Ioana Mia IUGA
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Giacomo Puccini – ctitor al operei veriste şi promotor al noilor exigenţe estetico-stilistice izvorâte din drama wagneriană

Abstract: (Giacomo Puccini – Founder of the Verist Opera and Promoter of the New Aesthetic and Stylistic Exigencies Emerging from Wagnerian Drama) The verist opera, whose important representative, the Italian composer Giacomo Puccini was to break the ties with the traditional Italian opera, was born at the beginning of the 20th century, during the ascending of the verist current in literature. The echoes of the Wagnerian drama can be found both in the construction of the infinite melody and the libretto by the use of some new methods such as the endecasillabo, the development and the veridical rendering of a dramatic reality.

Keywords: verismo, opera, Wagnerian drama, composer, libretto.

Rezumat. Giacomo Puccini – ctitor al operei veriste şi promotor al noilor exigenţe estetico – stilistice izvorâte din drama wagneriană. La început de secol XX, în plină ascensiune a curentului verist în literatură, ia naştere opera veristă, al cărei reprezentant de seamă, compozitorul italian Giacomo Puccini, va rupe legăturile tradiţionale cu opera italiană. În noul său stil componistic se vor regăsi ecourile dramei wagneriene, atât în construcţia melodiei infinite, cât şi în cea a libretului, prin folosirea unor noi procedee, cum ar fi endecasillabo, în dezvoltarea şi redarea veridică a unei realităţi dramatice.

Cuvinte-cheie: verism, opera, drama wagneriana, compozitor, libret.

Contextul istoric, social şi economic care s-a conturat la sfârşitul secolului al XIX-lea a făcut posibilă apariţia unei diversităţi de concepţii estetice în artă, literatură şi, mai ales, în muzică, care va cunoaşte noi valenţe stilistice.

Una dintre tendinţele în muzică este aceea de a prezenta omul „care-şi cântă propriile sale trăiri şi aspiraţii" (Pascu şi Boţocan 2003, 475). Apar noi modalităţi de limbaj, oglindite mai cu seamă în creaţia de operă, a cărei muzică va face să răsune un filon realist pe scenele lirice din întreaga Europă. În timp ce unii compozitori erau preocupaţi să construiască o artă naţională, alţii doreau să făurească „o muzică a omului de pretutindeni, independentă de apartenenţa etnică. Era o muzică a omului apăsat de grijile şi dramele sale (*ibidem*)."

Verismul[1], acest nou curent muzical apărut la cumpăna dintre secolul al XIX-lea şi al XX-lea, are un diapazon de manifestare extrem de divers, mergând de la forma primară impusă de *Cavaleria rusticană* a lui Mascagni (1890) la o formă mai diluată a stilului, precum în *L'amico Fritz* (1891), *Silvano* (1895)

1. Echivalent al realismului critic sau al naturalismului, termenul de *verism* provine de la cuvântul italian *vero* „ adevăr", fiind folosit pentru prima dată de Luigi Capuana, în lucrarea sa *Studii sulla letteratura contemporanea* (Milano, 1879). Douăzeci de ani mai târziu, termenul de *verism* va înlocui în totalitate noţiunea de naturalism în definirea şi teoria noului curent, pe care Capuana o va expune în lucrarea *Gli ismi contemporanei* (Catania, 1898).

BDD-A29002 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:04 UTC)

şi *Zanetto* (1896), ce poartă semnătura lui G. Puccini şi ale căror reverberaţii le regăsim în *Tilda* de Fr. Cilea, *Mala vita* de U. Giordano şi *Pagliacci* a lui R. Leoncavallo, toate fiind datate 1892.

Aceşti compozitori au căutat încă din 1860 să dea semnale de repudiere a operei italiene tradiţionale. În consecinţă, au conturat trasee creatoare noi, sperând ca prin reformarea limbajului muzical să aducă cu sine şi succesul acesteia, în confruntarea lor cu tendinţele semnalate în muzica europeană din a doua jumătate a secolului al XIX-lea (v. Iliuț 1997, 88). Interesant este faptul că în procesul de internaţionalizare a culturii italiene a existat, chiar în momentul fazei sale decadente, un proces de implementare a curentului verist, care a fost întâlnit în contexte culturale îndepărtate de spiritul tipic italian, cum ar fi, de pildă, cel francez. Eleganţa şi lirismul rafinat al afectelor întâlnite în muzica lui Charles Gounod, Jules Massenet şi A. Thomas se împleteşte într-o manieră armonioasă cu realismul în cazul operei *Carmen* de George Bizet (1875). Acest lucru a fost posibil prin asimilarea soluţiilor muzicale şi dramatice, ca şi a problemelor de promovare a teatrului muzical în speţă.

În acelaşi timp, ultima jumătate a secolului al XIX-lea reprezintă pentru opera şi drama muzicală italiană un moment de cotitură, ce implică şi anumite poziţionări pro şi contra vis-a-vis de drama muzicală wagneriană şi necesitatea preluării unor soluţii de construcţie muzicală oferite de aceasta şi care, în consecinţă, ar putea oferi o certă sursă de inspiraţie pentru noua operă italiană (v. Bernardoni 2005, 30). Există mai multe premise care sunt luate în calcul de generaţia acestei perioade. Una se referă la promovarea şi susţinerea unui spirit naţional în beneficiul unui discurs muzical-epic latino-mediteranean, ca o alternativă la cel nord-germanic, stăpânit covârşitor de personajele mitologice. A doua premisă se leagă de provocarea remodelării contururilor motivice şi prin redimensionarea contribuţiei elementului simfonic în cadrul noului discurs motivic-epic. A treia premisă e conectată cu grija compozitorilor italieni de a nu deveni simpli epigoni ai marelui Wagner. În acest sens, ei au luptat pentru o redimensionare a muzicii de operă italiene utilizând doar acele mijloace de implementare ale unor reminescenţe leitmotivice.

La nivelul simbolic-ideatic, cu opera sa *I Medici* (1893), a cărei acţiune e plasată în Florenţa renascentistă în timpul conspiraţiei nebunilor, Leoncavallo experimentează un proiect de coagulare a unei noi forme italiene autentice a limbajului liric-epic. Animat de un spirit patriotic pronunţat şi de o dorinţă de a expune o retorică filosofică elevată, toate acestea îşi au izvorul în realitatea imediată.

Fapt neobişnuit în epocă, după ce a terminat de tradus în limba italiană ediţia revizuită a operei *Die Meistersinger* a lui Richard Wagner, Puccini a început lucrul la propria-i creaţie, *Manon Lescaut* (1893), apelând la celebrul acord tristanian, precum şi la reminiscenţe dramatice ale operei wagneriene, cu scopul de a pune mai bine în valoare dragostea adevărată a doi tineri amanţi (întregul duet între Manon şi Des Grieux din actul II, spre exemplu, aminteşte de *Tristan şi Isolde*), în contrast cu pasiunea ridicolă arcadiană a secolului al XVIII-lea a bătrânului Geronte.

Într-un mod similar, în *La Boheme* de R. Leoncavallo (1897) armonii variate şi motive de inspiraţie wagneriană sunt utilizate de compozitor în colorarea expresivă a solitudinii, a situaţiilor maladive şi chiar funebre. Aceste soluţii preluate din drama

BDD-A29002 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:04 UTC)

wagneriană contrastează puternic cu spiritul juvenil al personajelor operei şi cu expresia muzicală ce include citate din *Les Huguenots* (1836) a lui Meyerbeer, la acea vreme intens programat de teatrele italiene, precum şi cu pastişa rossiniană întâlnită în *Cantata lui Schaunard* (*La Boheme*).

În această privinţă i s-au reproşat lui Leoncavallo maniera scriiturii din *La Boheme*, care nu dă dovadă de o receptare consolidată a elementelor wagneriene[2], tocmai în anii de tranziţie între cele două secole: XIX şi XX, mai ales când exista o tendinţă de confruntare între provocarea impresionistă a operei *Pelleas et Melisande* a lui Claude Debussy[3] şi protoexpresionismul lui R. Strauss, combinat cu întâlnirea târzie a tradiţiei „grand opera" de sorginte rusă şi de filiaţie franceză, cum este opera *Boris Gordunov* a lui Musorski.[4]

Pe de altă parte, putem observa, la sfârşit de secol XIX, apariţia unor curente retrospective şi a unor curente care ţin să motiveze arhetipurile genului de operă. Alberto Franchetti concepe al său *Cristoforo Columb* (1892), asemeni unei opere balet „all'italiana" folosind un subiect istoric şi prelucrându-l conform canoanelor *grand operei* pariziene ale începutului de secol XIX.

În aceeaşi manieră îşi gândeşte şi Verdi opera sa de maturitate *Falstaff* (1893), ce reprezintă printre altele o înflorire a comediei muzicale revolute, a comicului, prin resuscitarea genului buf al cărui model ideal l-a reprezentat creaţia de gen a secolului al XVIII-lea. Actul II din *La Bohéme* de Puccini este o pagină de virtuozitate şi de dinamism comic briliant. Prin colaborarea la opera *Le Maschere – Măştile* (1901), Mascagni şi libretistul Luigi Illica au consolidat un proiect ambiţios şi totodată neobişnuit (el nu s-a bucurat de un succes artistic binemeritat), al cărui scop a fost prezentarea *commediei dell'arte* ca nimic altceva decât a unei forme de artă dramatică ce s-a dorit să fie în acelaşi timp "umană şi adevărată" (Bernardoni 2005, 31). Personajul ce-l întruchipează pe Michounet în *Adriana Lecouvreur* de Fr. Cilea (1902), luat *ad litteram*, este pandantul *Bărbierului* lui Rossini, acest lucru derivând din umorul caracteristic al personajului şi aplecarea sa spre evenimentele de natură comică.

Tradiţia italiană este într-un proces de regenerare şi de epurare a binecunoscutelor clişee ce ţin de producţia naţională de operă în ideea evoluţiei sale explicite spre o lume cosmopolită, ce stăpâneşte climatul internaţional specific, stimulat în egală măsură şi de traseele comerciale trasate de editurile omnipotente milaneze (*Ricordi* şi *Sonzogno*), ca şi aderarea la un nou cosmopolitanism a subiectelor operelor, care trebuie să conţină determinări istorice şi ambientale, spre a impune o anume plauzibilitate şi realism.

Pentru Puccini, acest lucru a însemnat translaţia efectivă a ambientului într-o atmosferă muzicală ce, conform crezului componistic al lui Puccini, însemna un aspect creator de o importanţă fundamentală şi în acest sens el a acordat operelor sale o intensitate specială prin apelarea la anumite subiecte exotice în care relaţia dintre muzică şi ambientul actelor este asigurată de „culoarea locală". Astfel, în *Madama Butterfly* melodiile japoneze se combină în mod neobişnuit şi contrastant cu imnul Americii de Nord, în *La fanciulla del West* el integrează spiritului tonal-funcţional

2. Critica muzicală făcea referinţă la momentele de elaborare densă leitmotivică, aspect similar întâlnit şi în operele lui Antonio Smareglia.
3. Premiera a avut loc la opera *La Scala* din Milano în 1908.
4. Operă reprezentată tot la celebrul teatru liric italian *La Scala* din Milano în 1909.

BDD-A29002 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:04 UTC)

european rezonanţele melodiilor *Zumi* de sorginte indiană, iar în *Turandot* apelează la clişee muzicale autentice chineze. De asemenea, compozitorul mai apelează la principiul activ al modernizării limbajului muzical favorizând, de pildă, utilizarea pedalelor lungi, a disonanţelor nerezolvate, a ostinato-urilor armonice şi pasajelor, bitonale, care într-un fel sau altul contrastează în expresiile sale caleidocopice cu solul fertil al muzicii italiene ce caracterizează şi stilul puccinian, ca expresie a unui diatonism esenţial vizând stabilitatea centrilor tonali şi chiar supremaţia melodiei în sine.

Pornind şi de la considerente de ordin tematic şi stilistic ce apar şi în cazul operei comice a sfârşitului de secol XIX, populate uneori şi de reverberaţiile antice şi exotice, se poate remarca faptul că acest gen cunoaşte în interiorul său relaţionări dinamice cu tradiţia, ceea ce a făcut posibilă deschiderea unui drum către un anume spirit dialectic. Aceasta înseamnă, pe de o parte, că opera este privită ca un bun colectiv, un tezaur la a cărui norme şi tradiţii au participat toţi compozitorii, interpreţii şi însuşi publicul italian, iar pe de altă parte, că opera este văzută şi ca un proiect de cercetare în care aventura intelectuală individuală este potenţată de scopul declarat al primenirii acesteia.

În termeni generali, are loc o evaluare a plusurilor şi minusurilor acestui gen care se situează deasupra modelelor metrice şi lirice, în sensul eliminării periodizării dramatice şi melodice caracteristice operelor de tradiţie ale secolului al XIX-lea, pentru a face loc unei noi sintaxe muzicale non-periodizante, dar mai degrabă ancorate în solul ideatic ce favorizează fragmentele lirice şi momentele de lirism în sine. Din această perspectivă se observă la tandemul Verdi – Boito o manieră de dezvoltare a libretului ce cultivă binecunoscutul *endecasillabo* (un vers de unsprezece silabe), întâlnit în *Aida*, sau o anume experimentare a formelor poetico-metrice în opera *Falstaff*.

Acest procedeu, consacrat de Verdi şi Boito, a servit ca model pentru *Salome*[5] a lui Richard Strauss, care la rândul său a fost capabil să dezvolte şi să consolideze noi standarde prozodice. Opera *Guglielmo Ratcliff* (terminată în 1895), care se bazează pe versiunea italiană a lui Alessandrei Maffei a textului lui Heine, oferă un exemplu timpuriu a aşa-numitei *Literaturoper*, aceasta fiind compusă pe un text scris original pentru o lucrare mai degrabă literară decât dramatică şi care *ab initio* poate fi considerată antioperistică, pornind din perspectivă narativă de la folosirea emblematică a neritmatei *endecasillabi* în cadrul libretului. Puccini însuşi nu şi-a ascuns vreodată preferinţa pentru folosirea unei game metrice extrem de variate şi extinse (apelează astfel la *endecasillabi neritmic* şi la aşa-numitul *settenari* – şapte silabe pe vers –, care apar frecvent în cadrul recitativului); pe de altă parte, el arată o certă indiferenţă faţă de canoanele versificaţiei lirice ritmate cu forme închise. În al doilea rând, privind creaţia pucciniană la nivel mai general, procesul dinamic care vizează împlinirea aşteptărilor publicului intră încă o dată într-o fază de relativ echilibru (Bernardoni 2005, 32).

În eforturile menţinerii unei balanţe formal-expresive a melodramei tradiţionale şi a satisfacerii gustului pentru complexitatea elaborării intrigilor acţiunii, dimensiunea muzicală se plasează pe o poziţie secundară în comparaţie cu discursul dramatic propriu-zis. Astfel, este favorizată adoptarea în ambianţa expresiei muzical-lirice a unui arsenal de procedee subordonate modelelor literare şi teatrale burgheze, cu o marcată înclinaţie pentru tipurile de intrigă bazate pe convenţionalisme narative derivate din

5. Premiera a avut loc în 1906 în Italia, în limba italiană.

BDD-A29002 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:04 UTC)

nuvela populară. Edificatoare în acest sens ar fi operele *Andrea Chernier*, *Adraiana Lecovreur* şi *Siberia* sau piese de teatru de o complexitate sporită, aşa cum sunt *Fedora* şi *La Tosca* de Victorien Sardou.

Privită dintr-o perspectivă pur teatrală, *Tosca* (1900) lui Puccini ne oferă o combinaţie impresionantă de elemente; excese pasionale, o dramatică evadare, teatru în teatru, tortura, tentativa de viol şi crimă drept consecinţă a acesteia: momentul unei execuţii de către plutonul închisorii Sant Angelo în cadrul scenic, sinuciderea eroinei principale şi ca un moment de apogeu al discursului dramatic, elemente ceremoniale şi spectaculare într-o Romă barocă, evocarea unui asfinţit pastoral la începutul actului III, împletit cu rezonanţe vocale rustice. Marele merit a lui Puccini constă în tratarea subiectului său într-o multitudine de ipostaze care se articulează magistral datorită abilităţilor geniale ale compozitorului de „a vedea" întregul discurs dramatic şi din punctul de vedere al coerenţei literare, investigând în detaliu personajele sale, în dorinţa de a reliefa erotismul turbulent al cuplului de îndrăgostiţi Tosca şi Cavaradossi, ca şi monstruozitatea inumană a lui Scarpia, căreia cele trei acorduri placate auzite la începutul operei (motivul lui Scarpia) caracterizează fără dubiu şi fără nevoia de a apela la elaborări ulterioare temperamentul sadic demonic al acestui personaj central al operei.

De la opera *La Fanciula del West* la *Turandot*, Puccini arată o preocupare specială pentru crizele melodramei sec. XIX, demonstrând în aceste ultime opusuri o evoluţie a rafinamentului mijloacelor muzicale şi a unei diversificări şi îmbogăţiri a subiectelor dramatice pe care le rezervă acestora în ceea ce priveşte scriitura vocală. El depăşeşte nivelul belcanto-ului italian, care în general se reduce la o serie de idei melodice fragmentate, pigmentate cu pasaje de virtuozitate. Această nouă abordare pucciniană a vocalităţii se recomandă ca fiind fundamentală atât pentru *La Fanciula del West*, cât şi pentru *Mantaua* (1918), două opere care demonstrează o deschidere cu corespondenţe în utilizarea combinaţiilor timbrale şi a sonorităţilor de anvergură simfonică a discursului orchestral şi, pe de altă parte, sugestivitatea particulară a discursului armonic.

Stilul operetei prezent în *La rondine* (1917), ce conţine între altele o expresie a utilizării funcţionale a anumitor tipuri de muzică: muzica de dans, inclusiv valsul. Dar evaluând genurile lirice din punct de vedere istoric, vom constata, la o privire retrospectivă, că tocmai acest demers a stat la baza construirii tripticului ce poate fi descris prin cele trei opere într-un act care o compun, ca un compendium. Manierist al tuturor tendinţelor observate în dramaturgia muzicală a ultimilor 20 de ani: de la stilul realist al lui Graud Guignol în *Il Tabaro* (o reluare a unui subiect tipic verist al anilor 1890) la explorarea sentimentală a unei situaţii dramatice care o are în centrul ei pe eroina principală din *Suor Angelica* (considerată a fi un perfect exemplu de manieră pucciniană) până la recuperarea şi revitalizarea dimensiunii comice în *Gianni Schicchi*, care – spre deosebire de celelalte versiuni ale compozitorilor contemporani lui, de reactualizare a manierei buffo a secolului XVIII în operă –, oferă un model de comedie ce respectă condiţia de *buffo revival* (*buffo rinascimento*) plantat în solul perceptibil al unui idiom muzical-literar modern, care antrenează în consecinţă o abordare scenică la fel de actualizantă.

Prin *Turandot* (1926), compozitorul oferă posibilitatea primenirii genului tradiţional de operă prin mijloace ce vizează lumea miturilor şi a istoriei. Puccini

BDD-A29002 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:04 UTC)

explorează o serie de mijloace compoziţionale, în măsura în care el se confruntă la rându-i cu stiluri şi tendinţe ale creaţiei moderne.

Il Tabaro, spre exemplu, conţine sonorităţi orchestrale impresioniste (Debussy) şi disonanţe pline de asperităţi datorate muzicii lui Richard Strauss (în scena tensionată a întâlnirii celor doi amanţi) şi chiar citate din muzica lui Stravinski – valsul.

Suor Angelica oferă tipare arhaizante (aluzii la muzica *organum,* la sonorităţile *a cappella* a cântării corale, inflexiuni modale), care sunt solicitate şi corelate cu rigorile acţiunii scenice ce conţin momente liturgice religioase.

Opera *Turandot* a creaţiei pucciniene revizuieşte şi reformează schemele formale ale melodramei sec. XIX prin prezenţa tipurilor convenţionale de arii şi duete cu o formulă meticuloasă de recuperare a unor procedee arhaice conjugate cu fragmente stilistice atipice, implementând eşantioane extrapolate dintr-o bază a unui exotism muzical arhaic, ca element capabil să regenereze formele şi structurile operei de tradiţie vest-europeană, pe de o parte, iar pe de altă parte, prin utilizarea intervalelor disonante şi a aglomerărilor armonice. Forma melodiei trebuie să fie o consecinţă a unui anume tip de trăire şi de patos, reprezentând dimensiunea caracteristică autentică a stilului puccinian.

Prin intermediul acestor procedee muzicale contrastele şi opoziţiile dintre protagoniştii operei cunosc un proces gradual de umanizare în direcţia corectă a revelaţiei adevărului scenic: apariţiile simbolice ale răsăritului şi asfinţitului, a soarelui şi lunii, cruzimea lui Turandot şi sacrificiul lui Liú, eşecul prinţului de Persia şi succesul prinţului necunoscut – Calaff, trupul îngheţat al prinţesei iluminat de glacialitatea lunară şi de mâinile arzând cu care Calaff o cuprinde în momentul îmbrăţişării lor, asemenea mariajului dintre moarte şi dragoste.

Odată cu teatrul puccinian putem observa apariţia graduală a unor fisuri în logica şi modalitatea de identificare psihologică a momentelor şi personajelor ce alcătuiesc acţiunea dramatică, ba, mai mult, el devine fundamental pentru un tip de dramaturgie care continuă să se recomande, în cheie romantică, drept modalitate de evocare a unei psihologii de un realism eclatant.

În procesul de elaborare a operei *Turandot* muzicologia modernă constată un proces clar de distanţare a compozitorului faţă de evenimentele şi situaţiile acţiunii, mergând chiar până la o antipatie faţă de personajele sale (aspect întâlnit de altfel şi în *Il Tabaro*), în care partitura vocală repartizată prinţesei Turandot ilustrează un personaj abstract, rece şi impersonal pe durata întregului act I. Se poate spune că ea reprezintă o prezenţă distinctă, unică în repertoriul puccinian prin statutul ei de fiinţă umană lipsită de afecte şi dorinţă de comunicare. *Turandot* este ultima operă italiană care şi-a câştigat un loc binemeritat în repertoriul internaţional de gen. Este o lucrare care se situează la graniţa operei de tradiţie italiene (care în calitate de fenomen compoziţional era declarat mort, continuând să trăiască magnific pentru melomani în formele şi genurile repertoriului liric) şi a genului de operă, ca o categorie alienantă (care se străduieşte să trăiască în pofida indiferenţei unui segment de public în general, lipsită fiind de aprecierea partizanilor asimilării operei cu anumite genuri literare).

În concluzie, *verismul* şi-a găsit o nouă întruchipare cu un plus de forţă sugestivă în muzica de operă, ale cărui libretе erau construite într-o manieră capabilă să dezvolte dramatismul subiectelor prin tensiunile şi incisivităţile scenice susţinute şi amplificate

BDD-A29002 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:04 UTC)

prin aportul însemnat al muzicii, cu toate mijloacele de expresie de care dispune (melodie, ritm, armonie, dinamică, agogică, orchestraţie etc.). Adepţii verismului în muzică nu se vor rupe total de tradiţia operei italiene, mergând în paralel cu aceasta şi împletind-o cu noile exigenţe compoziţionale. Astfel, ariile simetrice nu sunt înlăturate complet din schema noilor opere. Aşa după cum putem observa în operele pucciniene, la care am recurs în această lucrare, ariile de acest tip devin mai rare, fiind înlocuite în anumite momente cu un arioso bazat pe fluctuaţiile armonice, recurgându-se chiar la melodia continuă wagneriană, mai liberă în curgerea sa de pachetul armonic ce o însoţeşte. Acest lucru a fost remarcat şi de ilustrul muzicolog şi pedagog român George Pascu, care a rezumat genial trăsăturile noii opere, numindu-l pe Giacomo Puccini cel dintâi pilon al acestei ctitorii al începutului de secol XX: „Împletirea dintre mlădierile arioso-ului verist şi armoniile mereu în mişcare a fost unul dintre motivele pentru care italienii au acceptat în aceste opere să renunţe la melodiile încântătoare sau la artificiile de bel canto, care au caracterizat de veacuri opera italiană. Nu numai ritmurile şi formulele melodice sunt la ei generatoare de leitmotive, ci şi flexiunile armonice sau chiar microstructurile, în care cuvântul principal îl are armonia. Pe lângă armoniile şi micile momente dezvoltătoare, o paletă timbrală, ingenios combinată, mărea forţa 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 (Pascu şi Boţocan 2003, 476).”

Bibliografie

Iliuţ, Vasile. 1997. *De la Wagner la contemporani*. Volumul III. *Muzica secolului al XX-lea*. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România.

Pascu, George, Boţocan, Melania. 2003. *Carte de istorie a muzicii*. Vol. II. Iaşi: Editura Vasiliana ’98.

Bernardoni, Virgilio. 2005. *Puccini and the dissolution of the Italian tradition*, in ***The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*. Edited by Mervin Cooke. Cambridge: Cambridge University Press.

Sadie, Stanley (ed.). 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19. London: Macmillan/ New York: Grove.

Sadie, Stanley, Macy, Laura (eds.). 2006. The Grove Book of Operas (2nd ed.). Oxford: Oxford University Press.

BDD-A29002 © 2018 „Jozsef Attila” Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:04 UTC)