii la finalul tragic. Introducerea are o forma tripartita și conține cele mai importante motive ale acestei opere. Partea întâi începe cu un motiv pe care îl vom întâlni în scena de la biserică. Acesta are un caracter religios.

Pentru execuția lui, P. Mascagni indică *dolce e religioso*:

Exemplul 2.3.1

PRELUDIO

Andante sostenuto ♩ = 50

Piano

The musical score for the Prelude is presented in two systems. The first system shows the initial measures, starting with a piano (pp) dynamic. The second system continues the piece, featuring a 'poco rall.' (slightly slower) marking followed by a return to 'a tempo'. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Motivul va suna ulterior în orchestră în scena (nr.4) când Santuzza o va implora pe mamma Lucia să se roage pentru ea:

Exemplul 2.3.2

за грѣхъ мой Бо _ гомъ...
 Io son dan na - ta...

Ступайте въ церковьъ вълезаетъ Теорнумо-
 Andate, o mamma, ad in-plorare Id -

- латься
 - di - o

мо _ литесь за ме - ня.
 e pre-ga-le per me.

А я ос _ та _ нусь, Ты - рид - ду.
 Ver-ra Tu _ rid-du, ro sup _ li

p, *legato*, triplets (3)

În continuare, tema inițială din *Preludiu* este întreruptă subtil, pentru o altă temă cu caracter sacru, ce reflectă și starea pură a iubirii. Ea este executată, la început, la harpă și flaut, apoi, de toată orchestra:

Exemplul 2.3.3

poco rall., *a tempo*, *cominciando insensibilmente ad animare*, *animando e cresc. assai*, *Molto animato*, *rit. assai*

sfz, *pp*, *f*, *cresc.*

FL. VI., Ob., Hr., Kl., Pk., Blks. Str.

Iar „Harpa asociată în majoritatea cazurilor cu divinitatea, poate face o trimitere la biblie, unde este specificat că primele instrumente concepute au fost harpa și fluierul. (...) Tema „divină” suferă

transformări care nu au legătură cu acțiunea scenei, dar își păstrează caracterul divin. Acest leitmotiv estetic divin, are aproape de fiecare dată un traseu melodic ascendent” [45, p. 203].

Odată cu harpele sună motivul „lacrimilor”, cu care Santuzza, mai târziu, în duet (nr.6), îl imploră pe Turiddu să se întoarcă la el:

Exemplul 2.3.4

Molto animato.

The musical score for Example 2.3.4 consists of three systems. The first system is marked 'Molto animato.' and features a piano part with a forte (ff) dynamic and a harp part with arpeggiated chords. The second system is marked 'pp' (pianissimo) and includes the instruction 'mia corda'. The third system is marked 'largamente' and features a piano part with a slower tempo and a harp part with arpeggiated chords. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

În duet:

Exemplul 2.3.5

САНТУЦЦА. (eo скорбью)
SANTUZZA. (con dolore)

The musical score for Example 2.3.5 consists of two systems. The first system is marked 'dolciss.' (dolcissimo) and includes the instruction 'piano'. The second system is marked 'piano' and includes the instruction 'dolcissimo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are in Russian and Italian.

Тронь - - ся сле - за - ми, Тронься моль - бо - -
 La tu - a San - tuz - - za piangee Vim - plo - -

Imediat după acesta, începe o temă aprigă – motivul geloziei,

Exemplul 2.3.6

Lo stesso tempo.

care va suna ulterior în *Romanza* (nr.5) Santuzzei:

Exemplul 2.3.7

grandioso appass.

legalissimo pp

внот и ца / in vi da

Ло - ла раз би ла счастье / d'o - gni de-li - zia mi - a,

Urmează motivul despărțirii, anticipând deznodământul:

Exemplul 2.3.8



În continuare, se realizează trecerea la *Siciliana* lui Turiddu, partea a doua a *Preludiului*, acompaniată doar de harpă, ce imită chitara. Ea se încadrează în introducerea instrumentală, la prima vedere ca element firesc, contribuind la expoziția personajului, dar această idee compozițională, în contextul tematismului legat de Santuzza, are un sens profund, fiind o aluzie la conflictul și evenimentele tragice, care vor urma.

În montarea noastră Turiddu este prezent în scenă chiar de la deschiderea *Preludiului*, iar când sună în orchestră motivul „lacrimilor”, el se îndreaptă spre fundalul scenei, cu un buchet de stânjenei mov (iris mov)²³, pe o rampă ascendentă, unde se află Lola (simbolic casa ei), cu care se iubește pasional. Pe ecran este proiectată imaginea unei tinere, alergând într-un lan verde, o atmosferă plină de soare și fericire. Personajul Turiddu, în cazul nostru, precum am menționat mai sus, nu este un tânăr naiv, ce nu conștientizează repercusiunile faptelor sale, el nu interpretează *Siciliana* după scenă. Din contra, este un personaj matur, conștient de acțiunile sale.

Santuzza intră în scenă până la începerea *Sicilianeii*, când orchestra execută a doua frază din motivul „lacrimilor”, urmând cel al geloziei. Ea este visătoare, cu flori de romaniță, pe care le aranjează cu grijă pe masă, punând în mijlocul lor un iris mov. Florile de romaniță sunt un element nou în regia spectacolului, ca de altfel, și cele de stânjenel (iris). În cazul nostru, romanița simbolizează simplitatea, puritatea, ea crește în câmp, în bătaia vântului, iar Santuzza este o fată fără pretenții mari, se bucură de „fărâmiturile” de dragoste, chiar dacă în adâncul sufletului simte ca Turiddu o iubește pe Lola.

²³ „Irisul este adesea folosit ca simbol al iubirii și al prieteniei. Europeanii iubesc floarea de iris și cred că simbolizează libertatea luminii. În Egiptul antic, irisul era un simbol al forței și al elocvenței..” <https://simbolistica.com/iris/>

Spre deosebire de premiera operei, aici, Turiddu cântă Lolei în scenă, cu mângâieri și gesturi de iubire. El este auzit și de Santuzza, ceea ce acutizează conflictul. După terminarea *Siciliane*, Turiddu și Lola pleacă, iar pe urmele lor, agitată, vine Santuzza. În spatele ei, pe ecran este imaginea frunzelor ce cad, norilor întunecați, a tristeții și durerii, ceea ce amplifică starea emoțională și psihologică. Luând în brațe florile de stânjenel, învelite în așternutul alb, un simbol al pruncului nenăscut, iese după ei din scenă. Astfel se încheie acțiunea dramatică din *Preludiu*.

Sub aspect muzical, *Siciliana* lui Turiddu vine ca un fel de carte de vizită a stilului de a cânta *solo* în opera lui P. Mascagni, prevalând estetica „de a striga”. Totul se construiește pe intonații tipice, ritmuri din folclorul italian, în mod deliberat simplificate și chiar schematizate. Expresia principală se concentrează în caracterul melodiei vocale, bazată pe recitativ, construită din repetări alternative de sunete și formule melodice.

După cum am remarcat, *Siciliana* servește ca o predicție a deznodământului tragic, fiind dedicată Lolei (*O, Lola, bianca come fior di spino/ O, Lola, albă ca si florile cu spini*), care, de fapt, a determinat soarta tragică a lui Turiddu însuși, tonul general emoțional-tensionat al muzicii este păstrat tot timpul. În intonația vocală, pe lângă recitativ, se întâlnesc motive de „suspine pasionale”, care sunt reflectate în remarca autorului *affettuoso, stenando, portando*, la sfârșit – *dolcissimo*. Toate acestea sunt indicii stilistice ale expresiei vocale veriste, caracterizând specificitatea generală a cântatului *solo* în opere de acest gen.

În partea a treia a *Preludiului* sună din nou doar orchestra, de data aceasta, încă un motiv important – al înduplecării:

Exemplul 2.3.9

Este motivul prin care Santuzza, în duetul cu Turiddu (nr.8), încearcă să-l convingă să rămână cu ea:

Exemplul 2.3.10

Andante appassionato

- танъ - си! — Нѣтъ, нѣтъ, Ту - рид - - ду, ос -
 - acol - ta! — No, no, Tu - rid - - du, ri -

Andante appassionato

rall. moltissimo
p
Vnota

- танься, останься со мно - ю. — Ужельме ня навсегда ты по - ки - нешь?
 - ma-ni, ri-ma-ni an - co - ra. — abbando - nor - mi dun - quetu vuo - i?

Finalizează muzical *Preludiul* cu intonații din motivul geloziei și al „lacrimilor”.

La începutul scenei următoare este executat în orchestră motivul pascal, însoțit de sunarea clopotelor, pe fundal sunt proiectate imagini din interiorul bisericii, din localitatea în sărbătoare:

Exemplul 2.3.11

Allegro giocoso. (♩ = 176)

Звонъ въ церкви за сценой
 Campanie interne dalla Chiesa

Сцена въ начале пуста. Заря занимается. Крестьяне, молодые парни и девушки проходятъ черезъ сцену.
 La scena sul principio e vnota. Albeggia. Paesani, vontadini, contadine e ragazzi traversano la scena

Pe fonul introducerii orchestrale intră mamma Lucia cu un buchet de trandafiri albi și roșii (la fel un element nou al regiei), care împreună cu alte persoane aranjează localul. Copiii se joacă.

Se aude corul ce intonează exclamații de bucurie, redând atmosfera de sărbătoare. După care, alternând, cântă corul feminin și cel de bărbați, exprimând fericirea și lumina Paștelui și a primăverii. Solistul Teatrului Național de Operetă și Musical *Ion Dacian* din București, Alfredo Pascu, constată „În prima scenă se reflectă frumusețea sufletească a sătenilor cu ajutorul unui ritm de vals în care este subliniată starea de bine resimțită de întreaga comunitate. Muzica preia aici rolul principal, iar scena în formă de rondo A – B – A – C deschide opera cu cântecul de slavă Domnului pentru prosperitatea noului an, intonat în cor de către săteni” [45, p. 203].

În spectacolul analizat, spre deosebire de prima montare, atmosfera scenei se amplifică prin multă mișcare, ce transmite forfota pregătirilor de Paște, ea este destul de intensă. În scenă apar copii, care interacționează cu maturii, comercianții ambulanți de fructe și flori.

Urmează scena a treia. Introducerea mică orchestrală este destul de dramatică și încordată. Santuzza intră prin spatele scenei, pe unde a ieșit. Ea nu-și găsește locul și pornește printre sătenii care se îndreaptă spre biserică, la taverna Luciei, mama lui Turiddu, pentru a vorbi cu ea, în speranța că va fi auzită. Foarte emoționată, dar reținută în a-și exterioriza trăirile, ea încearcă să ducă un dialog, fiind însă întreruptă de sosirea lui Alfio, soțul Lolei. Subliniem că această imagine, moderată emoțional, este creată de interpreta rolului central în spectacolul nostru, spre deosebire de celelalte interpretări, în care Santuzza este exagerat de dramatică.

Alfio produce o impresie ambiguă: un tip vesel și încrezător în sine, dar în același timp nu-și poate ascunde dispoziția schimbătoare și feroce. Cântecul orchestrat colorat al lui Alfio, însoțit de cor, este pătruns și de mândrie. Astfel, se construiește o imagine contradictorie a acestui personaj, a unui mafiot ce nu iartă trădarea. Vestimentația contribuie la întregirea imaginii: sacou alb, pantofi albi, pălărie albă și cămașa, pantalonii întunecați.

Intrarea acestuia, discuția cu mamma Lucia, corul ca personaj nemijlocit al segmentului, realizează un contrast cu starea spirituală a eroinei. Santuzza nu părăsește scena, ea urmărește acțiunile ce se petrec, aude discuția despre Turiddu, pe care Alfio l-a văzut în apropierea casei lui. Subliniem că Santuzza se află permanent în scenă, chiar și când nu cântă. Acest fapt necesită de la interpretă abilități de mișcare scenică, expresii actricești complexe, specifice teatrului dramatic. Teatralitatea și jocul actoresc sunt exploatate creativ de către autoarea tezei pentru crearea unei noi imagini a Santuzzei.

Imnul pascal *Inneggiamo, il Signor non è morto* (scena 4), este una din cele mai pătrunzătoare și luminoase momente ale operei, dar și foarte complicate pentru execuția vocală din partida Santuzzei. Pe fundal se proiectează incinta bisericii și o carte de rugăciuni. Santuzza, rugându-se alături de consătenii săi, trebuie să cânte cu multă afecțiune și simțire peste un „covor” sonor al orchestrei și corului, dificultatea fiind determinată și de nuanțele dinamice care trebuie păstrate în sfera medie, deoarece orice rugăciune se rostește la *mezzo-piano* sau chiar *piano*.

Frazele din partida Santuzzei sunt lungi, necesită respirație profundă, sunetul vocal va fi cât mai plat, drept, fără *vibrato*, doar așa vom putea obține o expresie sonoră similară rugăciunii. Sunete de pasaj pot crea probleme, ducând chiar la o sonoritate falsă, de aceea se va poziționa ușor pe rezonator în timpul urcării, menținând respirația în lanț. Unele cântărețe tinere se lovesc de probleme după interpretarea rugăciunii. Ele se consumă excesiv în acest fragment și le vine dificil să execute la nivel partida până la sfârșit, chiar dacă opera are dimensiuni mici. Pe ultimele fraze interpretate este proiectată imaginea unor mâini, îndreptate spre cer, care se roagă.

Următoarea etapă importantă cu funcție de expoziție, dar și de desfășurare a intrigii este *Romanze e scena Santuzzei* (scena 5), care continuă discuția Santuzzei începută cu mamma Lucia, dar întreruptă de Alfio. Scena constituie nu numai unul din cele mai emoționante episoade din operă, dar și pregătește prima culminație în triumphiul de dragoste, a trăirilor, frământărilor sufletești, deciziei Santuzzei de a se răzbuna. Imaginea ei este dezvăluită plenar: iubire, rugă, gelozie, smerenie, ură, sentimente contradictorii ca un caleidoscop se perind pe parcursul scenei, dar toate parcă sunt focusate în jurul onoarei și demnității. Astfel vede acest personaj autoarea tezei și interpretează rolul Santuzzei. Poziția cântăreței în timpul interpretării este flexibilă. Începe așezată, în fragmentul despre Lola – în mișcare, iar ultimele fraze sună ca implorare și regret pe umărul Luciei.

O mică introducere orchestrală concentrează în sine două motive fundamentale – motivul dragostei, care sună la oboi (măsurile 1-4); este în minor, fiind imediat marginalizat de un motiv la viori, ce brusc capătă o forță și o expresivitate deosebită, un dramatism puternic, susținut de lărgirea diapazonului melodic și introducerea dinamicii *f*. El transmite starea agitată, plină de suspiciuni a Santuzzei (măsurile 5-8). Eroina simte că Turiddu nu a uitat-o pe Lola și îi este frică pentru relația ei:

Exemplul 2.3.12



La început, partida vocală este susținută de oboi. Acest instrument, după cum se știe, deseori este folosit în scopul de a marca starea de tristețe, în cazul dat sună când Santuzza povestește: *Voi lo sapete, o mamma, prima d'andar soldato Turiddu aveva a Lola eterna fe giurato..* (Știi, o, mamă, înainte de a merge în soldăție, Turiddu a jurat Lolei veșnică credință...). Un motiv melodic important se expune în partida vocală. Eroina apelează la mamma Lucia, iar linia melodică este

plină de intonații *lamento*. Acest material melodic va deveni ulterior un alt element important în construcția muzicală a scenei:

Exemplul 2.3.13

Музыкальный фрагмент (Exemplul 2.3.13) представляет собой вокальную партию и фортепиано. Вверху — вокальная линия с русскими и итальянскими текстами. Внизу — фортепианная accompaniment. Ключевые моменты: вокальная линия начинается с трезвучия, фортепиано — с аккордов, включающих ноты с диэзом. В конце фрагмента виден аккорд с нотой с диэзом (F#).

Помни-те, как в сол-да-ты Ту-рид-ду от-прав-лял-ся, как
 Voi lo sa-pe-te, o mat-ta, pri-ma d'an-dar sol-da-to Ты-
 в стра-сти веч-ной Ло-ла, ры-да-я, неж-но клял-ся, как в стра-сти веч-ной
 - rid-di a-ve-va a Lo-la e-ter-na fè giu-ra-to, a-ve-va a Lo-la e-

Contrastul dintre sentimentele apăsătoare și cele senine marchează pregnant dramaturgia muzicală și scenică. Santuzza povestește despre situația sa, în orchestră va suna motivul geloziei (măsura 45, *pp*). Ea încearcă să alunge gândurile negre și motivul dragostei apare în orchestră în tonalitate majoră:

Exemplul 2.3.14 (măsura 63)

Музыкальный фрагмент (Exemplul 2.3.14) представляет собой вокальную партию и фортепиано. Вверху — вокальная линия с итальянскими текстами. Внизу — фортепианная accompaniment. Ключевые моменты: вокальная линия начинается с трезвучия, фортепиано — с аккордов, включающих ноты с диэзом. В конце фрагмента виден аккорд с нотой с диэзом (F#).

C.
 S.
 - рид - ду
 - pi - to

Dar gândurile întunecate revin și segmentul se încheie cu elemente din motivul geloziei.

Romanze și scena Santuzza este o povestire mărturisire, totodată este cântată cu insistență supranaturală. Există diferite momente interesante legate de interpretarea primei fraze, spre exemplu, șaisprezecimile, accentul pe fraza *Turiddu aveva a Lola e terna fe giurato* (*Turiddu iubire veșnică a jurat*), tonalitatea *mi minor*, sunetul *sol diez* de parcă ar fi un „ghimpe în inimă”, toate acestea sunt elemente structurale și de expresivitate, care contribuie la redarea exactă a conținutului poetic. Melodia urmează cu claritate textul. În general, subliniem execuția vocală pe

fraze mari în *Romanze*. Nu se admite secționarea acestora, deoarece se pierde din intensitate și expresivitate. Acest fapt determină dificultatea execuției vocale.

În a doua frază, *Torno la seppe spoza, e con un nuovo amore ... (s-a întors el și ea deja e căsătorită)* iarăși este prezent accentul, de data aceasta, în orchestră, pe expresia *e con un nuovo amore* – un alt „ghimpe în inimă”, acțiunea se intensifică. Interacțiunea partidei vocale cu cea orchestrală este foarte variată: conform specificului stilistic verist, tematismul principal se expune des în orchestră, iar în partida eroinei se creează o linie contrastantă. Grație faptului că melodia vocală urmează toate nuanțele textului cântat, se produce un stil melodic flexibil, care reflectă schimbările sentimentelor eroinei.

Uimitoare după gradul de expresivitate este fraza, *Quel linvida d'ogni delizia mia (Acea invidie a tuturor deliciilor mele)* cu care începe a doua parte a romanței. Santuzza dezvăluie mamei Lucia secretul despre Lola, prima frază o cântă cu disperare, apoi, pur și simplu, o constată în registru de jos, accentuează și trece melodia în *mi major*, totodată, aici, se implică harpa și instrumentele cu coarde, care conduc melodia. Altă frază, *Priva dell'onor mio (eu am rămas fără de onoarea mea)*, exprimă tristețea profundă, epuizare, chiar disperare. Sunetul va fi cât mai poziționat, este un moment foarte dificil de canto, e un *piano* cu un *rallentando*, de parcă cuvintele sunt spuse greoi, pe silabe în *legato*.

În secțiunea, unde Santuzza cântă despre sentimentele Lolei, pulsația ritmică sincopată în orchestră, motivul geloziei în registrul grav și alte procedee, conturează chipul rivalei Santuzzei. În momentul când trăirile eroinei ating apogeul, concentrarea sunetelor în registrul acut atinge maximum, iar fraza – *Lola e Turiddu s'amano, Lola e Turiddu s'amano, io piango, io piango, io piango!* (*Lola cu Turiddu se iubesc, iar eu plâng*), se bazează pe un diapazon fără precedent: de la sunetul *la* octava a doua, melodia descinde până la sunetul *si* din octava mică, într-un spațiu de trei măsuri. Compozitorul, prin utilizarea registrului vocal înalt, accentuează creșterea stării emoționale a Santuzzei. În continuare, textul va fi rostit mărunț și mișcat, până la culminația *Io piango!*. În acest segment, aproape toate cântărețele sfârșesc într-un plâns puternic. Nu este necesar acest abuz de emoții, e puțin timp până la intrarea lui Turiddu și trebuie dozate rațional forțele. Cuvintele *io piango, io piango* se repetă de trei ori, compozitorul le-a repartizat pe întregul diapazon, de la *sol becar* a doua octavă, coborând-se până în registrul de piept. Partea concluzivă a scenei este cântată cu vocea penetrantă și o articulație fermă. Totodată, motivul religios de la începutul introducerii, aluzia la rugăciune, reflectă speranță și lumină.

Sub aspect vocal, *Romanze e Scena* îmbină procedee de origine diferită – de la o cantilenă pură la un recitativ, un stil declamator. Partida eroinei nu doar redă starea zbuciumată a ei, dar și pune mai multe sarcini și dificultăți de ordin interpretativ. În cadrul mai multor prestații scenice, cântăreața trebuie să demonstreze o ascensiune emotivă, o acumulare a forței vocale și a

dramatismului expunerii artistice. În conformitate cu stilistica operei veriste, apogiaturile partidei vocale sunt deseori fortificate printr-un unison orchestral, drept exemplu servind prima culminație a scenei:

Exemplul 2.3.15

The musical score for Example 2.3.15 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a fortissimo (*f*) section. The lyrics are in Italian: "l'a - ma - i, ah! l'a - ma - i." and in Russian: "и не - хо я не - ба! l'a - ma - i." The piano accompaniment features a prominent triplet motif in the right hand, marked *p* and *f*. The left hand has a more rhythmic bass line. The score includes markings for *espress.* and *rit.*

Sonoritatea, forța și plenitudinea vocii, specificul frazării trebuie nu doar să fie comparabil cu expunerea orchestrală culminantă, dar și să se încadreze perfect în factura vocal-orchestrală.

Modului al II-lea – dezvoltarea

Cea mai complicată și dramatică scenă pentru Santuzza este duetul cu Turiddu (nr.6). În el se juxtapun melodii intens pasionale. Este important ca la început Santuzza să-și păstreze aparent calmul, să fie convingătoare în frazele adresate iubitului său. Turiddu este deranjat de gelozia Santuzzei și încearcă să risipească suspiciunile. Tulburat de reproșurile ei, Turiddu, de câteva ori, execută fragmentul dur *Bada, Santuzza, schiavo non sono di questa vana tua gelosia (Ai grijă, Santuzza, nu sunt robul geloziei tale)*, însoțit de instrumentele aerofone. Santuzza implorând, repetă motivul susținut de viori și flaute. La începutul scenei sună motivul convingerii, însă în scurt timp el cedează motivului „lacrimilor”, iar după dialogul intens și dramatic, scena finalizează cu un jurământ de răzbunare al Santuzzei *A te la mala Pasqua, spergiuro (Paștele se va termina rău pentru tine, jur!)*, care sună simultan cu motivul răzbunării:

Exemplul 2.3.16

The musical score for Example 2.3.16 is a single melodic line in bass clef, 3/4 time. It is in G major (one sharp). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic and melodic pattern. The score is written on a single staff.

Conversația Santuzzei cu Turiddu vine ca un uragan, cuvintele cad pe sol sterp și pârjolit, iar blestemul rostit la vederea Lolei, care interpretează un cântec galeș și sentimental, capătă sens crucial. Cu apariția Lolei, atmosfera devine insuportabilă. Santuzza este tulburată, înțelege bine că situația iese de sub control. Turiddu încearcă să scape de ea. Dacă inițial textura orchestrală era

transparentă, aici devine consistentă, iar vocalitatea mai aspră, mai brutală. Pentru soliști, acest duet este destul de dificil, de parcă încearcă unul pe celălalt să-l depășească prin strigăt. Santuzza are fraze lungi nu prea comode vocal, axate pe recitativ. Permanent trebuie să țină cont de dozarea rațională a acestora, poziționarea corectă fără a forța sunetul și, totodată, să fie cât mai convingătoare, mai veridică în acțiunile sale.

În duet, compozitorul plasează câteva fraze în unison, demonstrându-ne o profundă disperare a despărțirii lor. Umiliința Santuzzei este de nedescris, fraza *La tua Santuzza piange t'implora* (*Santuzza ta plânge, te roagă*), de două ori sună cu diferite linii melodice, finalul duetului, *Ah! dunque tu vuoi abbandonarmi* (*Ah! vrei să mă părăsești*) – în unison, totul sună pe *ff*, emoțiile explodează la maximum. Duetul încheie în strigăte și brutalitate. Ultima frază *A te la mala pasqua, spergiuro !* (*Paștele se va termina rău pentru tine, jur!*) este strigată în toate variantele clasice. În spectacolul analizat, regizoarea a sugerat o execuție liniștită, fără a striga. Pe cuvintele *A te la mala pasqua*, Santuzza ia mâna lui Turiddu și o pune la burta ei, dându-i de înțeles ca este însărcinată, sperând că această situație îl va determina să nu o părăsească, dar nu a fost să fie – Santuzza rămâne jos, în scenă, abandonată, până la apariția lui Alfio.

În această scenă dramatică se intercalează vertiginos Lola și cântecul ei cochet și grațios despre iriși *Fior di giag giolo* (*Floarea de iris/Floarea luciului apelor*). Compozitorul introduce întreaga orchestră cu o sonoritate sarcastică a oboiului și *pizzicato* la corzi. Lola flirtează în mijlocul acestei scene de gelozie, făcându-l pe Turiddu stânjenit și pe Santuzza tăcută. Are chiar tupeul să-și întrebe iubitul pe un ton ironic și batjocoritor dacă soțul ei este acolo. În cântecul Lolei, „încorporat” în scena Santuzzei și Turiddu, ușor se observă un arc de conexiune cu *Siciliana* lui Turiddu din *Introdúcere*. Este același stil recitativ-expresiv de a cânta, dar în gen de cântec (cântec-dans la 6/8) cu elemente de *arioso*. Scopul acestui cântec, în dramaturgia generală a operei, este de a evoca gelozia lui Turiddu față de Alfio. În muzică se reflectă o aparență elevată a imaginii, trădată de intonațiile frazelor, ce conturează doar linia de cantilenă, în timp ce la sfârșitul lor intervin „suspine” senzuale și cochete, iar *glissando* descendent (ca în *Siciliană*) este utilizat pe scară largă.

Un procedeu interesant folosit de compozitor în cupletele Lolei este vocalitatea fără text, care trădează esența personajului. Acesta ne amintește de Carmen din opera cu același titlu de G. Bizet, prezentând intonații similare de gen (cântec) și melodii inspirate din folclor. În spectacolul nostru, similitudinile cu Carmen sunt accentuate în comportamentul Lolei, interpretarea vocală, în imaginea ei. Mai mult decât atât, în limbajul florilor cu care operează regizoarea, în cazul dat sunt anume irișii albi, extravaganti.

Drama atinge apogeul în duetul dintre Santuzza și Alfio, a doua culminație. Santuzza, fiind furioasă, dar cu demnitate și un calm aparent, îl vede pe Alfio, care se îndreaptă spre biserică. Ea

se destăinuie lui Alfio, îi spune toată durerea sufletului rănit, fără ca sa-și dea seama pentru moment de consecințe. Alfio, pătruns de povestirea tragică a Santuzzei, sparge tăcerea cu amenințările la adresa lui Turiddu, jură că se va răzbuna și pleacă lăsând-o pe eroina noastră distrusă și nedumerită. Fraza *Turiddu mi tolse, mi tolse l'onore* (*Turiddu m-a dezonorat*) din *largo*, pe nuanță de *p*, cu salt ascendent de sextă de pe *la* în *fa*, pare plăcută la ureche și ușoară de interpretat, dar aceasta este doar o aparență. Santuzza trebuie să facă față provocării și un imens efort de a ajunge cu o vocalitate foarte bună la culminația frazei *Turiddu mi tolse, mi tolse l'onore*, în octava a doua *sol-la* (*appassionato*).

Modulul al III-lea. Deznodământul

Intermezzo-ul simfonic (nr.10) creează o relaxare temporară până la evenimentul tragic, ne readuce în atmosfera pascală, iar calmul senin evocă imagini ale unei naturi pașnice și blânde. Ca o arcadă muzicală la alt nivel emoțional, precum liniștea înainte de furtună revine motivul pascal din corul introducerii. Pe fundal rulează un film retrospectiv cu imagini din copilăria fericită a trei copii – două fete și un băiat, aluzie la rădăcinile triumphiului de dragoste și tragedia ulterioară inevitabilă, încă un limbaj ascuns al regizoarei.

Tensiunea ce se acumulează, pregătind deznodământul, este camuflată și prin calmul sătenilor, ce vin de la biserică (nr.11). Scena corală este urmată de câteva replici între Turiddu și Lola, care amplifică încordarea emoțională, iar cântecul ritmat închinat vinului lui Turiddu, ce ne induce aparent spre o distracție scilicet, aprofundează conflictul, prevestind tragedia confruntării fatale a celor doi bărbați. Pe parcursul scenei, Lola intervine cu replici, care marchează eșalonat treptele ascendente ale tragediei.

Ultima verigă – finalul (nr 12), constituie deznodământul propriu-zis. Turiddu îi oferă lui Alfio o cupă cu vin. Alfio, furios, îl respinge și îl provoacă pe Turiddu la duel. Turiddu acceptă duelul. Limbajul muzical vocal și orchestral abundă în cromatisme și recitativ. În contrast avem *arioso* lui Turiddu *Los o cheiltorto e mio* (*Mă pocăiesc de vina mea*), plin de întristare profundă, melodia vocală plastică fiind însoțită de o cantilenă melodioasă la coarde.

Turiddu bănuiește că nu va supraviețui duelului și, pentru ultima oară, se adresează mamei sale cu cuvinte înduioșătoare. El își ia rămas bun de la mama și, în cele din urmă, deschide inima milei: chipul lui social prezentat în cel mai bun mod posibil. Turiddu îi cere binecuvântarea și grija pentru Santuzza. Ultima intervenție vocală a lui Turiddu este pătrunsă de un sentiment de rugăciune pasională, care transmite tensiunea supremă a stării spirituale „Într-un tempo de *Allegro giusto* (*pătrimea* = 112) viorile I și II divizate deschid această arie prin arpegii în *tremolo* sub influența unor nuanțe contrastante ce stabilesc tonalitatea *la bemol minor*. Arpegiile clare și ordonate ale treptei I sunt alterate și alternate imediat după primul strigăt al lui Turiddu, cu pasaje melodice pentru un plus de tensiune ce sugerează omul neliniștit și înfricoșat în fața

morți”[45, p.205]. Totodată, Alfredo Pascu, analizând partida vocală din acest segment al operei prin prisma credinței, subliniază o idee cu care suntem de acord, reflectând conceptul general al spectacolului nostru: „În cadrul acestei arii, imaginea maternă își face apariția pentru prima dată alături de Turiddu, reprezentând climaxul operei, al personajului ce reușește să-și depășească condiția umană, prototipul omului aflat în conexiune cu Dumnezeu, un David al secolului XIX ce în ultimul ceas se smerește și devine o persoană empatică și iubitoare de bine. Frumusețea și puritatea acestei arii constă în cumulumul de simboluri ce susțin metamorfozarea lui Turiddu” [45, p.207].

Turiddu părăsește taverna. În fundalul scenei, în plan superior, de fapt același loc unde s-au iubit Turiddu și Lola, zace trupul neînsuflețit al acesteia, un segment de regie nou, care aprofundează tragismul finalului. În același loc este omorât și Turiddu. Ultimele măsuri încep cu un *tremolo* dramatic la viori. Motivul dragostei apare în orchestră augmentat ritmic (din pătrimi/optimi în pătrimi/doimi), iar în partida vocală doar două scurte replici, între mamma Lucia și Santuzza, reflectă o concertare emoțională de mare intensitate a celor două personaje, marcând punctul culminant în dezvoltarea și dezvoltarea imaginii Santuzzei. După o tăcere dramatică se aude țipătul unui copil, ce se joacă cu o minge. El îi descoperă pe Turiddu și Lola fără suflare, apoi urmează strigătul unei femei, care anunță că Turiddu a fost ucis. În spectacolul analizat, omorul se produce în fundalul scenei, în văzul spectatorilor, ceea ce amplifică zona deznodământului, subliniind realismul evenimentelor.

În ultimele măsuri apare motivului răzbunării, care la fel ca și motivul dragostei, sună larg și expansiv în orchestră. După *Intermezzo* Santuzza practic lipsește. Doar la sfârșit, când Turiddu termină să cânte *arioso Mamma quel vino e generoso... (Mamă, acel vin este generos)*, Santuzza vine la chemarea mamei Lucia și așa și rămâne alături de ea în scenă până cade cortina. Cu toate acestea, lipsa partidei vocale pentru Santuzza nu facilitează interpretarea rolului, din contra, aceasta determină, poate cel mai complicat moment al acțiunii scenice, care necesită de la interpretă în exclusivitate abilități actricești, pentru a păstra nivelul emoțional al scenei și integritatea personajului feminin central, susținută de cele două importante motive menționate: al dragostei și răzbunării. Așadar, plasarea subiectul în altă dimensiune temporală a determinat reinterpretarea și crearea unui nou personaj feminin central.

Concluzii la capitolul 2

- Operele veriste reprezintă o nouă etapă în estetica genului, reflectată și în cerințele pentru cântăreții de operă. Ele trasează specificul unei noi gândiri artistice, determinate de procesele socio-culturale și schimbările fundamentale ale conceptului de artă spre sfârșitul secolului al XIX-

lea. Toate acestea își lasă amprenta asupra stilului vocal, care capătă o nouă semnificație în raport cu actoria și acțiunea scenică.

- Chiar dacă perioada veristă din istoria muzicii acoperă un interval de timp scurt, totuși a dat lumii opere cu subiecte profunde, personaje feminine cu caractere puternice și partide vocale complicate pentru interpretare. Acest fapt solicită voci deosebite, numite falcon, care pot interpreta partide de soprano și mezzo soprano.

- Prin rolurile veriste, cântărețe de mare calibru s-au lansat în lumea operei – Elena Obraztsova, Maria Bieșu, Ana Netrebko, Angela Gheorghiu, Maria Guleghina, Elina Garanča, Liudmyla Monastyrska, Ekaterina Semenchuk ș.a. Experiența lor în crearea imaginii feminine din operele veriste oferă modele de inspirație pentru constituirea unui arsenal complex de elemente specifice ce au servit la crearea personajului feminin integru, din perspectiva conceptului modern de spectacol liric, pe care ni l-am propus în această teză.

- Pe scena Teatrului Național de Operă și Balet *Maria Bieșu* din Chișinău au fost montate cele mai reprezentative opere ale verismului italian, precum *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, *La Bohème*, *Tosca*, *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini, *Adrienne Lecouvreur* de Francesco Cilea ș.a, iar în rolurile feminine centrale s-au produs vocaliste consacrate autohtone și interprete de talie internațională, care prin chipurile create au oferit modele pentru studierea nu numai a tehnicilor vocale aplicate la „construirea” personajului, dar și a mijloacelor scenice, actoricești.

- Se știe că estetica fiecărei epoci istorico-muzicale a impus anumite cerințe în ceea ce privește cultivarea vocii și expresivitatea vocală, iar, precum susține interpreta și cercetătoarea A. Rusu, „în epoca contemporană vocea umană este mult mai solicitată. Se cântă mult pe nuanța de forte, ceea ce determină necesitatea unei bune susțineri a sunetului pe respirație. Acest lucru trebuie realizat nu doar cu ajutorul respirației ci și a întregului corp. Tonul vocal trebuie adus în față, în „mască”, iar acest lucru depinde de modul de a proiecta sunetul în toți rezonatorii feței și ai capului: în cavitatea bucală și nazală, sinusuri, orbite și cutia craniană. Fiecare cântăreț în parte trebuie să caute el însuși modul de focalizare a tonului, folosind diferite exerciții, până constată că tonul „stă în față”, fără o nazalizare exagerată, fiind în armonie cu corpul și cu deschiderea largă a spațiului din spatele limbii. O caracteristică inovatoare în interpretarea muzicii primei jumătăți a secolului XX a constituit-o și executarea frazelor finale. În locul decrescendo-ului sau filării tonului, obișnuită pentru interpreții secolului XIX, se recurge la o creștere emfatică a intensității, cu folosirea din ce în ce mai puțin a vibrato-ului” [55, p.12]. Toate acestea se regăsesc în noile abordări interpretative ale partidelor feminine din operele veriste.

- *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni este primul exemplu de operă veristă, care prin particularitățile vocabularului operistic și al dramaturgiei, reflectă integral caracteristicile

verismului muzical. Ea a avut un impact semnificativ asupra experimentelor ulterioare în domeniul operei.

- Pe lângă concentrarea de acțiune muzicală și scenică, construită pe baza scenelor, P. Mascagni introduce în *Cavalleria rusticana* un nou tip de canto, care se caracterizează prin anumite rigori: legătura cu sursa folclorică, „estetica strigătului” și *arioso* dominant de tip recitativ expresiv.

- Partida feminină centrală (Santuzza), alături de o voce cultivată și stăpânirea tehnicilor de interpretare, necesită o abilitate în manipularea și folosirea limbajului sonor legat de vorbire, precum strigătul, șoapta ș.a. Interpretarea impune o nouă estetică bazată pe un discurs mai agresiv. Se abordează o textură vocală dificilă, solicitând deseori tratări neconvenționale: sunete sufocate, strigate, sunet *declamato*, *parlato*.

- Crearea rolului feminin central axat bidimensional pe expresivitatea tehnicii și virtuozității vocale, în verism, i se adaugă segmentul tridimensional al dinamicii extrem de bogate și diverse. Această particularitate a partidei vocale conturează perspectiva unei anumite libertăți în exploatarea altor limbaje ale expresivității scenice – jocul actoricesc.

- Opera veristă *Cavalleria rusticana* este deschisă reinterpretărilor prin prisma conceptelor moderne de spectacol liric. Evenimentele se pot produce în orice timp și epocă. Subiectul permite nu numai schimbarea contextului temporal, dar și o „recroire”, în limitele conținutului, a personajelor, completarea imaginii lor cu noi trăsături, ce reies din conjunctura socială, care la rândul lor, își pune amprenta asupra expresivității vocale, modelării tehnicilor de execuție vocală. Modelele regizorale contemporane ale operei *Cavalleria rusticana*, realizate de maestrul Barrie Kosky, Annilese Miskimmon, Ștefan Neagrău, David Mc. Vicars, Arnaud Bernard, Filipp Stölzl, Mihail Pandjavidze ș.a., dar și ale altor producții moderne de operă analizate, oferă idei, teren și spațiu pentru o nouă viziune a spectacolului *Cavalleria rusticana* și a tratării personajului feminin central Santuzza.

- Noutatea spectacolului *Cavalleria rusticana*, montat pe 03 aprilie, 2022, pe scena Teatrului Național de Operă și Balet *Maria Bieșu* cu autoarea tezei în rolul principal – Santuzza, se manifestă la diferite nivele ale edificiului: regie, scenografie, subiect – altă dimensiune temporală, imaginea personajelor, interpretare vocală și scenică, dramaturgie. Sunt vehiculate creativ un sir de limbaje, precum cel vizual (proiectare ecran), floral, vestimentar, scenografic, simbolic (crucea, paharul cu vin, spart – speranțe ruinate ș.a.), actoricesc și muzical. Se produce un caleidoscop de culori, sentimente, acțiuni și evenimente, transmise prin limbajul operistic în proiecție contemporană, creând în final *puzzle*-ul unui spectacol integru, captivant, modern, incitant pentru un public eterogen. Acesta se încadrează în categoria a doua din clasificarea noastră (vezi subcapitolul 2.2); ne referim la revigorarea spectacolului prin schimbarea scenografiei, costumației, adaptarea

conținutului la alt spațiu temporal, contemporan, dar cu păstrarea dramaturgiei muzicale și a personajelor din subiectul operei.

- Personajul feminin central – Santuzza, creat de autoarea tezei, este trecut prin prisma modului de gândire, comportament și acțiune a unei eroine moderne, care trăiește și acționează în alte condiții sociale, culturale, etico-morale. Această sinteză determină amplificarea unor trăsături de caracter precum verticalitatea, dorința de a-și apăra iubirea, dar și de a se răzbuna; moderarea unor reacții la evenimentele ce se produc, atât prin interpretarea actoricească, cât și cea vocală; de asemenea, prezența Santuzzei, chiar de la începutul acțiunii în scenă și integrarea majoră în grupul sătenilor ce se perinde în scenă, completarea imaginii ei cu diferite simboluri, – aluzii la prezent și trecut.

- Partida vocală a Santuzzei contribuie plener la formarea unei imagini muzicale unitare, coagulate a eroinei. Ea este integrată dramaturgiei muzicale și dezvoltării continue, eșalonate a discursului muzical. Urmând rigorile tehnicii vocale, stabilite în timp, linia vocală a Santuzzei este totodată în legătură nemijlocită cu noua imagine a eroinei, respectiv în anumite momente, în funcție de acțiunile ei, este dozată, sau chiar redusă, comparativ cu interpretările tradiționale, intensitatea sonoră, cum ar fi rugăciunea (nr.4) sau chiar duetul Santuzza-Turiddu (nr.6), totodată, sunt exploatate plener aspecte ale vocalității specifice verismului – declamația și alte elemente intonaționale legate de expresia verbală.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Problema științifico-practică rezolvată constă în crearea unei imagini noi, inclusiv prin exploatarea posibilităților partidei vocale, a personajului feminin central Santuzza din opera veristă *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni în cadrul spectacolului liric abordat prin prisma tendințelor moderne și pus în scena Teatrului Național de Operă și Balet *Maria Bieșu* din Chișinău pe 03 aprilie 2022. În acest scop, au fost identificate și analizate spectacole de operă contemporană, în special veristă, modalitățile de tratare a eroinelor centrale și a partidelor vocale de către diferite vocaliste consacrate.

Transformările ce se produc în sfera teatrului liric în contemporaneitate sunt determinate de evoluția societății însăși, formarea unui public nou, conectat la tehnologiile moderne. Influența mass-mediei, limitarea comunicării verbale, robotizarea acțiunilor umane au dus la crearea unui nou consumator de artă. În rezultat, producătorii de artă conștientizează necesitatea experimentării și sondării intereselor și reacțiilor noului public.

Estetica verismului consonează cu aceste transformări. Curentul verist a determinat schimbări fundamentale în domeniul teatrului liric la confluența secolelor XIX – XX și a declanșat procesele artistice ce au influențat ulterior conceptul general al spectacolului liric. Opera părăsește treptat cadrul tradițional cu vocalitatea în prim plan, accentuând teatralitatea, jocul actoricesc, spectacularul.

Alegerea unei lucrări veriste pentru implementarea practică a cercetării teoretice a fost dictată de caracteristicile fundamentale ale curentului muzical verist: subiectul realist, oameni simpli, cadru emoțional de zi cu zi, pasiuni și trăiri puternice, relații și valori apropiate de modelele din viață, caleidoscopul evenimentelor asemenea cadrelor de film, numărul de personaje redus și integrarea acestora în personaje de caracter, plasarea eroinelor în centrul evenimentelor, orientarea spre concentrarea acțiunii în spațiul restrâns al relațiilor umane. În consecință, opera veristă se pretează a fi atemporală, oferind cadrul de tratare a subiectului în diferite perioade existențiale ale umanității, adaptării acestuia la viața societății contemporane.

Pentru producerea de fiecare dată a unui rol viu, autentic verist, este importantă reevaluarea permanentă a prestației scenice, urmărirea, studierea, analiza evoluțiilor diferitor vocaliste, modalităților de creare a imaginii scenice, accentelor pe care le cumulează în desfășurarea dramaturgiei muzicale și a celei scenice fiecare dintre ele. Stăpânirea, în egală măsură, a interpretării vocale și a celei actoricești este una din condițiile contemporane în realizarea integră a unui personaj, iar pentru opera veristă teatralitatea este unul din elementele definitorii. Cântăreața contemporană de operă se egalează treptat cu actrița. Ea își va modela prezența scenică, adaptându-se la cerințele determinate de subiect, va coordona acțiunile cu rolul partenerilor, având în obiectiv, evident și complexitatea partidei vocale.

Produsul operistic, realizat pe scena Teatrului Național de Operă și Balet *Maria Bieșu*, este o noutate absolută pentru cultura muzicală națională. El se încadrează modelului ce conceptualizează revigorarea spectacolului liric prin revizuirea scenografiei, costumației, adaptarea conținutului la alt spațiu temporal, dar cu păstrarea dramaturgiei muzicale și actanților din subiectul operei. Tradiția și inovația se împletesc în cadrul spectacolului la diferite nivele – interpretare, regie, scenografie, mișcare scenică, joc actoricesc ș.a.

Personajul feminin central – Santuzza, este creat de autoarea tezei, trecându-l prin prisma personalității unei eroine contemporane, care are alte valori sociale și culturale, amplificându-se trăsături de caracter neexplorate anterior, precum verticalitatea, demnitatea, dar și dorința de a-și apăra iubirea cu orice preț. Totodată, se creează un echilibru în exprimarea emoțiilor pe extremități: furie și moderare a unor reacții la evenimentele ce se produc, atât prin interpretarea actricească, cât și cea vocală. O astfel de abordare a integrității cromaticii emoționale a fost posibilă datorită transformărilor de concept regizoral și scenografic, precum prezența Santuzzei chiar de la începutul acțiunii în scenă ca parte componentă a unei comunități, implicarea copiilor, modificările de caracter și imagine ale eroilor cu care interacționează ș.a. Interpreta, în actul de creație a personajului feminin central, se identifică cu acesta, apelează la individualitatea sa, la experiențele de viață, la imaginația și creativitatea sa până în cele mai mici detalii.

Particularitățile interpretării partidei vocale feminine în operele veriste din perspectiva spectacolului modern presupunere un spectru larg de culori și nuanțe, determinate de jocul pasiunilor și al emoțiilor, utilizând maniera intonațională cât mai apropiată de vorbire, declamație, exprimarea vocală a suferinței, frustrării, furiei, geloziei, senzualității și accentelor erotice. Execuția se axează pe efectele vocale și timbralitatea vocii vorbite, pe rostirea și fonetica cuvântului, pe intonația afectivă a emoțiilor firești. În rezultat, este creată o vocalitate extravertită în consonanță cu cerințele teatrului liric contemporan.

Recomandări

1. Continuarea cercetărilor în domeniul fenomenelor ce se produc astăzi în cadrul teatrului liric în raport cu lucrări operistice, ce aparțin și altor curente și stiluri muzicale;
2. Urmărirea, documentarea și sistematizarea opiniilor interpreților vocaliști, a instrumentiștilor din orchestră, regizorilor, scenografilor și altor subiecți implicați în realizarea spectacolului de operă în contemporaneitate;
3. Sondarea considerentelor publicului, pentru a realiza o conexiune consonantică cu acesta, a-l cointeresa și a-l implica în procesul de creare a spectacolului de operă contemporan;
4. Demonstrarea practică a noilor tendințe ale operei contemporane și interpretării partidelor vocale la diferite nivele de abordare a domeniului artistic: învățământ muzical, interpretare

scenică, mass-media, concursuri și festivaluri;

5. Organizarea de master-class-uri și workshop-uri cu scopul diseminării și transmiterii experienței practice, contribuind la formarea cântăreților de operă.

6. Colaborarea, în continuare, cu Teatrul Național de Operă și Balet *Maria Bieșu* din Chișinău în vederea implementării de noi viziuni regizorale și interpretative ale altor spectacole de operă cu implicarea cântăreților din republică și din afară;

7. Crearea unei platforme educaționale a noului/noii vocalist/e de operă – a cântărețului/ei-actor/actriță, care va fi capabil/lă să reacționeze firesc, dar creativ, în orice situație, să exprime orice emoție prin vocalitatea proiectată în partida vocală, va înțelege complexitatea activității sale, care nu se limitează la interpretare vocală, ci în egală măsură, se referă și la abilitățile unui actor de teatru dramatic. El/ea este nu doar un/o interpret/ă, dar și un adevărat autor/autoare de rol operistic.

8. Promovarea la orele de specialitate (Canto academic) noi abordări interpretative ale partidelor din diferite opere, apelând la demonstrarea practică și la sursele electronice (You tube) pentru analiză comparată și crearea unei viziuni proprii.

9. Elaborarea unui suport metodic-didactic în vederea sistematizării și argumentării cu aplicare practică a noilor tendințe ce se derulează în cadrul teatrului de operă contemporan.

BIBLIOGRAFIE

1. Abbate C., Parker R. O istorie a operei. București: Editura Vellant, 2019. 448 p.
2. Afloroaiei Ș. Întâmplare și destin. Iași: Institutul European, 1993. 210 p.
3. Banu G. Reformele teatrului în secolul reînnoirii. București: Nemira, 2011. 306 p.
4. Bel canto. În: Enciclopedia Britannica. Disponibil: <https://www.britannica.com/art/bel-canto> (accesat 16 octombrie 2020).
5. Blaga I. Teoria dramei. Craiova: Editura Scrisul Românesc, 1995. 277 p.
6. Brâncuși P. Muzica românească și marile ei primeniri. Vol. II. București: Editura Muzicală, 1980. 517 p.
7. Buga A., Sârbu C. M. 4 secole de teatru muzical. București: Editura DU Style, 1999. 558 p.
8. Bughici D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura Muzicală, 1978. 370 p.
9. Burlui A. Concepte interpretative în muzica vocală a secolului XX. Iași: Editura Junimea, 2006. 274 p.
10. Busuioc T. Badrajan S. Reflecții asupra tratării muzical-scenice a chipului Liubașei în opera Mireasa țarului de N. Rimski-Korsakov. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr.2 (29), Chișinău: Notograf Prim, 2016. pp. 48-52. <https://revista.amtap.md/2017/06/26/reflectii-asupra-tratarii-muzical-scenice-a-chipului-liubasei-in-opera-mireasa-tarului-de-n-rimski-korsakov/>
11. **Busuioc T.** Personajul Santuzzei din Cavalleria rusticana de Pietro Mascagni, în viziunea interpretativă a Mariei Bieșu. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr.1 (34), Chișinău: Valinex, 2019. pp. 124-129. https://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/157771290719.busuioc.pdf
12. **Busuioc T.** Vocaliste consacrate de talie internațională în rolurile feminine centrale din operele veriste. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr.2 (37), Chișinău: Valinex, 2020. pp.173-177. https://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/160882368726.busuioc.vocalisteconsacrate.pdf
13. **Busuioc T.** Personajele feminine din operele lui G. Puccini – întruchipare a verismului italian. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr.1 (36), Chișinău: Notograf Prim, 2020. pp.76-80. https://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/159826082415.busuioc.personajele.pdf
14. **Busuioc T.** Personaje feminine centrale din operele veriste în repertoriul teatrului național de operă și balet Maria Bieșu din Chișinău. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie,

- practică, nr.2 (39), Chișinău: 2021. pp. 98-102. https://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/163031563914.Busuioc_Personajefeminine.pdf
15. **Busuioc T.** Badrajan S. Particularitățile interpretării rolului Santuzzei din opera Cavalleria rusticana de Pietro Mascagni în contextul teatrului liric contemporan. In: Akademos. Revistă de știință, inovare, cultură și artă, nr.3 (58), Chișinău: 2020. pp. 161-165. http://akademos.asm.md/files/Akademos%203_2020_p161-165.pdf
 16. **Busuioc T.** Teatrul de operă contemporan: între tradiție și inovație. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr.2 (43), Chișinău: Notograf Prim, 2022.pp.43-46. https://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/1680104093RevistaAMTAPnr.22022.pdf
 17. Calos S. Arta vocală și evoluția spirituală. București: Antet XX Press, 1994. 117 p.
 18. Câmpeanu L. Elemente de estetică vocală. București: Editura Interferențe, 1975. 230 p.
 19. Chelaru C. Cui i-e frică de Istoria muzicii?! vol. I. București: Editura Muzicală, 2020, 235p.
 20. Chiseliță V. Maria Bieșu – Vocație și destin artistic. În: Akademos, nr. 3(18), Chișinău, 2010, p. 140-144.
 21. Constantinescu M. Post-postmodernismul, cultura divertismentului. București: Editura Univers Enciclopedic, 2001. 244p.
 22. Cosma M. Opera în România privită în context european. București: Editura Muzicală, 2001. 368 p.
 23. Cosma O.- L. Opera românească. Privire istorică asupra creației lirico-dramatice. Vol.I., București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1962. 232 p.
 24. Dănilă A. Opera din Chișinău. Privire retrospectivă. Chișinău: Editura Prut International, 2005. 284 p.
 25. Festivalul Internațional „Invită Maria Bieșu”. Disponibil: <https://m.moldovenii.md/md/section/358/content/3077> (accesat 12.09.2020).
 26. Festivalul Internațional de Operă și Balet „Maria Bieșu” revine. Care este programul celei de-a XXVII-a ediții. Disponibil: <https://diez.md/2019/09/04/festivalul-international-de-opera-si-balet-maria-biesu-revine-care-este-programul-celeii-de-xxvii-editii/> (accesat 20.09. 2020).
 27. Garaz O. Genul Opera. Disponibil <https://despreopera.com/guest-posts/oleg-garaz-genul-opera/> (accesat 20.05.2022).
 28. Ghid de operă online. Disponibil <https://opera-inside.com/150439-2/?lang=ro>, (accesat 12.09.2020).
 29. Gurban C. Giacomo Puccini – La Bohème. Mimi-prototip al eroinei tragice veriste. Cluj Napoca: Mediamusica, 2015. 103 p.

30. Herman V. Aspecte și perspective ale înnoirii limbajului muzical. In: Lucrări de muzicologie vol.2, Cluj-Napoca, 1966. pp. 133-143.
31. Hoffman A. Drumul Operei. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1960. 258 p.
32. Kolody O. Verismul operistic și Puccini (Оперный веризм и Пуччини). Disponibil: https://vk.com/topic-23013747_23928870 (accesat 23.01.2023).
33. La Chișinău începe a XXIII-a ediție a Festivalului Internațional de Operă și Balet „Maria Bieșu”. Disponibil <https://www.moldova.org/la-chisinau-incepe-a-xxiii-a-editie-a-festivalului-international-de-opera-si-balet-maria-biesu/> (accesat 22.09.2020).
34. Limbajul muzical verist. Disponibil <https://sites.google.com/view/carmen-chelaru/curs-17-verismul/limbajul-muzical-verist> (accesat pe 4.12. 2018)
35. Llosa M. V. Civilizația spectacolului. Trad. de M. Mălaicu-Hondrari, București: Editura Humanitas, 2018. 197p.
36. Maria Bieșu. In: Serafim Buzilă. Interpreți din Moldova. Chișinău: Arc, 1996, pp. 55–58.
37. Maria Bieșu: scena, opera - dragostea mea. Autori: Constantin Rusnac, Elena Vdovina, Aurelian Dănilă. Chișinău: Cartea Moldovei, 2005. 240 p.
38. Maria Bieșu – vocație și destin artistic. Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, coordonat de V. Galaicu. Chișinău: Tipografia centrală, 2010. p. 420.
39. Mariș Hinsu Fl. Vocea falcon, un tip vocal aparte. Disponibil <http://deceniu-muzical-universitar.blogspot.com/2011/04/vocea-falcon-un-tip-vocal-aparte.html> (accesat 30.06.2021)
40. Mija A. Estetica artei actorului. București: Editura Tritonic, 2002. 99 p.
41. Moldova are o nouă „Madame Butterfly”! Olga Busuioc, în premieră în acest rol la Chișinău. Disponibil <http://olgabusuioc.com/moldova-are-o-noua-madame-butterfly-olga-busuioc-in-premiera-in-acest-rol-la-chisinau/> (accesat 30.06.2021)
42. Negrea N. Cartea spectatorului de operă. București 1958: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. 442 p.
43. Nemoianu V. Postmodernismul și identitățile culturale. Conflicte și coexistență. București: Editura Spandugino, 2018. 488p.
44. Opera. În: Gabriel Banciu Gen Opus Formă. Media Musica, 2006. Disponibil <https://web.archive.org/web/20210629124452/https://edituramediamusica.ro/online/03%20Gen%20-%20opus%20-%20forma%202007.pdf> (accesat 28.06.2021)
45. Pascu A. Opera Cavalleria rusticana de Pietro Mascagni și verismul muzical. Disponibil https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/p-201-208.pdf (accesat 20.01.2023)

46. Piso I. Criza Operei? Studiu de hermeneutică muzicală. București: Editura Eikon, 2015, 402 p.
47. Podoleanu L. Verdi și Puccini sau teatrul muzical italian și drumul său de la tradiție la modernitate. In: Revista Muzica, Nr.1, București: Editura muzicală, 2012 pp. 123 – 141.
48. Pop Cl. Ghid de interpretare și ornamentare vocală. Baroc italian. București: Editura muzicală, 2009, 335 p.
49. Pop. S.- D. Teatrul muzical. Reflexii structurale și stilistice. București: Editura Muzicală, 2000. 208 p.
50. Popovici D. Introducere în opera contemporană. Timișoara: Editura Facla, 1974. 183 p.
51. Richard Wagner sau Noua Ordine Teatrală. Victor Ioan Frunză Postfața la „Opera și drama” de Richard Wagner. Disponibil <https://yorick.ro/richard-wagner-sau-noua-ordine-teatrala/> (accesat 20.05.2022).
52. Ristovski Risio F. Rezumat. Teză de doctorat. Congruențe între teatru, operă, operetă și muzical. Disponibil https://www.unatc.ro/doctorat/sustinere/Anunt_rezumat_Ristovski_Risio.pdf (accesat la 15.06.2020).
53. Roșca M.-S. Teze și antiteze în teatrul de operă contemporan. Disponibil <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A29006/pdf> (accesat 15.06.2020).
54. Rusu A. Tehnica și virtuozitatea solistică. Condiții necesare interpretării vocale. Media muzica, 2006. 122 p.
55. Rusu A. Culoare și expresivitate în genul de operă și lied a secolului XX. Cluj-Napoca: Media Musica, 2006. 110 p.
56. Sandu C. Stilemele verismului în evoluția operei moderne. Cluj-Napoca: Media Muzica, 2018. 228 p.
57. Sbîrcea G. Giacomo Puccini. București: Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1959. 175 p.
58. Schönberg H. C. Viețile marilor compozitori. București: Lider, 1997. 608 p.
59. Ștefănescu I. O istorie a muzicii universale, vol. II: de la Bach la Beethoven. București: Editura Fundației Culturale Române, 1996. 448 p.
60. Ștefănescu I. O istorie a muzicii universale, vol. IV: de la Rossini la Wagner. București: Editura Fundației Culturale Române, 2002. 419 p.
61. Teatrul Național de Operă și Balet Maria Bieșu. Disponibil: <http://www.tnob.md/ro/tnob-history> (accesat 22.05.2022)
62. Todea-Sahlean, D. Evoluția spectacolului de operă – de la miracolele scenografice la punerea în scenă a secolului al XVIII-lea. București: Eikon, 2018. 252p.

63. Vasiliu L. Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă. Iași: Artes, 2002. 256 p.
64. Verismul Italian. În: Pașcu G., Botocan M. Carte de istorie a muzicii. Iași: Vasoliana_`98, 2012, p. 469-473.
65. Verismo. Italian opera Disponibil: <https://www.britannica.com/art/verismo-Italian-opera> (accesat 10.11.2018)
66. Voinea S. Incursiune în istoria artei cântului și a esteticii vocale (Canto - istorie, tehnică, expresie). Privire asupra metodelor de artă a cântului. București: Pro Transilvania, 2002. 209 p.
67. Zamfirescu Fl. Actorie sau magie. București: Editura Privirea, 2003. 187 p.

În limba italiană:

68. Marco Beghelli La retorica del rituale nel melodramma otocentesco, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma: 2003. 466 p.
69. Verismo opera. Arias for soprano with Piano Accompaniment. Moscow: Muzyka, 2004, 47 p.

În limba rusă:

70. Акулов Е. Оперная музыка и сценическое действие. Москва: Кабинетный учёный, 2016. 455 с.
71. Астрова Л.И. О произношении в пении. В: Профессиональная подготовка студента-вокалиста: Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных, 1990, Вып. 115, с. 138 -153.
72. Богоявленский С. Итальянская музыка первой половины XX века. Ленинград: Музыка, 1986, 144 с.
73. Буданов А. Опера XXI века: жанр «на грани» Москва: Нобель пресс, 2013. 391 с.
74. Вдовина Е. В. Мария Биешу (на молдавском, русском и английском языках). Кишинёв: Тимпул, 1986. 228 с.
75. Вдовина Е. В. Молдавский советский романс. Кишинев: 1982. 183 с.
76. Вдовина, Елена. Опера. В: Елена Вдовина Молдавский государственный театр оперы и балета. Кишинев: 1983. с. 10-15.
77. Вопросы оперной драматургии. Сборник статей. Москва: Музыка, 1975. 315 с.
78. Екатерина Семенчук. Disponibil https://www.mariinsky.ru/company/opera_women/semenchuk_ek1/ (accesat 20.05.2020)
79. Екатерина Семенчук об опере «Сельская честь» Disponibil https://vk.com/wall-130074765_111230 (accesat 20.05.2020)

80. Из истории западно-европейской оперы, сборник трудов, выпуск 101, Москва: Музыка, 1988. 151 с.
81. История зарубежной музыки. Выпуск пятый. Конец XIX – начало XX века. Редактор И. Нестьев. Москва: Музыка, 1988. 448 с.
82. Коловский О.П. (ред.). Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Ленинград: Музыка, 1988. 352 с.
83. Конен В. Третий пласт. В: Советская музыка. 1978. № 5. С. 118–124.
84. Куклинская М. Я. Оперное исполнительство XXI века как научная проблема. Disponibil <https://cyberleninka.ru/article/n/opernoie-ispolnitelstvvo-xxi-veka-kak-nauchnaya-problema> (accesat 21.05.2022)
85. Левашева О. Пуччини и его современники. Москва: Советский композитор, 1980. 144 с.
86. Музыкальная литература зарубежных стран, для музыкальных училищ. Выпуск 7, составители: И.А.Гивенталь, Л.Д. Щукина, Б.С. Ионин. Москва: Музыка, 2005. 447 с.
87. Людмила Монастырская. Disponibil <https://www.belcanto.ru/monastyrskaya.html> (accesat 22.03.2022).
88. Нестьев И. Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества. Москва: Музгиз, 1963. 168 с.
89. Скульптурный портрет времени республики I в. до н.э. Disponibil <http://ancientrome.ru/publik/art/rsp/02.htm> (accesat 25.11.2018)
90. Степановская Вера "Сельская честь" на гангстерский лад. Независимая газета, 10.12.2020. Disponibil https://www.ng.ru/culture/2020-12-10/7_8037_culture.html (accesat 17.02.2022).
91. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург, 1999, 484 с.
92. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 1. Москва: Музыка, 1971. 356 с.
93. 30 апреля на сцену Большого театра возвращается опера "Сельская честь" Пьетро Масканьи. Опубликовано: 28 АПРЕЛЯ 2017. Disponibil <https://www.sb.by/articles/mezhdu-operoy-i-dramoy.html> (accesat 22.01.2023)

COMPONENTA PRACTICĂ A TEZEI DE DOCTORAT

13 iunie, 2018, recital

P.Mascagni

1. Serenata
2. Ave Maria
3. Allora ed ora

R.Leoncovallo

1. Mattinata
2. Serenata franceză

Fr. Cilea

Aria Principessa di Bouillon din opera *Adrienne Lecouvreur*

G.Puccini

Duetul Cio-Cio-San – Suzzuki din opera *Madama Butterfly*

G.Bizet

Duetul Carmen-Hose (actul IV) din opera *Carmen*

12 martie, 2019, recital

Fr. Cilea

1. Serenata
2. Aria mamei Maia *Esser madre e un infernă* din opera *L'Arleziana*

U. Giordano

1. Aria Madelon din opera *André Chenier*

G.Puccini

1. Aria Lauretei *O mio babbino caro* din opera *Gianni Schicchi*

G.Bizet

1. Serenata spaniolă *Ouvre ton coeur* din oda-simfonie *Vasco da Gama*
2. Seguidilla din opera *Carmen*
3. Duetul Carmen-Hose (actul II) din opera *Carmen*

3 aprilie 2022,

Teatrul Național de Operă și Balet *Maria Bieșu*
premiera operei *Cavalleria Rusticana* de P. Mascagni

Rolul Santuzzei