

Verdi și Puccini sau teatrul muzical italian și drumul său de la tradiție la modernitate

Laura Podoleanu

Până în anul 1900, Puccini a scris două opere importante în care personalitatea și talentul său s-au afirmat pe deplin: *Manon Lescaut* și *Boema*. Aceste lucrări au devenit în scurt timp atât de populare încât compozitorul a fost apreciat drept urmaș al marelui Verdi.

O analiză comparativă a câtorva dintre creațiile marilor compozitori este extrem de tentantă. Pătrunzând în intimitatea laboratorului lor, analistul descoperă două variante ale aceluiași mod de a accede la perfecțiunea a ceea ce istoria muzicii numește teatru muzical. Atât Verdi cât și Puccini lucrează cu povești de viață și de moarte perfect veridice, impecabil construite din punct de vedere dramaturgic, cu personaje puternice și pregnant conturate prin replici și sunete. Rezultatul sonor însă, este cu totul diferit. Baza de plecare este, întotdeauna, aceeași. Concepția dramatică ce vizează în egala măsură cuvântul și sunetul, are aceleași principii. În multe dintre paginile lui, Puccini privește înapoi, către Verdi, se inspiră din modelul ilustrului său contemporan și face astfel cuvenita reverență respectuoasă, recunoscând geniul înaintașului său. Asupra acestor momente vom insista. Până atunci însă, trebuie arătat contextul și vecinătățile teatrului muzical universal în care se află cei doi compozitori. Această privire sintetică, din perspectiva decelată a timpului și a istoriei, permite o clară evidență a potențialelor sau certelor influențe la care au fost supuși cei doi compozitori italieni.

Pentru istoria teatrului liric, perioada cuprinsă între cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea și prima jumătate a secolului al XX-lea este poate, cea mai importantă. Scenele europene sunt dominate de câteva dintre cele mai mari nume de compozitori de operă. Informațiile circulă, partiturile circulă, artiștii circulă și astfel, în Franța, în Italia, în Germania, în Rusia – și nu numai – ultimele noutăți

sunt repede cunoscute de public și comentate de critică. Niciodată efervescența creatoare în acest domeniu nu a fost mai mare iar direcțiile de dezvoltare atât de diverse.

Dat fiind subiectul particular al acestor pagini, propunem o privire sintetică dar edificatoare asupra creației lirice cuprinsă între *Simon Boccanegra* de Verdi (premiera 1857, Veneția) și *Turandot* de Puccini (premiera 1926, Milano). *Simon Boccanegra* vede luminile rampei cu un an înainte de nașterea lui Giacomo Puccini. La un an după nașterea viitorului mare compozitor, același Verdi aduce în fața publicului opera *Bal mascat* (Roma, 1959). Tot în 1859, la Paris are loc premiera *Faust* de Gounod. Ne oprim apoi la *Forța destinului* de Verdi și la premiera din 1862 de la Sankt Petersburg. O nouă și adevărată *grand opéra* propune tot pe scena pariziană Mayerbeer: *Africana* (aprilie 1865) pentru ca doar două luni mai târziu, în iunie același 1865, Hans von Bulow dirijează la München premiera genialului poem închinat iubirii, *Tristan și Isolda* de Wagner.

Școlile naționale încep să-și contureze personalitatea: la Praga, în 1866 are loc premiera *Mireasa vândută* de Smetana. În același an 1866, la Paris, pe scena de la Opéra Comique, Ambroise Thomas prezintă delicata partitură *Mignon*, în timp ce un an mai târziu, tot la Paris dar la Operă, Verdi oferă publicului vigurosul și sumbrul său *Don Carlos*. Doar un an desparte această premieră de o altă capodoperă a creației lirice franceze, *Romeo și Julieta* de Gounod (Paris, 1867). După doi ani, în 1868, la München Wagner triumfă cu *Maeștrii cântăreți din Nürnberg*, după care urmează, tot în capitala bavareză, *Aurul Rinului* (1869) și *Walkyria* (1870).

Fața teatrului liric se schimbă din ce în ce mai mult și mai profund. Verdi înțelege dar scriind *Aida* (Cairo, 1871), demonstrează că nu renunță la statutul său de compozitor italian sensibil, totuși- ca gândire muzicală și scriitură - la ce se petrece în jurul său.

Din nou o creația de școală națională, cu statut de capodoperă – *Boris Godunov* de Mussorgski (1874, Sankt Petersburg). Și un an mai târziu minunata *Carmen* a lui Bizet (Paris, 1875).

În 1876 la Scala din Milano se cântă *La Gioconda* de Ponchielli. În același an, la Bayreuth, Wagner își prezintă integral Tetralogia *Inelul Nibelungului* și astfel, pot fi ascultate în premieră și *Siegfried* și *Amurgul zeilor*.

Ca un ecou al vremurilor trecute, doar un an mai târziu, compozitorul francez Camille Saint-Saens prezintă la Weimar, în chiar patria lui Richard Wagner, opera sa *Samson și Dalila* (1877). În 1879,

la Moscova, se cântă minunatul *Evgheni Oneghin* al lui Piotr Ilici Ceaikovski.

Muzica franceză își urmează aparent netulburată calea – în 1881, J. Offenbach are la Paris premiera *Povestirilor lui Hoffmann*. Un an mai târziu, la Bayreuth, R.Wagner prezintă *Parsifal*. În acest moment, G. Puccini este deja muzician și se apropie de vârsta de 25 de ani. Iar Verdi împlinea 68 de ani.

Lakmé de L. Delibes (1883 Paris) rămâne o operă cu melodii frumoase, de mare virtuozitate vocală. Un an mai târziu, (1884) tot la Paris, J. Massenet se bucură de premiera operei sale *Manon*.

După o foarte lungă tăcere, G.Verdi scrie atât de romanticul dar și atât de dramaticul său *Othello* (Milano, 1887). Trei ani mai târziu, verismul triumfă cu P.Mascagni și a sa *Cavalleria rusticana* (1890, Roma).

Nu trebuie să-l uităm pe *Cneazul Igor* al lui A. Borodin (1890, Sankt Petersburg) și nici *Dama de pică* a lui P.I. Ceaikovski (1890, Sankt Petersburg). În 1892, la Viena are loc premiera *Werher* de Massenet și, în același an, trei luni mai târziu, *Paiațe* de R. Leoncavallo se prezintă la Veneția. Lumi sonore diametral opuse.

În acest context atât de divers și de contradictoriu, în care tradiția se înfruntă crâncen cu modernitatea, G. Puccini prezintă în 1893, la 1 februarie, la Torino, premiera cu *Manon Lescaut*, condamnând instantaneu la o uitare aproape totală opera cu același titlu a lui J.Massenet. Premiera puccinină are loc practic concomitent cu cea a lui *Falstaff* de G. Verdi - 9 februarie 1893, Milano. Nu este vorba de o înfruntare-confruntare a celor mai mari doi compozitori italieni ai tuturor timpurilor. În timp ce G. Verdi își spune ultimul cuvânt încheind uluitor o carieră unică în istoria muzicii, G. Puccini preia practic ștafeta și își spune primul cuvânt, pornind pe drumul ce îl va conduce către o poziție egală marelui său predecesor. În niciun caz nu poate fi vorba de o confruntare între trecut și viitor în teatrul liric. *Falstaff*-ul lui G. Verdi este viitorul, așa cum G. Puccini este viitorul teatrului liric italian, viitor pe care însă îl construiește pe temelia fermă a tradiției și cuceririlor verdiene.

Între 1893, *Manon Lescaut* și 1896, *Boema*, de același G. Puccini, scena teatrului liric internațional nu a mai înregistrat premiere semnificative. Până la *Tosca* (Roma, 1900) cu bunăvoință am mai putea aminti doar *Andrea Chénier* de B. Giordano (Milano, 1896). Ultimul deceniu al teatrului liric internațional este dominat deci, cert, de G.Verdi și G.Puccini. Giuseppe Verdi va muri în primul an al secolului următor, 1901. În 1902 C. Debussy propune la Paris, *Pélleas*

et *Mélisande*, o lucrare de certă valoare dar care marele public nu s-a apropiat așa cum a făcut-o în cazul operelor italiene contemporane.

Frecvența premierelor lirice de reală importanță este din ce în ce mai mică. În 1904, la Brno, semnalăm *Jenufa* de L. Janacek. Pentru ca, în 1904 la Milano, G. Puccini să revină spectaculos la rampă cu *Madama Butterfly*.

Un an mai târziu Richard Strauss își face intrarea în lumea teatrului liric cu a sa *Salomé* (Dresda, 1905). Urmează, în 1909, tot la Dresda premiera *Elektrei* sale. Un an mai târziu, la New York, G. Puccini prezintă *Fata vestului sălbatec* (1905). Același Richard Strauss, propune capodopera creației sale lirice, *Cavalerul rozelor* (Dresda, 1911). Franța revine în prim plan cu *Ora spaniolă* a lui Ravel (Paris, 1911). Apoi din nou Richard Strauss cu *Ariadna la Naxos* (Stuttgart, 1912). Următoarea partitură lirică competitivă este *Castelul prințului Barbă-Albastră* de Bartok (Budapesta 1918). În același an, 1918, tot la New York se joacă operele într-un act *Mantaua*, *Sora Angelica* și *Gianni Schicchi* de G. Puccini. Europa va fi în următorii aproape 20 de ani dominată de creațiile lirice ale lui R. Strauss, S. Prokofiev, I. Stravinski, M. de Falla, A. Schönberg, M. Ravel, F. Busoni, A. Berg într-o direcție de teatru muzical, cu totul diferită de tradiția impusă de școala italiană. În acest context eterogen de căutări și schimbări în numele unei modernități impuse de schimbarea politică, socială implicit culturală a feței lumii, G. Puccini are curajul să revină în aprilie 1926 cu o dramă lirică în trei acte o lucrare grandioasă ce solicită o montare scenică pe măsură. *Turandot*, povestirea fantastică a lui Carlo Giossi – subiect ce i-a tentat și pe modernii C. M. Weber și F. Busoni – se plasează voit în epilogul tradiției *grand opéra* cu mari scene de ansamblu, costume strălucitoare și o poveste de dragoste în care binele triumfă spectaculos.

Premiera operii *Turandot* nu a fost bine primită de presă, caracterizată drept ... *un edificiu de stuf, ambițios și gol*¹. Nimic nou. Istoria muzicii a consemnat deja gafe celebre, printre ele căderea operii *Traviata* cu ocazia premierei mondiale de la Veneția. Neclintit de huiduielile publicului, G. Verdi a rostit celebrele cuvinte *Qui vivra verra/ Cine va trăi, va vedea*, și a avut întru totul dreptate.

Turandot este precedată de *Wozzeck* de Alban Berg (1925) și succedată de *Les Mălmeurs d'Orphee* de Darius Milhaud (mai, 1926). Este cert că face parte din altă lume. Această lume este însă cea a marelui teatru liric italian, iubit de publicul de pretutindeni până

¹ Tranchefort, Francois-Rene. L'Opera, ed. Seuil, Paris, 1983, pag. 433.

la disperare, lume în care G.Verdi și G.Puccini au stat, stau și vor sta întotdeauna alături cu cele mai numeroase și de succes titluri pe toate marile scene lirice ale lumii

Între nașterea lui Giuseppe Verdi (1813) și cea a lui Giacomo Puccini (1858) este o distanță de 45 de ani. Când în mai 1884, la Milano, la *Teatro dal Verme* se joacă prima lucrare lirică pucciniană, *Le Villi*, G. Verdi scrisese deja majoritatea operelor sale, inclusiv *Aida* (1871). La mare distanță vor urma *Otello* (1887) și *Falstaff* (1893). După *Le Villi*, G. Puccini scrie opera *Edgar* (1889) - deci după experiența *Otello* – și, în același an cu *Falstaff*, are loc și premiera cu *Manon Lescaut* (1893). Până la moartea lui G. Verdi (1901) vor vedea luminile rampei *Boema* (1896) și *Tosca* (1900). Trei ani după moartea lui G. Verdi, G. Puccini scrie *Madama Butterfly* (1904). Urmează experiența americană de pe scena operei *Metropolitan* din New York și apoi revenirea acasă, în Italia, la *Scala*, la filonul tradiției operei italiene pe calea descisă de G. Verdi pe care G. Puccini pășește la rândul său, atunci când scrie ultima sa capodoperă *Turandot* (1926).

G. Verdi și G. Puccini au parcurs împreună 43 de ani de viață. Mult mai tânăr decât marele maestru al teatrului liric italian, G. Puccini a fost mereu atent la mișcările acestuia, i-a cunoscut și urmărit premierele, i-a apreciat partiturile și, de multe ori a găsit în ele soluții pentru propriile lucrări. La rândul său, G. Verdi a reacționat atunci când pe firmamentul teatrului muzical italian apare noua promisiune - Giacomo Puccini. Relația lor însă nu a fost strânsă. G. Verdi s-a dovedit atent și generos iar G. Puccini preluând inovațiile ilustrului său predecesor, i-a recunoscut acestuia meritele incontestabile. Atât prin vorbe dar mai ales ... prin fapte.

Se pare că G. Puccini a avut primele contacte cu creația verdiană în locurile de baștină. La Lucca, orașul în care s-a născut, în apropiere de Pisa, activa un teatru mic dar ambițios. Era vizitat de cele mai mari voci ale timpului – printre ele și Maria Malibran¹. Într-o stagiune erau prezentate câte două titluri. Se pare că în 1874, G. Puccini vede aici primul său spectacol liric, *Vestala* de Mercadante, într-o montare modestă. Adevărata sa întâlnire cu capodopera teatrului muzical italian, într-o montare fastuoasă, va fi însă la Pisa, spectacolul *Aida* de G. Verdi în 1876². Biografia lui G.Puccini spun că acesta a parcurs distanța până la Pisa, împreună cu doi prieteni, pe jos, numai pentru a putea vedea *Aida* și că această experiență

¹ Budden, Julian- *Puccini*, Ed. Oxford University Press , 2002, pag. 2

² *Ibidem*.

fantastică a fost crucială în hotărârea sa de a deveni compozitor de opere¹.

Pentru tânărul viitor compozitor, Milano a însemnat la fel de mult ca pentru G. Verdi, în urmă cu o jumătate de secol. Milano înseamnă Conservatorul de muzică, Milano, înseamnă teatrul *La Scala*! Repertoriul acestei scene era fantastic iar montările grandioase. G.Verdi era mult jucat iar succesul său era din ce în ce mai mare. În stagiunea 1879-1880, dintre cele 60 de reprezentații de la *Scala*, 23 au fost cu *Aida* iar G.Verdi a mai fost prezent pe afișe de câteva ori și cu *Rigoletto*². În stagiunea 1881 G.Puccini poate vedea aici o ediție revizuită a lui *Simone Boccanegra*, apoi *Forța destinului* și din nou *Rigoletto*. Influența muzicii lui G.Verdi se face simțită, la început, în creația instrumentală a lui G.Puccini – o mișcare de cvartet intitulată *Scherzo*, în la minor, cercetătorii recunosc ecouri ale unei muzici de balet dintr-o versiune revizuită a lui Macbeth³.

După premiera din mai a operei *Le Villi*, chiar dacă nu a fost în sală, G. Verdi are cuvinte de laudă pentru tânărul compozitor G.Puccini. De laudă, dar și de atenționare. Într-o scrisoare datată 10 iunie 1884, acesta scrie unui prieten: *El (Puccini n.n.) urmează ideile moderne, ceea ce este de înțeles, dar, în același timp rămâne credincios melodiei care nu este nici veche nici modernă. Oricum, se pare că în lucrarea lui (Le Villi n.n.) predomină elementele simfonice. Nu este nimic rău în asta. Doar că este nevoie de multă precauție. Opera este operă și genul simfonic este gen simfonic și nu cred că trebuie să introduci o pagină simfonică într-o partitură de operă decât dacă urmărești plăcerea unui dans.*⁴

Aceasta este, se pare, prima reacție a lui Verdi la muzica lui Puccini. Mai mult, despre simpatia maestrului pentru compozitorul începător aflăm dintr-o scrisoare pe care fostul său elev, Emanuele Muzio o adresează lui Giulio Ricordi și în care se scrie: *Vă felicit căci Verdi mi-a scris în urmă cu două săptămâni că, în sfârșit, ați găsit ceea ce căutați de trei ani, un adevărat maestro tânăr, pe nume Puccini care, se pare, are calități cu totul deosebite.*

Veștile despre noile opere ale lui G. Puccini circulau, și ajungeau adesea și la urechile maestrului și datorită cântăreților care interpretau atât roluri verdiane cât și roluri pucciniene. În seara

¹ *Idem*, Budden, Julian- *Puccini*, Ed. Oxford University Press , 2002, p. 8.

² *Idem*, Budden, Julian- *Puccini*, Ed. Oxford University Press , 2002, p.18.

³ *Idem*, Budden, Julian- *Puccini*, Ed. Oxford University Press , 2002, p.26.

⁴ A. Alberti: *Verdi intimo*, (Scrisoare către G. Ricordi), Verona, 1931, pp.311–315

premierei operei *Edgar*, în 1889 la *Scala* din Milano, pe scenă s-a aflat, în rolul *Tigrana* și Romilda Pantaleoni, prima *Desdemonă* din *Otello* de G. Verdi. Premiera lui G. Puccini nu a fost un succes și totuși, G. Verdi intervine pentru reprogramarea ei și chiar o roagă pe Pantaleoni să continue să joace rolul *Tigranei*¹. În 1889 când *Edgar* se montează la Lucca, orașul natal al compozitorului, din distribuție făcea parte și Emma Zilli, viitoarea *Alice* în premiera lui *Falstaff* de G. Verdi. Și atunci când *Edgar* este prezentată la Madrid, pe scenă s-a aflat și Giuseppina Pasqua, viitoarea primă *Mistress Quickly* în același *Falstaff* de Verdi. În montarea *Boemei* la Palermo, rolurile *Rodolfo* și *Mimi* au fost cântat de Edoardo Garbin și Adelina Stehle, primii interpreți ai rolurilor *Fenton* și *Nanetta* în premiera cu *Falstaff*. La premiera operei *Tosca* – 14 ianuarie 1900, Roma – rolul *Scarpia* a fost interpretat de Eugenio Giraldoni, primul interpret al rolurilor *Conte di Luna* din *Trubadurul* și *Renato* din *Bal mascat*.

Acordăm acum o oarecare atenție felului în care G. Verdi și G. Puccini tratează introducerile instrumentale ale lucrărilor lor lirice.

Următorii pași pe care îi propunem pe drumul pe care am pornit, se vor referi la începuturile și la sfârșiturile partiturilor/poveștilor verdiane și pucciniene, mai exact la preludii sau uverturi și la deznodămintele cel mai adesea tragice.

Cercetătorul avizat cunoaște evoluția în timp și spațiu a semnificației formelor de uvertură și preludiu². Chiar dacă în istoria muzicii se stipulează că Richard Wagner ar fi renunțat la uvertură în favoarea preludiului, multe dintre operele lui Giuseppe Verdi se deschid, cu cât maestrul înaintea în vârstă, mai degrabă cu preludii decât cu uverturi (*Nabucco*, *Forța destinului*) în adevăratul sens al cuvântului – *Traviata*, *Rigoletto*, *Bal mascat*, *Aida* – cu o durată între 3 și 5 minute. Sunt practic pagini orchestrale care înlănțuie motivele muzicale principale ale lucrării, motive pe care cu bucuria cunoscătorului le vom identifica apoi pe parcursul derulării operei, în momentele cele mai dramatice.

Observăm astfel, că aceste introduceri nu mai au forma tradițională, clasică, cu dezvoltare tematică, din bătrânele uverturi. La G. Verdi, un exemplu edificator de preludiu este începutul operei *Aida*:

Opera debutează cu cele două teme muzicale principale: tema *Aidei* (ex.1), plină de nostalgie și pasiune.

¹ Budden, Julian- *Puccini*, Oxford, 2002, pag. 66

² vezi Bughici, Dumitru- *Dicționar de forme și genuri muzicale*, EMUC, București, 1974, pp. 348- 350 respectiv 254-254

Ex. nr.1.

Andante mosso (♩ = 76) (1813-1901)

VI. I
pp
VI. II
ppp
Br.
ppp

Și tema preoților (ex.2), cu sens amenințător

Ex.nr. 2.

VI. II
ppp
Br.
p

Laitmotivul *Aidei* (tema dragostei ei pentru *Radames*) o însoțește aproape mereu de-a lungul operei, auzindu-se fie discret în orchestră la diferite instrumente, fie enunțată în mod direct.

Tema preoților are rolul de a marca stările conflictuale ale dramei, fiind dezvoltată în finalul actului al II-lea și apărând ultima oară în scena judecării lui *Radames*.

Primele acorduri ale operei *Rigoletto*, enunță tema blestemului groaznic care va lovi personajul principal; în *Traviata* orchestra începe prin a intona motivul morții eroinei, în *Don Carlos* primele sonorități sunt încărcate de tristețe și de dramatismul unei povești sumbre. Este momentul să remarcăm din nou că libretul de operă romantică în secolul al XIX-lea – excepție operele declarat comice- este axat, în majoritatea cazurilor, pe povești triste cu deznodământ tragic: majoritatea eroilor verdieni mor în momentul în care cortina cade: îi amintim pe *Ernani*, *Gilda*, *Leonora*, *Violetta*,

Boccanegra, Riccardo, Carlo, Aida, Radames, Otello.... Și, în general, uverturile și preludiile instrumentale fixează această atmosferă.

Amintim în mod deosebit *Otello*, lucrare extrem de dramatică, ale cărei prime acorduri sunt extrase din *Credo*-ul demonic al lui *Iago*. Credem că linia este directă de la acest opus la *Tosca* lui Puccini, unde nu se mai poate vorbi de uvertură sau preludiu căci cortina se ridică imediat după primele acorduri care îl evocă la fel de sumbru și la fel de pregnant pe *Scarpia*, personajul negativ implicat în acțiune, un personaj similar cu *Iago*.

Modernul, realistul, veristul G. Puccini, merge desigur înainte, în pas cu vremea lui, dar privirile i se întorc mereu către *Marele Bătrân*¹ din istoria operei italiene, Giuseppe Verdi. Vizionar și modern – pe cât i-a fost posibil – la rândul lui G. Verdi încearcă și el să țină pasul cu vremurile. Furtuna evocată în aceeași deschidere orchestrală din *Otello* are certe influențe wagneriene – atât de prezente și în *Tosca* lui G. Puccini și nu numai – după care, genialul italian care a privit poate la genialul său contemporan german, crează o altă dragoste nefericită (desigur, în alte circumstanțe) și introduce în pagina orchestrală – tot după model wagnerian – motivul iubirii tragice dintre *Otello* și *Desdemona*, scena sărutului.

În ultima sa lucrare, *Falstaff*, G. Verdi renunță la uvertură sau preludiu. Dirijorul atacă partitura și cortina se ridică. Așa se va întâmpla în toate operele lui Puccini – în *Boema*, orchestra ne explică cu o anticipație de poate 20-30 de secunde unde ne aflăm, într-o veselă mansardă pariziană, unde trăiesc artiști; în *Tosca* – am spus deja, motivul lui *Scarpia* se ridică amenințător ca și personajul care va distruge totul în jurul său. Iar în *Madama Butterfly*, poate că scurta fugă la 4 voci cu care începe partitura este, în mintea și în sufletul lui G. Puccini un omagiu adus marelui său predecesor care a încheiat magistral *Falstaff*-ul său – totodată viața sa – cu o extraordinară fugă în Do major la 10 voci. *Madama Butterfly* își permite doar un scurt fugatto în do minor – și derularea și deznodământul poveștilor sunt diferite. Cuvintele lui Verdi/Falstaff însă – *Tutto nel mondo e burla/Totul în lume este nebulie* - se pot aplica perfect teatrului jucat în jurul nefericitei *Cio-Cio-San*.

Influența verdiană se face clar simțită încă din primele două opere ale lui G. Puccini. Aria Annei din *Le Villi* este scrisă după modelul Ariei *Nilului* din *Aida* iar pagini orchestrale din *Edgar* trimit la *Nabucco* și la *Otello*².

¹ Budden, Julian- *Puccini*, Oxford, 2002, p. 24

² Budden, Julian - *Puccini*, Oxford, 2002, p. 70.

G. Puccini s-a aflat în sală la premiera din 9 februarie 1893 a operei *Falstaff* de G. Verdi. S-a deplasat de la Torino la Milano cu trenul tocmai pentru a putea asculta ultima lucrare verdiană.¹ Pentru a-l promova pe G. Puccini, Ricordi încearcă chiar să lege opera *Manon Lescaut* de *Falstaff*, impunând teatrelor europene să monteze împreună cele două opere italiene, gest care, nu întotdeauna i-a fost favorabil lui G. Puccini. De exemplu, în 1894, Londra, a primit cu entuziasm lucrarea verdiană dar a fost nemulțumită de cea pucciniană pe care a fost obligată să o preia la insistența editorului.²

S-au găsit totuși și voci binevoitoare: *Puccini cel puțin, nu pare să-și fi atrofiat simțul melodiei; caută melodia și o face în manieră verdiană. De exemplu, momentul Tra voi belle din primul act din Manon, are toată grația și șarmul vechiului gen liric. Astfel, Puccini demonstrează că privește mai atent către Verdi decât către rivalii săi de generație*³. Comentatorul are dreptate, dacă ne gândim apoi și la acel *Allegro vivo* din aria lui Manon, *Sola, perduta, abbandonata/Singură pierdută și abandonată*, în care așa, cum a făcut și prințesa Eboli în *Don Carlos* de G.Verdi, eroina își acuză frumusețea pe care o găsește vinovată pentru tot ceea ce i s-a întâmplat și, în transă, (ex.3) parcă în delir își vede trecutul care o acuză nemilos.

Ex. nr.3:



Ca și Bellini și Verdi, Puccini obține succesul dorit doar la a treia încercare cu *Manon Lescaut* (1893)⁴. G. Puccini se bazează mult pe cutezanțele marelui său înaintaș, Giuseppe Verdi. Stilul de conversație - un *parlando* nou, foarte departe de R. Wagner, dar departe mai ales prin sonoritatea și inflexiunile sonore cu totul diferite

¹ *Idem*, Budden, Julian - Puccini, Oxford, 2002, p.100

² *Idem*, Budden, Julian - Puccini, Oxford, 2002, p. 106

³ Shaw's Music, ed. Dan H. Laurence, London, 1981, pp. 216–217

⁴ Dorsi, Fabrizio /Rausa/Giuseppe - Storia dell'opera italiana, ed. Bruno Mandori, Pavia, 2000, p. 508

ale limbii italiene comparată cu limba germană, pe care Verdi îl „lucrează” și îl propune în *Falstaff* - va fi epicentrul operelor lui Puccini începând cu *Manon*¹. G. Verdi a început munca la *parola scenica*, deja în *Otello* și a atins perfecțiunea în *Falstaff*, în fluentă, conciziune, naturalețe. Un moment de virtuozitate vocală lirică încă neatins rămâne fuga finală la 10 voci cu care Verdi încheie *Falstaff*. Cât privește melodicitatea din *Manon*, ea se apropie mult de bogăția melodică a operelor verdiane². De fapt, *Manon* – ca și *Madama Butterfly* mai târziu- ia rețeta aplicată de Verdi în *Otello* - o primă jumătate de act dramatică și o a doua lirică, dominată de iubire. Agitația studenților și sosirea diligenței urmate de dialoguri și apoi, duetul între cei doi îndrăgostiți, amintește de duetul dintre *Elisabeta* și *Carlo*, din primul act al lui *Don Carlo*³, în care orchestra se implică masiv și colorat. Primele impresii favorabile următoarei partituri lirice, *Boema*, G. Puccini le primește de la Edoardo Mascheroni, primul dirijor al operei *Falstaff*. Acesta este entuziasmat atunci când compozitorul îi cântă la pian primele două acte⁴.

Umbra lui *Falstaff* plutește dominant și asupra partituri *Boema*. Temele ascunse în voci complicat împletite, la care ia parte și orchestra sunt doar un exemplu de modernitate verdiană preluată fără ezitare de Puccini și experimentată încă din *scherzo*-ul din primul act al operei *Manon Lescaut*. De asemenea, către aceeași sursă de inspirație trimite și delicatețea unor momente ca cel din actul al II-lea în care *Rodolfo* o prezintă pe *Mimi* prietenilor săi, în tumultul Cartierului latin (*Questa e Mimi, gaia fioraia/Aceasta e Mimi, floare fericită*), o scurtă romanță într-un balans ambiguu major-minor, cu o primă secvență delicată (ex. 4)

Ex. nr. 4.

Andante calmo
dolcemente

Mimi: Mi piac-cion quel-le co-se che han si dol-ce ma-li-a, che par-la-no d'a-mor,
(x)

¹ Mandori, Bruno, Pavia, 2000, p. 504.

² *Idem*, Dorsi, Fabrizio /Rausa/Giuseppe - Storia dell'opera italiana, ed. Bruno Mandori, Pavia, 2000, p 510.

³ *Idem*, Dorsi, Fabrizio /Rausa/Giuseppe - Storia dell'opera italiana, ed. Bruno Mandori, Pavia, 2000, p.510.

⁴ Budden, Julian- *Puccini*, Oxford, 2002 p.153 .

Rapelurile la creația verdiană sunt numeroase în *Boema*. Chiar și celebrul început – și sfârșit – al actului III, cele două acorduri mușcate, fac trimitere la celebra *sortita* a lui *Amonasro* din *Aida* (ex.5) (momentul în care *Aida* descoperă că tatăl ei se află printre captivi).

Ex. nr. 5.

Amonasro *Molto largo* ($\text{♩} = 52$)

Der König *Ihr Va - ter, Ich hab gekämpft, wir un - ter - la - gen,*
Suo pa - dre. Anch'io pu - gnai, vin - ti noi fummo,

K. *Al - so du bist? [118] Dun - que tu set?*

dim. *pp* *ppp* *pppp*

Amonasro *Andante sostenuto* ($\text{♩} = 66$)
 (Auf sein Kriegergewand deutend)

Amo. *sucht umsonst den Tod. Dies Ge - wand, das ich tra - ge, be -*
mor - te l'incan cer - cai. Quest' as - si sa ch'io ve - sto vi

morendo *p* *Basso* *Va.*

Amo. *zeu - ge, daß für den Kö - nig mein Schwer - ich ge - zo - gen;*
di - ca che il mio Re, la mia pa - tria ho di - fo - so;

sf

Impresia pe care o lasă cele două acorduri pregnante, cu funcțiile dominantă-tonică este, în ambele scene, de amenințare puternică și reală. În același act, duetul *Addio dolce svegliare alla mattina*/*Adio dulce trezire*, prin care *Rodolfo* și *Mimi* evocă amintiri minunate care, până la urmă îi conving să rămână împreună, are certe corespondențe (de expresivitate, de linie melodică, de armonie, de formă) în ultimul duet *O terra addio*/*O pământ, adio*, prin care *Radames* și *Aida* își iau rămas bun de la existența lor pământească. Dar, comparând aceste momente, ies în evidență și deosebirile între cei doi creatori. În timp ce *Amneris* invocă cu lacrimi tăcute zeii,

profund, sumbru și resemnat, în *Boema*, acest minunat *adagio* este punctat de cearta stridentă și atât de... veristă, dintre *Marcello* și *Musetta*.

Ultimele minute ale *Boemei*, trimit și mai mult, înapoi, în timp, la creația verdiană. Parafrazând parcă cuvintele doctorului Grenville din actul al IV-lea al operei *Traviata* - *La tisi non le accord ache poche ore/Boala nu-i va acorda decât câteva ore* - Puccini pune în gura personajului său *Schaunard* o replică asemănătoare: *Fra mezz'ora e morta/Într-o jumătate de oră va fi moartă*.

G. Puccini vede piesa *Tosca* a lui Victorien Sardou la Milano, cu Sarah Bernard în rolul titular. Imediat i se adresează editorului său Giulio Ricordi, cu rugămintea de a obține drepturile de adaptare a piesei, pentru o lucrare lirică.

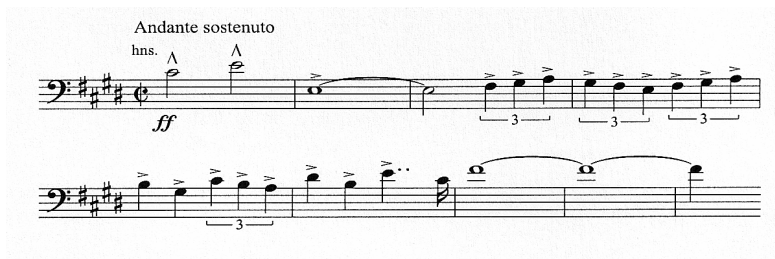
Este interesant faptul că libretul pentru *Tosca* a fost inițial destinat compozitorului Alberto Franchetti. Illica a scris acest libret și în luna octombrie a anului 1888, Franchetti, Ricordi, Illica și Verdi s-au întâlnit cu scriitorul Victorien Sardou, autorul piesei (1887). Verdi era fascinat de subiect dar a refuzat hotărât să lucreze opera dacă Sardou nu îi modifică sfârșitul. După câteva luni, Franchetti recunoaște că nu este în stare să compună o muzică pe măsura acestui libret și Ricordi îl oferă atunci lui Puccini. Încă ofensat de primul refuz, compozitorul ezită și numai intervenția lui Verdi îl determină să accepte comanda¹. Începe să lucreze la *Tosca* în 1896, după bara finală la *Boema*.

În nicio altă partitură pucciniană, desfășurarea acțiunii nu are rapiditatea din *Tosca*. Dacă la G.Verdi, în general, într-un act nu se întâmplau prea multe lucruri de acțiune predominând ariile, duetele și scenele de ansamblu într-o înșiruire determinată mai mult de mișcările sufletești interioare decât de impulsuri exterioare majore, în *Tosca*, în fiecare clipă se întâmplă ceva.

Există rapeluri la G.Verdi și în această partitură *Scarpia* este *Jago*. Amenințarea (ex. 6) cu care începe ultimul act.

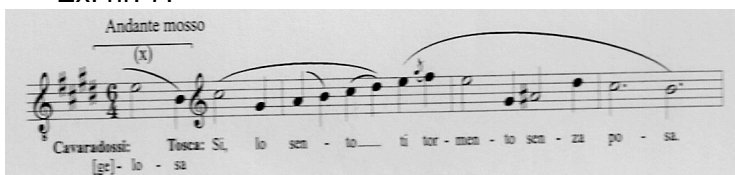
Ex. nr.6.

¹surse Internet <http://ro.wikipedia.org/wiki/Tosca>



susținută sonor de patru corni la unison, se leagă cert de începutul actului al IV-lea din *Don Carlos* de Verdi. Atunci când, în actul al III-lea, în închisoare, *Cavaradossi* cere până și hârtie, (ex.7) pentru a-i scrie iubitei sale *Floria Tosca*:

Ex. nr. 7.



patru violoncele susțin momentul, o combinație deja cunoscută și de mare efect, folosită de Verdi în duetul de dragoste *Otello–Desdemona*. Același motiv în aceeași combinație timbrală reapare și atunci când *Cavaradossi* începe să scrie și amintirile îl copleșesc (ex.8) și va fi apoi reauzit în îngrijorarea *Toscăi*.

Ex. nr.8.



Cu rapiditatea derulării acțiunii pe scenă și cu universul sonor exotic, complex și complicat din *Madama Butterfly*, G. Puccini se îndepărtează din ce în ce mai mult de Giuseppe Verdi. Totuși, nu putem să nu remarcăm că, primul act din *Madama Butterfly* are construcția unor pagini verdiene (de ex. Act. I din *Otello*) – o primă parte alertă, cu acțiune și o a doua acoperită de un mare duet. Duetul *Pinkerton- Cio-Cio-San* din primul act al operei este considerat ca fiind

cel mai frumos, mai delicat, mai rafinat dintre duetele de dragoste scrise de compozitor.

Este adevărat că *La Rondine* a fost și ea comparată – mai ales portretul eroinei principale - cu *Traviata* de Verdi. *Magda* și *Violetta* au fost mereu puse alături deși, între ele, la o atentă comparație, există multe diferențe. Iar partitura a cărei premiera a avut loc la Monte Carlo în 1927, este foarte departe de universul verdian. Să nu uităm că, între timp, Puccini trecuse oceanul și cunoscuse o altă lume.

Și mai superficială – doar la nivelul genului comic – este apropierea dintre *Gianni Schicchi* și *Falstaff*. La sfârșitul vieții, atât Verdi cât și Puccini își încearcă inspirația până și în genul comic, Verdi reușind o capodoperă, Puccini... cu siguranță, mai puțin.

Și Puccini – romantic, naturalist și verist – merge în creația sa lirică pe drumul poveștilor cu sfârșit trist. Majoritatea eroinelor lui, mor. Una dintre puținele excepții este principesa *Turandot*.

Este momentul să ne reamintim că, în 1889, după insuccesul operei *Edgar*, Puccini declara că dorește să se îndepărteze cât mai repede de tradiția teatrului muzical italian, mai ales de forma de spectacol numită generic „grand opéra” care domina scena italiana de două decenii și căreia și Verdi îi plătise tributul cuvenit, mai ales cu *Aida*. Și totuși, Puccini se reîntoarce *acasă* cu ultima sa operă *Turandot*. O face însă conștient, de bună voie, cu superioritatea și avantajele unui învingător.

Paralela cu Verdi se impune din nou. După ce compozitorul italian s-a lăsat sincer atras de vraja wagneriană – în *Aida* și *Otello* – în *Falstaff* cercetătorii nu depistează nici cea mai mică urmă de influență lirică germană contemporană. Verdi este maestrul măiestrilor operei italiene. Partitura demonstrează rafinament, o măiestrie componistică fără egală – vezi celebra fugă din final dar nu numai-eficiență și economie de mijloace cu rezultat și efecte maxime – stilul *parlando* de o expresivitate constantă și perfectă – și inspirația de o bogăție și spontaneitate inegalate¹. *Falstaff* împlinește magistral gloria operei comice italiene. Este testamentul unui creator de geniu, cu o creație imensă întinsă pe o jumătate de secol, puternic și conștient ancorat în pamântul solid al tradiției unui popor care a creat teatrul muzical.

Cu ultimul său opus, Puccini face același gest ca și marele său predecesor pe care îl recunoaște din nou ca maestru și la al cărui model se întoarce. După experiența americană, după *Fata vestului*

¹ Tranchefort, Francois-Rene – L' Opera, ed. Seuil., Paris, 1983 p. 327

sălbatec și operele din *Triptic* – printre ele *Gianni Schicchi*, singura sa partitură comică –sfidând timpul său și modernitatea teatrului muzical marcat de Schönberg, Strawinski, Ravel sau Berg, Puccini își amintește că este compozitor italian și scrie *Turandot*, partitura ce se întoarce declarat, ca un omagiu, către tradiția *grand opéra* așa cum a înțeles-o și Verdi, în sumptuoasa lui *Aida*. Mari scene de ansamblu, un cor numeros și puternic implicat în acțiune, disponibilitatea unor montări grandioase.... apropie cele două lucrări. Marcat însă de experiența hollywoodiană, Puccini cedează modei și finalul poveștii sale nu aduce lacrimă și anticul catharsis al tragediei ci râsul și contemporanul catharis al... happy-end-ului. Principesa *Turandot* este singura eroină pucciniană care nu numai că supraviețuiește dar își găsește și fericirea în dragoste. Un deznodământ roz care înlocuiește finalul dulceacrișor al lui *Falstaff*, plasându-se însă tot în paleta expresivă a triumfului vieții. 33 de ani despart cele două lucrări-*Falstaff* (1893), *Turandot* (1926). Distanța reală între cele două partituri muzicale de geniu este de fapt de un secol. Concluziile însă, sunt aceleași.

La sfârșitul acestui comentariu în care ne-am propus să evidențiem câteva asemănări între partiturile celor mai mari creatori de teatru liric italian putem afirma că, în calitatea sa de succesor al lui Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini continuă romantismul veacului al XIX-lea, diferențiindu-se de el printr-o dezvoltare melodică mai liberă, prin subiecte de o profundă umanitate.

Muzica lui G. Puccini pornește de la cuvânt, organizându-se după topica proprie limbajului vorbit, după desfășurarea dramatică, exprimând cât mai poetic, cât mai integral, textul. Muzica sa urmărește starea sufletească a personajelor, susținând evoluția lor dramatică.

Ca și Verdi, Puccini folosește stilul *parlando*, construit pe caracterizări orchestrale melodice, inspirat din vechiul recitativ al melodramei italiene. Stilul acesta este asemănător concepției wagneriene despre continuitatea discursului muzical.

Puccini scria editorului său: *Sunt cu nervii prea surescitați și fără liniștea de care am nevoie. O invitație la masă mă îmbolnăvește pe o săptămână. Așa sunt eu făcut și nu mă schimb după vârsta de patruzeci. Sunt inutile insistențele: n-am fost făcut pentru saloane și recepții. La ce bun să mă expun curiozității altora, făcând o muțră de cretin? Mă văd așa cum sunt și mă observ destul. Repet, acesta sunt eu și d-ta știi că nu mă prefac. Nu încerc să mă compar cu Verdi, deoarece aș fi de-a dreptul ridicol, dar el a făcut întotdeauna ce l-a tăiat capul și cu toate acestea a cucerit puțintică glorie nu-i așa? Până*

*azi, mulțumesc lui Dumnezeu, am avut și eu partea mea de succese, fără a recurge la mijloace cu care nu am nimic de-a face. Mă găsesc aici numai și numai pentru ca muzica mea să fie executată așa cum e scrisă!*¹

Succesor al lui Verdi, Puccini este legat de acesta prin promovarea în continuare a cantilenei de tip italian. Cei doi compozitori sunt uniți prin atenția și dragostea pe care o acorda personajelor feminine din operelor lor, personaje pe care le urmăresc îndeaproape în dezvoltarea lor psihologică, pe care le construiesc cu mare atenție, din punct de vedere muzical. Mai presus de orice, Puccini rămâne ultimul mare melodist al muzicii italiene. Puccini s-a dovedit peste timp, un mare inventator atât în domeniul melodiei cât și în cel al armoniei. Revenind la melodie, trebuie să subliniem faptul că Puccini va continua marea linie a melodismului italian vocal, adăugându-i o nouă latură expresivă prin adâncirea planului simfonic al expresiei muzicale.

În ceea ce privește portretele, atât Verdi cât și Puccini sunt de neegalat în descrierea eroinelor simple, sincere, iubitoare, emoționate. Eroinele lor sunt caractere nobile, ce se jertfesc în final pentru dragostea lor, dar trăiesc la modul real, sentimentele oamenilor simpli. Ceea ce le distruge este impactul cu societatea, cu tradițiile și cu mentalitățile învechite ale oamenilor.

Ambii compozitori crează muzica în funcție de expresia textului, ambii intervin în mod direct în realizarea libretelor. Întreaga inspirație este subordonată elementelor teatrale și dramaturgiei subiectelor.

Înrâurirea cântului popular italian asupra creațiilor celor doi compozitori este evidentă. În ciuda strămoșilor săi muzicanți și compozitori, Puccini este rustic, nu prin obârșie și îndeletniciri agricole ca Verdi, ci prin fiorul poetic cu care înțelege natura, viața și oamenii. Creațiile lor capătă astfel amprenta stilului italian și o personalitate specifică.

La ambii compozitori melodia este primordială, plină de emoție și de expresie, cantilena oferind soliștilor posibilitatea de a-și etala calitățile tehnice și expresive.

Totuși, în timp ce Verdi urmărește planuri melodice ample, construcții de fraze cuprinzătoare, Puccini cultivă formele mici,

¹ Sbârcea, George-Puccini, Ed. Muzicală, 1966 p . 113

mozaicul tematic, celula nedevelopată, cu o putere sintetică unică în istoria muzicii.

Puccini nu adaugă în operele sale, scene străine de structura subiectului, el nu crează balet sau divertismente, expresia sa muzicală este întotdeauna concentrată și servește în totalitate esența subiectului.

Dacă Verdi a parcurs etape pline de căutări, de la operă la dramă, Puccini a preluat direct această ultimă structură, care a servit în totalitate exprimării sale muzicale și artistice.

Prin Verdi a triumfat teatrul muzical, compozitorul afirmându-se în momentul în care romantismul își manifestă puternic tendințele estetice. Influențat în creație de predecesorii săi, Rossini, Bellini, Meyerbeer, Donizetti și Mercadante dar și în unele lucrări de maturitate de contemporanul său Wagner și de muzica rusă popularizată de Franz Liszt, în urma turneului său în Imperiul Rus, ca pianist, Verdi a cristalizat un limbaj muzical caracterizat de realismul expresiei, realizat printr-o impresionantă evoluție a mijloacelor componistice. Etapizând evoluția creației sale, descoperim parcurgerea unui traseu ferm, de la opera istorică, la melodrama lirică, pentru a ajunge la drama muzicală italiană.

Remarcăm interesul lui Verdi pentru orchestrație și pentru rolul orchestrei în sublinierea expresiei muzicale. Inovațiile muzicale și contrapunctice ce caracterizează stilul său, sunt puse în slujba redării expresivității psihologice a personajelor. Astfel, stilul verdian în materie de recitative, dezvoltat pe parcursul evoluției sale componistice, va atinge în *Aida* o înaltă perfecțiune. Aici întâlnim modele de echilibru perfect între expresivitatea verbală și cantilenă.

Aceeași preocupare o vom întâlni și la Puccini, care va pune culorile orchestrale și timbrale la loc de frunte, în construcția expresiei muzicale.

Puccini, oscilând între lirism și dramă, fără însă a fi lipsit de umor, va ocupa locul central, definind curentul verist, ecou post romantic al operei italiene.

Bibliografie

- Alberti, Annibale. *Verdi intimo*, Verona, 1931
Anbra, d'Lucio. *Viva Verdi*, Ed. muzicală, București, 1972
Bellamy, Olivier. *Puccini pour la vie* in *Le monde de la musique*, nr. 289, iulie-august 2004
Bourgeois, Jacques. *Giuseppe Verdi*, Editura Eminescu, București 1982

- Bratin, Jack. *Calendarul muzicii universale*, Edit. Muzicală, București 1966
- Budden, Julian. *Giacomo Puccini* in May 2003 BBC Music magazine
- Budden, Julian. *Puccini*, Oxford, 2002
- Bughici, D. / Gheciu, D. *Formele și genurile muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1962
- Bughici, Dumitru. *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1978
- Caraman-Fotea, D. / Sava I. *Ghid de operă*, Editura muzicală, București, 1971
- Cernei, Elena. *Enigme ale vocii umane*, Editura Litera, București, 1982
- Cooke, Deryck. *The Language of Music*, Oxford University Press, London 1964
- Dorsi, Fabrizio / Rausa, Giuseppe - *Storia dell'opera italiana*, ed. Bruno Mandori, Pavia, 2000
- Einstein, Alfred. *La musique romantique*, Edit. Gallimard, Paris, 1959
- Engel, Lehman. *The Making of musical*, Macmillan Publishing, New York, 1977
- Iliuț, Vasile. *O carte a stilurilor muzicale*, Editura Academiei de Muzică, București, 1996
- Jacobs, A./ Sadie, S. *The Wordsworth Book of Opera*, Wordsworth Reference, Londra, 1984
- Kobbe, Gustav, Earl of Harewood. *The Definitive Kobbe's Opera Book*, New York, G. P. Putnam, 1987
- Laffont / Bompiani. *Dictionnaire de personages litteraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*, Societe d'Edition de Dictionnaires et Encyclopedies, Paris, 1962
- Marchesi, Gustavo. *Verdi*, Ed. muzicală, București, 1987
- Mavrodin, Alice. *Verdi*, Editura muzicală, București, 1970
- Saussine, Renee de. *La vie des grads musiciens italiens*, Edition du Sud at Albin Michel, Paris, 1965
- Sbârcea, George. *Giacomo Puccini*, Ed. Muzicală, București 1959
- Ștefanescu, Ioana. *O istorie a muzicii universale*. Vol. I-IV, Edit. Fundației Culturale Române, București, 2002
- Teodorescu-Ciocănea, Livia. *Tratat de forme și analize muzicale*, Editura Muzicală, București, 2005
- Tranchefort, Francois-Rene. *L'Opera*, Ed. Seuil, Paris, 1983
- Verdi, Giuseppe. *Briefe*, Berlin, 1983