

Simona NEGRU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Puccini *in love*. 100 de ani de la moartea compozitorului verist

Abstract: (Puccini *in love*. 100 years since the death of the verist composer) Giacomo Puccini, one of the most important composers of the new Verismo school, was born in the Tuscan town of Lucca on 22 December 1858. He is one of the greatest portraitists of love in its various forms: pure, naive love, passionate, possessive love, maternal love, absolute, sacrificial love. Manon, Mimi, Musetta, Floria, Cio-cio-san, Minni, Giorgetta, Sora Angelica, Lauretta, Turandot or Liù are the faces that the eternal feminine wears in Puccini's operas. He was considered by his contemporaries to be the singer of "the miscellaneous", of "sweet nothings": the poverty of Des Grieux, the lack of money and prospects of the bohemians of the Latin Quarter, the jealousy of the barcalounger of *The Cloak*, the cunning of Gianni Schicchi and the vulgar greed of Buoso Donati's relatives. Even if this remark is partly true, leaving aside the maliciousness of the wording, we cannot but notice how sensitively and poetically Puccini searches for the dramas of everyday life, how he knows how to find in them, beyond the tiny and sad truths, the noble and pure impulses of sensitive hearts! It was said at the time: people will die, governments will change, but the melodies of *La Boheme* will live forever! Puccini died in 1924 in a clinic in Brussels, where he hoped to halt the progress of his laryngeal cancer, and was buried, according to his wishes, in the wall of his room at the Torre del Lago, at keyboard level, so that the music would always be close to him.

Keywords: *Giacomo Puccini, verism, melodism, eternal feminine, libretto.*

Rezumat: Giacomo Puccini, unul dintre cei mai importanți compozitori ai noii școli veriste, s-a născut în orașelul toscan Lucca, pe 22 decembrie 1858. Este unul dintre cei mai mari portretiști ai iubirii, în variatele sale ipostaze: iubirea pură, ingenuă, iubirea pasională, posesivă, iubirea maternă, iubirea absolută, sacrificială. Manon, Mimi, Musetta, Floria, Cio-cio-san, Minni, Giorgetta, Sora Angelica, Lauretta, Turandot sau Liù sunt chipurile pe care le îmbracă eternul feminin în operele pucciniene. A fost considerat de contemporanii săi, cântărețul "faptului divers", al "nimicurilor dulcele": sărăcia lui Des Grieux, lipsa de bani și perspectivă a boemilor din cartierul latin, gelozia barcagiului din *Mantaua*, viclenia lui Gianni Schicchi și lăcomia vulgară a rudelor lui Buoso Donati. Chiar dacă această remarcă este parțial adevărată, lăsând la o parte malițiozitatea formulării, nu putem să nu remarcăm cu câtă sensibilitate și poezie, caută Puccini în dramele vieții de fiecare zi, cum știe să găsească în ele, dincolo de adevărurile minuscule și triste, elanurile nobile și curate ale inimilor sensibile! S-a spus atunci: oamenii vor muri, guvernele se vor schimba, însă melodiile din *Boema* vor trăi veșnic! Puccini a murit în anul 1924, într-o clinică din Bruxelles, unde spera să stopeze evoluția cancerului laringian de care suferea, fiind înmormântat, conform dorinței sale, în peretele camerei sale de la Torre del Lago, la nivelul claviaturii, astfel ca muzica să îi fie mereu aproape.

Cuvinte-cheie: *Giacomo Puccini, verism, melodism, etern feminin, libret.*

Începuturile...

În orașelul toscan Lucca, de origine etruscă, s-a născut pe 22 decembrie 1858, Giacomo Puccini, al cincilea din cei șapte fii ai lui Michele Puccini (1812-1864), reprezentând a cincea și ultima generație a unei dinastii de muzicieni, fondată tot de un Giacomo Puccini (1712-1781), ce și-au transmis, din generație în generație, funcția de organist și capelmaestru la catedrala San Martino. Despre Giacomo, întemeietorul acestei mari și renumite familii, se spune că avea un caracter liber și mândru, pe care l-a transmis și fiului său, Antonio (autor a treisprezece melodrame și al unei cantate). A urmat Domenico Puccini, care a continuat activitatea lirică a tatălui său, scriind și melodrame ce i-au adus o faimă binemeritată chiar și înafara Italiei: *Quinto Fabio*, *Capricioasa*, *Șarlatanul*, *Săgețile iubirii*. În cultul pasionat al muzicii, l-a crescut pe fiul său, Michele, care, la rândul său, a fost compozitor și organist, căsătorit cu fiica unui alt muzician din Lucca, Albina Magi. Michele a fost un muzician modest, însă s-a dovedit a fi un pedagog cu mare vocație. A compus două opere: *Antonio Foscari* și *Gianbattista Catani*, vădind serioase cunoștințe dobândite sub îndrumarea lui Mercadante, Donizetti și Stanislao Mattei, maestrul lui Rossini.

Giacomo, supranumit, “cel mare”, spre a-l deosebi de strămoșul său, avea mai puțin de cinci ani, când a murit tatăl lui și, destinat să urmeze tradiția familiei, a început să studieze muzica cu fratele mamei, Fortunato Magi, elev al tatălui său; l-a avut apoi maestru pe Carlo Angeloni și acesta fost elev al lui Michele. La zece ani, a început să cânte în corul catedralelor San Martino și San Michele, iar la paisprezece ani, a devenit organist în aceste biserici, precum și în altele din orașelul său natal. Primele sale compoziții erau în majoritate pentru orgă. Copil fiind, Puccini era mai degrabă atras de teatru decât de muzică. O reprezentație de *Aida*, la Pisa, în 1876, a constituit pentru el o revelație. Opera este tărâmul unde muzica se întâlnește cu teatrul. Mai târziu, a afirmat că ascultând operă e ca și cum ai vedea o fereastră deschizându-se larg spre o nouă lume muzicală. Poate atunci s-a gândit, pentru prima dată, să rupă tradiția strămoșilor și să se dedice operei.

Primul succes în domeniul compoziției îl obține cu o *Missă* pentru soliști, cor și orchestră, compusă în 1880, ca exercițiu de absolvire al Institutului Muzical din Lucca. În această lucrare, se remarcă puternice caracteristici lirice, de tip operistic.

În toamna aceluiași an, a intrat la Conservatorul din Milano, unde i-a avut maeștrii pe Bazzini și Ponchielli. A absolvit în 1883, cu un *Capriciu simfonic*, remarcabil pentru invenția melodică și orchestrația colorată. Lucrarea a fost interpretată de orchestra studenților, dirijată de Franco Faccio, pe 14 iulie 1883, cu un succes care a atras asupra lui Puccini atenția cercurilor muzicale.

Verismul

A vorbi despre Puccini este o misiune dificilă, având în vedere faptul că, Puccini a fost una dintre personalitățile cele mai controversate ale muzicii, a cărui creație, mai

mult ca a oricărui alt compozitor, în a doua jumătate a secolului XX, a stârnit polemici aprinse, a inspirat printre artiștii și criticii ultimelor generații, apologeți și detractori.

Unul dintre argumentele tezei celor două părți adverse este popularitatea excepțională de care se bucură majoritatea operelor pucciniene și faptul că acestea constituie o permanență a repertoriilor teatrelor de operă din întreaga lume. Susținătorii creației sale afirmă că această apreciere unanimă este dovada valorii intrinseci a operei, a esenței sale artistice. Acest entuziasm general – replică ceilalți – este rodul unei plăceri pur senzuale, iar sentimentele ce domină aceste lucrări nu au făcut obiectul unei sublimări artistice.

Facilitatea memorizării melodiilor pucciniene, sentimentul „deja entendu” pe care-l deșteaptă în conștiința publicului relevă, după părerea detractorilor operei sale, lipsa de structurare a acestor melodii, apropierea lor de ritornel și de muzica de dans.

Poate n-ar fi lipsit de interes să redăm aici crezul artistic al compozitorului toscan, însemnat pe o pagină-autograf:

Contro tutto e contro tutti fare opera di *melodia*¹

Întorcându-ne la argumentele mai sus relatate, trebuie menționat faptul că asemenea controverse s-au iscat în jurul curentului verist, în general, precum și a creației tuturor reprezentanților săi.

Drama muzicală a secolului XX și implicit, drama muzicală a lui Puccini, este neîndoiește o dramă romantică, dar elanul romantic se temperează constrâns de convulsiile ce însoțesc o societate în pragul transformării; Romantismul renunță la exuberanța ce îl anima, păstrându-se doar învelișul, decorul, ce servește drept pânză de fond pentru evocarea celei mai pașnice și mediocre existențe.

Eroii romantici decad, coboară de pe culmile pe care i-au înălțat creatorii săi, se amestecă printre oamenii de pe stradă, abandonează tonul declamativ, își moderează gesturile, își temperează bătăile inimii lor generoase; aparent, nimic nu ne face să-i deosebim de ceilalți, poate înafară de incorigibila manie de a iubi dezinteresat, respectiv de a se sacrifica din dragoste, de a dori perfecțiunea de la semenii, de a persecuta pe cei răi până ce aceștia își vor fi ispășit nelegiuirile și de a realiza toate aceste nobile acțiuni într-un cadru bine individualizat, care colorează fiecare dintre atitudinile sale și le scoate în relief.

Drama muzicală verdiană cedează locul dramei pucciniene, în care pașnicul spectator poate, dacă vrea, să se regăsească într-unul sau altul dintre personaje, respectiv să se identifice cu acesta.

Melodiile elocvente și pătimașe respiră atmosfera cântecului popular italian, iar întorsătura frazei, succesiunea intervalelor, forma cadențelor cu căderi bruște de pe dominantă pe tonică, evocă tipul meridional de expresie muzicală. Răsună în aer, libertatea nestingerită a sentimentelor care se exprimă direct și nu se folosesc de forme prestabilite, când vor să ajungă la o nouă expresie. În *Cavalleria Rusticana*, Mascagni

¹ Trad. *Împotriva a tot și a tuturor să compui operă bazată pe melodie.*

folosește gradări dinamice alternate cu scăderi subite de intensitate sonoră, ca și cum după strigăte pătimașe, compozitorul ar încerca să deslușească sensul cu respirația oprită. Melodia e patetică și declamatorie, plină de vitalitate și de o sonoritate sugestivă.

Verismul a fost influențat foarte mult de Wagner, care cere multă grijă în alegerea libretelor și unitate în drama muzicală. Muzica trebuie să se adapteze dramei, să și-o încorporeze și să o exprime cât mai sugestiv, spune Richard Wagner. Din unitatea organică a scenelor, rezultă continuitatea operei. Nici vorbă nu mai poate fi de fărâmițarea acțiunii, prin divizarea ei în numere muzicale străine dramei, încât, extrăgând orice pagină din ansamblu să se poată obține piese de sine stătătoare. Imaginile muzicale exprimă în amănunt transformarea insesizabilă a sentimentelor și a stărilor sufletești, cu toate fluctuațiile lor, prin utilizarea leitmotivului și prin contopirea textului și a muzicii într-un discurs unic, continuu, care conferă relevanță eroilor și conflictelor.

Printr-o nouă folosire a recitativului dramatic se deschid artei lirice posibilități noi, mai bogate, de exprimare a bucuriilor, a emoțiilor, a durerii, a mâniei reținute și a dezamăgirii. Trăsăturile principale ale libretelor de operă din curentul verist sunt: tratarea unor subiecte contemporane, fără artificii stilistice, desfășurarea rapidă a intrigii determinată de un adevărat joc al pasiunilor extrem de accentuat. Acțiunea scenică este susținută puternic de elaborarea simfonică a dramei, iar orchestra nu are rolul de a acompania, ci de a participa și de a comenta acțiunea dramatică. Ritmul desfășurării acțiunii, modul de a caracteriza personajele, substanța realistă a libretelor, demonstrează o forță dramatică deosebită, precum și adâncirea unor legi proprii spectacolului de teatru.

Aria pierde total caracterul concertant. Virtuozitatea constă în susținerea tensiunii dramatice, în momentele de maximă accentuare a trăirilor subiective ale personajelor: aria lui Cio-cio-san, aria Floriei Tosca, aria Santuzzei. Aria devine modalitate principală de comunicare între personaje, deosebindu-se radical de aria-monolog.

Recitativul are funcție multiplă: narativă, descriptivă și de caracterizare. Caracterul liric și cel epic se suprapun, trăsătura esențială, fiind conciziunea ideilor literare și muzicale, precum și cea a expresiei.

Spectacolul de operă la veriști este conceput ca teatru cântat. Recitativele dialogate domină celelalte structuri muzicale, care nu sunt tratate separat, ci se determină reciproc, liantul fiind comentariul orchestrei (vezi duetul Turridu-Santuzza, din opera *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni).

Ca urmare a preluării și continuării unor trăsături ale operei wagneriene (amploarea orchestrei, accentuarea forței de comunicare), din opera veristă, au dispărut unele tipologii vocale tipice până atunci operei italiene: soprana lirică lejeră și de coloratură, tenorul liric și s-au valorificat, în mod deosebit, vocile ample, cu rezistență vocală deosebită, care să comunice publicului întreaga forță dramatică a partiturii, dominată de o puternică concepție teatrală: soprana dramatică și tenorul dramatic.

Aspirația tuturor veriștilor se îndreaptă spre redarea cât mai veridică a realității, prin imagini violente, naturaliste, mergând până la a exagera emoționalitatea expresiei muzicale și duritatea conflictului dramatic pentru a demonstra că „oamenii nu sunt fericiți și că viața lor ar putea fi mai bună”, cum spune Giovanni Verga.

Modelului wagnerian de dramă muzicală va răspunde Giacomo Puccini, ca succesor al lui Verdi, pe linia tradiției italiene. El continuă romantismul veacului al XIX-lea, diferențiindu-se însă de el, depășindu-l printr-un ton mai liber, prin subiecte de o mai adâncă umanitate, care înseamnă un pas făcut sincer spre realism, în arta lirică italiană. Majoritatea criticilor operei pucciniene insistă asupra faptului că muzica compozitorului toscan este subordonată elementelor anecdotice, ocazionalului, aspectelor teatrale, având de a face cu „dramma per musica”. Puccini apelează la ideile monodiștilor Peri și Caccini, ale marelui Gluck, care afirmă că în teatru, muzica trebuie să servească scena și drama, exprimând cât mai poetic textul. De aici, stilul „parlato” atât de expresiv la Puccini, construit pe caracterizări orchestrale, melodice, născut din vechiul recitativ al melodramei italiene, așa cum numai Verdi mai izbutise în *Otello* și *Falstaff*. Stilul acesta este un rezultat firesc și modern al concepțiilor wagneriene despre continuitatea discursului liric, aparținând ca realizare artistică în întregime lui Puccini. Contopirea vocii și a instrumentelor într-o singură unitate expresivă depășește tot ce s-a scris înainte, în domeniul teatrului de operă, în Italia. Considerat de contemporanii săi cântărețul „faptului divers”, al „nimicurilor dulcele”: sărăcia lui Des Grieux, lipsa de bani și perspectivă a boemilor din cartierul latin, gelozia barcagiului din *Mantaua*, viclenia lui Gianni Schicchi și lăcomia vulgară a rudelor lui Buoso Donati. Dar cu câtă poezie scormonește Puccini în dramele vieții de fiecare zi, cum știe să găsească în ele, dincolo de adevărurile minuscule și triste, elanurile nobile și curate ale inimilor sensibile!

Intonația textului este luată din viață. Deși, există și forme vocal-dramatice închise, ele izvorăsc organic din derularea acțiunii. Muzica pictează interior personajele. Vorbim la Puccini de „teatralitatea operelor”. Mereu, „cu un ochi la artă, cu altul la public”, după sfatul lui Verdi, Puccini caută să fie autentic, scriind firesc și cu responsabilitate. El nu a fost insensibil la progres și inovații, deși de la *Manon* la *Turandot*, distanța este mai mică decât de la *Rigoletto* la *Otello*, aceasta se datorează și faptului că, în timp ce Verdi a trăit forța vie și răscolitoare a unei reforme – trecerea de la melodramă la drama muzicală, Puccini nu a fost decât beneficiarul ei însuflețit.

Cel mai de seamă compozitor italian de operă, după Verdi, a fost, așadar, unanim considerat, Giacomo Puccini, cel care a contribuit la desăvârșirea genului dramatic muzical, reflectând în marile sale creații, viața cu dimensiunile ei reale și nuanțate.

Repere de creație

Exigența proverbială a muzicianului, în ceea ce privește valoarea dramatică și poetică a textului, determinau reușita transpunerii muzicale. Încă o confirmare a unității indestructibile în operă, a elementelor constitutive. Meticulozitatea lui Puccini merge până la nuanțele expresiei vocale infime, până la a prevedea fiecare gest și atitudine a

personajelor, astfel încât, studiul atent al partiturilor sale, le arată a fi cele mai potrivite, inegalabile caiete de regie. Cea mai relevantă trăsătură este cea a intensității expresiei, capabilă să declanșeze în spectator senzația implicării totale în dramă.

Floria Tosca este conturată cu abundența nuanțelor, în partitura ei, împletindu-se sinceritatea simțirii, patosul trăirii, senzualitatea, sfârșeala indoielii, puterea de sacrificiu, demnitatea umană, feminitatea. De aici, vine și țesătura vocală, deloc ușoară a rolului. Ipocrizia, lipsa de scrupule, forța voinței, persuasiunea, siguranța de sine sunt, la rîndul lor, stări afective tipice pentru Scarpia, rol pentru un bariton dramatic. Lirismul cald, specific puccinian, va deveni imn al iubirii, în *Madama Butterfly*. Puccini se lasă aici antrenat de elanuri lirice ca în *Boema*. Principalele momente muzicale ale actului al doilea sunt marea arie a lui Cio-cio-san (cu momentul contrastant, justificat dramaturgic, al arioso-ului „Mi metto la”, când eroina spune că nu se va duce să-l întâmpine pe Pinkerton, în port, ci se va așeza pe vârful colinei, așteptându-l să urce până la ea, duetul Butterfly – Suzuki, „Tutta la primavera”, cunoscut și sub denumirea de “duetul florilor”, plin de gingășie și de delicatețe, cu legănarea discretă din final, sugerând ondularea florilor la adierea vântului și corul mut, cu care se încheie actul, este o pagină de mare rafinament artistic muzical.

Din actul III, se impun ca momente muzicale deosebite: arioso-ul lui Pinkerton „Addio, fiorito asil” și, în final, precedând concluzia dramatică a operei, a doua arie a lui Cio-cio-san „Tu, tu, tu, piccolo Iddio”, patetic rămas bun pe care nefericita mamă și-l ia de la copilul ei, înainte de a-l încredința lui Pinkerton și de a se sinucide. Acest rol pretinde din partea interpretei folosirea unei vaste palete de mijloace de expresie și de tehnică vocală, pentru a putea reda întreaga diversitate de stări afective prin care trece eroina, de la dragostea sinceră, plină de bucurie copilărească de la începutul actului I, prin marele duet de dragoste de la finalul acestuia, prin momentele de așteptare încrezătoare din actul II, până la strigătele de disperare din aria finală, care precede sinuciderea.

În *Mantaua*, Puccini aduce o viziune cosmică, tragică a raporturilor dintre om și univers. Amploarea tabloului, suflul aproape epic al unei istorii de dragoste, rămâne pur umană și sociologică. Simțul ascuțit, biologic al individului strivit de societate, dărâmat de istorie, radiază un stoicism sau uneori, o milă latentă. Drama colectivității și drama individuală se echilibrează perfect și autorul poate prezenta această dramă ca pe o tragedie perfectă.

Pasiunea lui Puccini pentru faptul real, pentru prezentarea nealterată a realității, plasarea acțiunii într-un cadru social bine definit, constituie câteva caracteristici pe care le conține *Tripticul*. Parte mediană a *Tripticului*, a unei trilogii lirice de mare întindere, tratând probleme și raporturi sufletești diferite, *Sora Angelica* este un adagio liric, ce leagă un prim moment profund dramatic cu al treilea, virtuos și glumeț. Cele trei lucrări, *Mantaua*, *Sora Angelica* și *Gianni Schicchi*, oglindesc dibăcia matură a expresiei lui Puccini, forța dramatică, lirismul emoționant și umorul fermecător. *Sora Angelica* oferă o punte lirică între dramatismul grav, din *Mantaua* și umorul și ironia încântătoare a lui *Schicchi*.

Pentru evocarea lumii exotice a Chinei legendare, Puccini folosește procedee muzicale dintre cele mai variate: melodii, în parte autentice, bazate pe caracteristica gamă pentatonică orientală, o armonie heterofonică îmbinată cu figurații ale unor instrumente de culoare (harpă, celestă, flaute etc.), o ritmică specifică, incluzând surprinzătoare schimbări de măsură și, mai cu seamă, o instrumentație cu pian-orgă, gonguri chinezești și o fanfară specială compusă din corni, trompete, tromboane, saxofoane și tobă mare. Efectele coloristice sunt realizate cu ajutorul corului.

Sfârșitul

Din 1921, Puccini locuia la Viareggio, unde a trăit până în toamna lui 1924, când cu zadarnica speranță de a stopa prin aplicări de radium, cancerul laringian, a intrat într-o clinică din Bruxelles. După moartea sa, a fost transportat la Milano și îngropat provizoriu în cavoul familiei Toscanini. Astăzi, Puccini se odihnește în micul mausoleu, ridicat de fiul său în orașul Torre del Lago, în zidul camerei sale, conform ultimei dorințe, la nivelul claviaturii pianului, astfel ca muzica să-i fie mereu alături.

La sfatul lui Toscanini, completarea ultimelor două scene din *Turandot*, bazate pe schițele lui Puccini, a fost încredințată lui Franco Alfano. Premiera a avut loc la Scala, pe 25 aprilie 1926, sub conducerea muzicală a lui Toscanini. La prima reprezentație, dirijorul a întrerupt opera în momentul în care destinul i-a smuls compozitorului pana din mână (moartea lui Liù, actul al treilea). În seara următoare, a fost reprezentată și încheierea compusă de Alfano.

Biografia omului Puccini se confundă cu biografia creatorului puccini, potențându-se reciproc. Destinul lui Puccini se confundă adesea cu destinul personajelor sale, cele feminine reprezentând statusul emoțional al compozitorului. Se știe că și-a iubit în mod special eroinele, acuzat fiind adeseori că operele sale sunt străbătute de un flux energetic debordant, de esență feminină, care stă la baza sensibilității excesive a melodicii sale.

Dacă viața de zi cu zi este determinată în mare parte circumstanțial, viața spiritului este condiționată de finele mișcări ale sufletului și sensibilității noastre. Noi alegem povestea pe care o spunem celorlalți. Pe conturul acestor gânduri, Puccini a trăit și a murit odată cu personajele sale feminine (!) – și acesta este un fapt de notorietate: Puccini a murit odată cu Liù – exprimându-și credințele și sentimentele, prin identificarea cu ele. Noi astăzi, identificându-ne cu personajele din operele pucciniene, trăim la un nivel intim, profund, viața compozitorului toscan, explorând colțurile cele mai ascunse ale sufletului său. Și îl simțim aieva, ca o „umbră a unui surâs” îndepărtat, ce ne însoțește pe calea exilului nostru în această viață...

Bibliografie

**** *Enciclopedia dello spettacolo*, Casa Editrice Le Maschere, Roma, 1954-1968.
Abbiati, Franco, *Storia della musica. L'Ottocento*, vol. III, Ed. Garzanti, 1968.

- Andrieș-Moldovan, Elena, *Prototipuri feminine în creația pucciniană*, Ed. MediaMusica, Cluj-Napoca, 2006.
- Andrieș-Moldovan, Elena, *Puccini-adevărul unei vocații*, Ed. MediaMusica, Cluj-Napoca, 2007.
- Bianchi, Michele, *La poetica di Giacomo Puccini*, Ed. ETS, 2001.
- Gilardone, Marco, Fussi, Franco, *Le voci di Puccini. Un'indagine sul canto*, Ed. Omega Musica, 1998.
- Sbârcea, George, Giacomo Puccini, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, București, 1959.