

Ioana Mia IUGA
(Universitatea de Vest din
Timișoara)

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

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

Contextul istoric, social și economic care s-a conturat la sfârșitul secolului al XIX-lea a făcut posibilă apariția unei diversități de concepții estetice în artă, literatură și, mai ales, în muzică, care va cunoaște noi valențe stilistice.

Una dintre tendințele în muzică este aceea de a prezenta omul „care-și cântă propriile sale trăiri și aspirații” (Pascu și Boțocan 2003, 475). Apar noi modalități de limbaj, oglindite mai cu seamă în creația de operă, a cărei muzică va face să răsune un filon realist pe scenele lirice din întreaga Europă. În timp ce unii compozitori erau preocupați să construiască o artă națională, alții doreau să făurească „o muzică a omului de pretutindeni, independentă de apartenența etnică. Era o muzică a omului apăsător de grijile și dramele sale (*ibidem*).”

*Verismul*¹, acest nou curent muzical apărut la cumpăna dintre secolul al XIX-lea și al XX-lea, are un diapazon de manifestare extrem de divers, mergând de la forma primară impusă de *Cavaleria rusticana* 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 *Studi sulla letteratura contemporanea* (Milano, 1879). Douăzeci de ani mai târziu, termenul de *verism* va înlocui în totalitate noțiunea de naturalism în definirea și teoria noului curent, pe care Capuana o va expune în lucrarea *Gli ismi contemporanei* (Catania, 1898).

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

Acești compozitori au căutat încă din 1860 să dea semnale de repudiere a operei italiene tradiționale. În consecință, au conturat trasee creatoare noi, sperând ca prin reformarea limbajului muzical să aducă cu sine și succesul acesteia, în confruntarea lor cu tendințele semnalate în muzica europeană din a doua jumătate a secolului al XIX-lea (v. Iliuț 1997, 88). Interesant este faptul că în procesul de internaționalizare 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. Eleganța și lirismul rafinat al afectelor întâlnite în muzica lui Charles Gounod, Jules Massenet și A. Thomas se împletește într-o manieră armonioasă cu realismul în cazul operei *Carmen* de George Bizet (1875). Acest lucru a fost posibil prin asimilarea soluțiilor muzicale și dramatice, ca și a problemelor de promovare a teatrului muzical în speță.

În același timp, ultima jumătate a secolului al XIX-lea reprezintă pentru opera și drama muzicală italiană un moment de cotitură, ce implică și anumite poziționări pro și contra vis-a-vis de drama muzicală wagneriană și necesitatea preluării unor soluții de construcție muzicală oferite de aceasta și care, în consecință, ar putea oferi o certă sursă de inspirație pentru noua operă italiană (v. Bernardoni 2005, 30). Există mai multe premise care sunt luate în calcul de generația acestei perioade. Una se referă la promovarea și susținerea unui spirit național în beneficiul unui discurs muzical-epic latino-mediteranean, ca o alternativă la cel nord-germanic, stăpânit covârșitor de personajele mitologice. A doua premisă se leagă de provocarea remodelării contururilor motivice și prin redimensionarea contribuției 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 reminescente leitmotivice.

La nivelul simbolic-ideatic, cu opera sa *I Medici* (1893), a cărei acțiune e plasată în Florența renescentistă în timpul conspirației nebunilor, Leoncavallo experimentează un proiect de coagulare a unei noi forme italiene autentice a limbajului liric-epic. Animat de un spirit patriotic pronunțat și de o dorință de a expune o retorică filosofică elevată, toate acestea își au izvorul în realitatea imediată.

Fapt neobișnuit în epocă, după ce a terminat de tradus în limba italiană ediția revizuită a operei *Die Meistersinger* a lui Richard Wagner, Puccini a început lucrul la propria-i creație, *Manon Lescaut* (1893), apelând la celebrul acord tristianian, precum și la reminescente dramatice ale operei wagneriene, cu scopul de a pune mai bine în valoare dragostea adevărată a doi tineri amanți (întregul duet între Manon și Des Grieux din actul II, spre exemplu, amintește de *Tristan și 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 și motive de inspirație wagneriană sunt utilizate de compozitor în colorarea expresivă a solitudinii, a situațiilor maladive și chiar funebre. Aceste soluții preluate din drama

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

În această privință i s-au reproșat lui Leoncavallo maniera scriiturii din *La Boheme*, care nu dă dovadă de o receptare consolidată a elementelor wagneriene², tocmai în anii de tranziție între cele două secole: XIX și XX, mai ales când exista o tendință de confruntare între provocarea impresionistă a operei *Pelleas et Melisande* a lui Claude Debussy³ și protoexpresionismul lui R. Strauss, combinat cu întâlnirea târzie a tradiției „grand opera” de sorginte rusă și de filiație franceză, cum este opera *Boris Gordunov* a lui Musorski.⁴

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

În aceeași manieră își gândește și Verdi opera sa de maturitate *Falstaff* (1893), ce reprezintă printre altele o înflorire a comediei muzicale revoluționale, a comicalului, prin resuscitarea genului buf al cărui model ideal l-a reprezentat creația de gen a secolului al XVIII-lea. Actul II din *La Bohème* de Puccini este o pagină de virtuozitate și de dinamism comic brillant. Prin colaborarea la opera *Le Maschere – Măștile* (1901), Mascagni și libretistul Luigi Illica au consolidat un proiect ambițios și totodată neobișnuit (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 același timp „umană și adevărată” (Bernardoni 2005, 31). Personajul ce-l întrușează 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 și aplicarea sa spre evenimentele de natură comică.

Tradiția italiană este într-un proces de regenerare și de epurare a binecunoscutelor clișee ce țin de producția națională de operă în ideea evoluției sale explicite spre o lume cosmopolită, ce stăpânește climatul internațional specific, stimulat în egală măsură și de traseele comerciale trasate de editurile omnipotente milaneze (*Ricordi* și *Sonzogno*), ca și aderarea la un nou cosmopolitanism a subiectelor operelor, care trebuie să conțină determinări istorice și ambientale, spre a impune o anume plauzibilitate și realism.

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

2. Critica muzicală făcea referință la momentele de elaborare densă leitmotivică, aspect similar întâlnit și în operele lui Antonio Smareglia.

3. Premiera a avut loc la opera *La Scala* din Milano în 1908.

4. Opera reprezintă tot la celebrul teatru liric italian *La Scala* din Milano în 1909.

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

Pornind și de la considerente de ordin tematic și stilistic ce apar și în cazul operei comice a sfârșitului de secol XIX, populate uneori și de reverberațiile antice și exotice, se poate remarca faptul că acest gen cunoaște în interiorul său relaționări dinamice cu tradiția, 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 și tradiții au participat toți compozitorii, interpreții și însuși publicul italian, iar pe de altă parte, că opera este văzută și ca un proiect de cercetare în care aventura intelectuală individuală este potențată de scopul declarat al primenirii acesteia.

În termeni generali, are loc o evaluare a plusurilor și minusurilor acestui gen care se situează deasupra modelelor metrice și lirice, în sensul eliminării periodizării dramatice și melodice caracteristice operelor de tradiție 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 și 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-metriche în opera *Falstaff*.

Acest procedeu, consacrat de Verdi și Boito, a servit ca model pentru *Salome*⁵ a lui Richard Strauss, care la rândul său a fost capabil să dezvolte și 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 așa-numitei *Literaturoper*, aceasta fiind compusă pe un text scris original pentru o lucrare mai degrabă literară decât dramatică și care *ab initio* poate fi considerată antioperistică, pornind din perspectivă narativă de la folosirea emblematică a neritmicei *endecasillabi* în cadrul libretului. Puccini însuși nu și-a ascuns vreodată preferința pentru folosirea unei game metrice extrem de variate și extinse (apelează astfel la *endecasillabi neritmic* și la așa-numitul *settenari* – șapte silabe pe vers –, care apar frecvent în cadrul recitativului); pe de altă parte, el arată o certă indiferență față de canoanele versificației lirice ritmate cu forme închise. În al doilea rând, privind creația pucciniană la nivel mai general, procesul dinamic care vizează împlinirea așteptărilor publicului intră încă o dată într-o fază de relativ echilibru (Bernardoni 2005, 32).

În eforturile menținerii unei balanțe formal-expresive a melodramei tradiționale și a satisfacerii gustului pentru complexitatea elaborării intrigilor acțiunii, dimensiunea muzicală se plasează pe o poziție secundară în comparație cu discursul dramatic propriu-zis. Astfel, este favorizată adoptarea în ambianța expresiei muzical-lirice a unui arsenal de procedee subordonate modelelor literare și teatrale burgheze, cu o marcată înclinație pentru tipurile de intrigă bazate pe convenționalisme narrative derivate din

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

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

Privită dintr-o perspectivă pur teatrală, *Tosca* (1900) lui Puccini ne oferă o combinație impresionantă de elemente; excесе pasionale, o dramatică evadare, teatru în teatru, tortura, tentativa de viol și crimă drept consecință a acesteia: momentul unei execuții de către plutonul închisorii Sant Angelo în cadrul scenic, sinuciderea eroinei principale și ca un moment de apogeu al discursului dramatic, elemente ceremoniale și spectaculare într-o Romă barocă, evocarea unui asfințit pastoral la începutul actului III, împletit cu rezonanțe vocale rustice. Marele merit a lui Puccini constă în tratarea subiectului său într-o multitudine de ipostaze care se articulează magistral datorită abilităților geniale ale compozitorului de „a vedea” întregul discurs dramatic și din punctul de vedere al coerenței literare, investigând în detaliu personajele sale, în dorința de a reliefa erotismul turbulent al cuplului de îndrăgostiți Tosca și Cavaradossi, ca și monstruoșitatea inumană a lui Scarpia, căreia cele trei acorduri placate auzite la începutul operei (motivul lui Scarpia) caracterizează fără dubiu și 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 evoluție a rafinamentului mijloacelor muzicale și a unei diversificări și îmbogățiri a subiectelor dramatice pe care le rezervă acestora în ceea ce privește scriitura vocală. El depășește 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 vocalității se recomandă ca fiind fundamentală atât pentru *La Fanciula del West*, cât și pentru *Mantaua* (1918), două opere care demonstrează o deschidere cu corespondențe în utilizarea combinațiilor timbrale și a sonorităților de anvergură simfonică a discursului orchestral și, pe de altă parte, sugestivitatea particulară a discursului armonic.

Stilul operei este prezent în *La rondine* (1917), ce conține între altele o expresie a utilizării funcționale 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 tendințelor 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 situații 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 și 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 condiția de *buffo revival* (*buffo rinascimento*) plantat în solul perceptibil al unui idiom muzical-literar modern, care antrenează în consecință o abordare scenică la fel de actualizantă.

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

explorează o serie de mijloace compoziționale, în măsura în care el se confruntă la rându-i cu stiluri și tendințe ale creației moderne.

Il Tabaro, spre exemplu, conține sonorități orchestrale impresioniste (Debussy) și disonanțe pline de asperități datorate muzicii lui Richard Strauss (în scena tensionată a întâlnirii celor doi amanți) și chiar citate din muzica lui Stravinski – valsul.

Suor Angelica oferă tipare arhaizante (aluzii la muzica *organum*, la sonoritățile *a cappella* a cântării corale, inflexiuni modale), care sunt solicitate și corelate cu rigorile acțiunii scenice ce conțin momente liturgice religioase.

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

Prin intermediul acestor procedee muzicale contrastele și opozițiile dintre protagoniștii operei cunosc un proces gradual de umanizare în direcția corectă a revelației adevărului scenic: aparițiile simbolice ale răsăritului și asfințitului, a soarelui și lunii, cruzimea lui Turandot și sacrificiul lui Liú, eșecul prințului de Persia și succesul prințului necunoscut – Calaff, trupul înghețat al prințesei iluminat de glacialitatea lunară și de mâinile arzând cu care Calaff o cuprinde în momentul îmbrățișării lor, asemenea mariajului dintre moarte și dragoste.

Odată cu teatrul puccinian putem observa apariția graduală a unor fisuri în logica și modalitatea de identificare psihologică a momentelor și personajelor ce alcătuiesc acțiunea 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 distanțare a compozitorului față de evenimentele și situațiile acțiunii, mergând chiar până la o antipatie față de personajele sale (aspect întâlnit de altfel și în *Il Tabaro*), în care partitura vocală repartizată prințesei Turandot ilustrează un personaj abstract, rece și impersonal pe durata întregului act I. Se poate spune că ea reprezintă o prezență distinctă, unică în repertoriul puccinian prin statutul ei de ființă umană lipsită de afecte și dorință de comunicare. *Turandot* este ultima operă italiană care și-a câștigat un loc binemeritat în repertoriul internațional de gen. Este o lucrare care se situează la granița operei de tradiție italiene (care în calitate de fenomen compozițional era declarat mort, continuând să trăiască magnific pentru melomani în formele și genurile repertoriului liric) și a genului de operă, ca o categorie alienantă (care se străduiește să trăiască în pofida indiferenței unui segment de public în general, lipsită fiind de aprecierea partizanilor asimilării operei cu anumite genuri literare).

În concluzie, *verismul* și-a găsit o nouă întru chipare cu un plus de forță sugestivă în muzica de operă, ale cărui librete erau construite într-o manieră capabilă să dezvolte dramatismul subiectelor prin tensiunile și incisivitățile scenice susținute și amplificate

prin aportul însemnat al muzicii, cu toate mijloacele de expresie de care dispune (melodie, ritm, armonie, dinamică, agogică, orchestrație etc.). Adepții verismului în muzică nu se vor rupe total de tradiția operei italiene, mergând în paralel cu aceasta și împletind-o cu noile exigențe compoziționale. Astfel, ariile simetrice nu sunt înlăturate complet din schema noilor opere. Așa 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 fluctuațiile armonice, recurgându-se chiar la melodia continuă wagneriană, mai liberă în curgerea sa de pachetul armonic ce o însoțește. Acest lucru a fost remarcat și de ilustrul muzicolog și 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 și armoniile mereu în mișcare a fost unul dintre motivele pentru care italienii au acceptat în aceste opere să renunțe la melodiile încântătoare sau la artificiile de bel canto, care au caracterizat de veacuri opera italiană. Nu numai ritmurile și formulele melodice sunt la ei generatoare de leitmotive, ci și flexiunile 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 (Pascu și Boțocan 2003, 476).”

Bibliografie

- Iliuț, Vasile. 1997. *De la Wagner la contemporani*. Volumul III. *Muzica secolului al XX-lea*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.
- Pascu, George, Boțocan, Melania. 2003. *Carte de istorie a muzicii*. Vol. II. Iași: 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.