



Universitatea  
Transilvania  
din Braşov

**ŞCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ**

**Facultatea de Muzică**

**Paula Loredana DUCA**

**IPOSTAZE ALE EMANCIPĂRII PERSONAJULUI FEMININ ÎN CREAȚIA  
PUCCINIANĂ TÂRZIE**

**HYPOSTASES OF THE FEMALE CHARACTER EMANCIPATION IN THE  
LATE PUCCINI CREATION**

**REZUMAT / ABSTRACT**

**Conducător științific**

**Prof.dr. Roxana-Maria PEPELEA**

**BRAȘOV, 2022**

D-lui (D-nei) .....

## **COMPONENȚA**

### **Comisiei de doctorat**

Numită prin ordinul Rectorului Universității Transilvania din Braşov

Nr. .... din .....

PREȘEDINTE:	Prof. dr. Ignac FILIP Universitatea Transilvania din Braşov
CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:	Prof. dr. Roxana-Maria PEPELEA Universitatea Transilvania din Braşov
REFERENȚI:	Prof. dr. Maria-Claudia CODREANU Universitatea Națională de Muzică București Prof. dr. Ioan ARDELEAN Universitatea „Ovidius” din Constanța Prof. dr. Ioan OARCEA Universitatea Transilvania din Braşov

Data, ora și locul susținerii publice a tezei de doctorat: ....., ora ....., sala .....

Eventualele aprecieri sau observații asupra conținutului lucrării vor fi transmise electronic, în timp util, pe adresa [paula.duca@unitbv.ro](mailto:paula.duca@unitbv.ro)

Totodată, vă invităm să luați parte la ședința publică de susținere a tezei de doctorat.

Vă mulțumim.

## CUPRINS

<b>INTRODUCERE</b> .....	7/7
<b>I. AMPRENTA CURENTULUI VERIST ÎN EVOLUŢIA OPERELOR ROMANTICE</b> .....	13/10
1. CONTEXTUL ISTORIC, SOCIAL ŞI CULTURAL ÎN EPOCA ROMANTICĂ .....	13/10
1.1 Romantismul reflectat în literatură şi arte .....	13/10
1.2 Evoluţia romantismului în muzica de operă .....	15/11
1.2.1 Muzica de operă în Italia .....	17/11
1.2.2 Muzica de operă în Germania .....	19/12
1.2.3 Muzica de operă în Franţa .....	20/12
1.2.4 Muzica de operă a Şcolilor naţionale .....	21/13
1.3 Tiparul eroinelor în operele romantice şi postromantice .....	23/14
2. CURENTUL VERIST ŞI IMPACTUL SĂU INOVATOR .....	25/14
2.1 Definirea caracteristicilor veriste .....	25/14
2.2 Compozitori şi opere reprezentative ale curentului verist .....	27/15
2.3 Elemente componistice inovatoare în verism .....	30/15
3. GIACOMO PUCCINI, REPREZENTANT DE VÂRF AL CURENTULUI VERIST	31/16
3.1 Reflexia curentului verist în scriitura pucciniană .....	31/16
3.2 Dizolvarea tradiţiei italiene în operele lui Puccini .....	33/16
3.3 Aspecte inovatoare în stilistica pucciniană .....	38/17
<b>II. EMANCIPAREA PERSONAJULUI FEMININ ÎN CREAŢIA PUCCINIANĂ</b> .....	46/18
4. PROBLEMATICA EROINEI PUCCINIENE .....	48/18
4.1 Tipologia personajului feminin în cele douăsprezece capodopere pucciniene .....	56/20
4.2 Repere stilistice şi interpretative ale eroinei sentimentale, fatale şi moderne .....	59/22
4.2.1 Eroina sentimentală pucciniană .....	59/22
4.2.2 Eroina fatală pucciniană .....	65/23
4.2.2.1 Transformarea lui Turandot, consecinţă a sacrificiului lui Liù .....	73/24
4.2.3 Eroina modernă pucciniană .....	74/25
4.3 Corelaţii între personajele feminine pucciniene .....	79/25
<b>III. ELEMENTE TEHNICO-INTERPRETATIVE ÎN ABORDAREA ROLURILOR PUCCINIENE SUOR ANGELICA, LIÙ ŞI SUOR GENOVIEFFA</b> .....	82/26
5. EXPRESII ALE ARTEI VOCALE ÎN ANALIZA FORMALĂ ŞI INTERPRETATIVĂ A ROLULUI SUOR ANGELICA DIN OPERA <i>SUOR ANGELICA</i> .....	84/26
5.1 Cerinţe vocale şi interpretative în abordarea rolului Suor Angelica .....	84/26
5.2 Libretul operei şi mesajul său interpretativ .....	85/27
5.3 Elemente componistice în simbioză cu cerinţele regizorale impuse .....	86/27
5.3.1 Intervenţii solistice ale personajului Suor Angelica .....	86/27
5.3.1.1 Analiza formală şi interpretativă a ariei <i>Senza mamma, o bimbo, tu sei morto!</i> .....	87/27
5.3.1.2 Scena sinuciderii .....	99/29



5.4 Interacţiunea personajului Suor Angelica cu alte personaje feminine .....	100/29
<b>6. EXPRESII ALE ARTEI VOCALE ÎN ANALIZA FORMALĂ ŞI INTERPRETATIVĂ A ROLULUI LIÙ DIN OPERA <i>TURANDOT</i> .....</b>	<b>109/31</b>
6.1 Cerinţe vocale şi interpretative în abordarea rolului Liù .....	109/31
6.2 Libretul operei şi mesajul său interpretativ .....	111/31
6.3 Elemente componistice în simbioză cu cerinţele regizorale impuse .....	112/32
6.3.1 Intervenţii solistice şi interacţiuni ale personajului Liù cu alte personaje ..	114/32
6.3.1.1 Analiză formală şi interpretativă: Aria <i>Signore, ascolta!</i> .....	114/32
6.3.1.2 Analiză formală şi interpretativă: Aria <i>Tanto amore segreto</i> .....	126/34
6.3.1.3 Analiză formală şi interpretativă: Aria <i>Tu che di gel sei cinta</i> .....	135/35
<b>7. ANALIZE INTERPRETATIVE COMPARATE .....</b>	<b>148/37</b>
7.1 Aria <i>Senza mamma, o bimbo, tu sei morto</i> – Suor Angelica .....	148/37
7.2 Aria <i>Signore, ascolta!</i> – Liù .....	150/39
7.3 Aria <i>Tanto amore segreto</i> – Liù .....	152/40
7.4 Aria <i>Tu che di gel sei cinta</i> – Liù .....	155/42
<b>8. SUGESTII PROPRII REFERITOARE LA TEHNICA VOCALĂ ŞI INTERPRETATIVĂ ÎN ABORDAREA ROLURILOR SUOR ANGELICA ŞI LIÙ .....</b>	<b>158/44</b>
8.1 Tehnică vocală şi interpretare în abordarea rolului Suor Angelica .....	158/44
8.2 Tehnică vocală şi interpretare în abordarea rolului Liù .....	161/45
<b>9. ANALIZA FORMALĂ ŞI INTERPRETATIVĂ A ROLULUI SUOR GENOVIEFFA DIN OPERA <i>SUOR ANGELICA</i> .....</b>	<b>164/45</b>
9.1 Sugestii proprii referitoare la tehnica vocală şi interpretativă în abordarea rolului Suor Genovieffa .....	174/46
<b>10. CONSIDERAŢII GENERALE PRIVIND EVOLUŢIA STILULUI PUCCINIAN .....</b>	<b>177/46</b>
<b>CONCLUZII FINALE. CONTRIBUŢII ORIGINALE .....</b>	<b>183/47</b>
<b>BIBLIOGRAFIE .....</b>	<b>190/49</b>
<b>REZUMAT/SUMMARY .....</b>	<b>199/54</b>



## CONTENTS

INTRODUCTION .....	7/7
<b>I. THE MARK OF THE VERIST CURRENT IN THE EVOLUTION OF THE ROMANTIC OPERAS .....</b>	<b>13/10</b>
1. HISTORICAL, SOCIAL, AND CULTURAL CONTEXT IN THE ROMANTIC AGE .....	13/10
1.1 Romanticism in Literature and Arts .....	13/10
1.2 Evolution of Romanticism in Opera Music .....	15/11
1.2.1 Opera Music in Italy .....	17/11
1.2.2 Opera Music in Germany .....	19/12
1.2.3 Opera Music in France .....	20/12
1.2.4 Opera Music of National Schools .....	21/13
1.3 The Pattern of Heroines in Romantic and Postromantic Operas .....	23/14
2. THE VERIST CURRENT AND ITS INNOVATIVE IMPACT .....	25/14
2.1 Definition of Verist Features .....	25/14
2.2 Composers and Important Operas of the Verist Current .....	27/15
2.3 Innovative Compositional Elements in Verism .....	30/15
3. GIACOMO PUCCINI, TOP REPRESENTATIVE OF THE VERIST CURRENT ...	31/16
3.1 Reflection of the Verist Current in the Puccinian Works .....	31/16
3.2 Dissolution of Italian Tradition in the Operas of Puccini .....	33/16
3.3 Innovative Aspects of the Puccinian Style .....	38/17
<b>II. THE EMANCIPATION OF FEMALE CHARACTER IN THE PUCCINIAN WORKS .....</b>	<b>46/18</b>
4. THE ISSUES OF THE PUCCINIAN HEROINE .....	48/18
4.1 The Typology of Female Character in the Twelve Puccinian Masterpieces .....	56/20
4.2 Stylistic and Interpretative Landmarks of the Sentimental, Fatal, and Modern Heroine .....	59/22
4.2.1 Sentimental Puccinian Heroine .....	59/22
4.2.2 Fatal Puccinian Heroine .....	65/23
4.2.2.1 Turandot's Transformation, Consequence of Liù's Sacrifice .....	73/24
4.2.3 Modern Puccinian Heroine .....	74/25
4.3 Correlations between Female Puccinian Characters .....	79/25
<b>III. TECHNICAL AND INTERPRETATIVE ELEMENTS IN APPROACHING THE PUCCINIAN ROLES SUOR ANGELICA, LIÙ, AND SUOR GENOVIEFFA .....</b>	<b>82/26</b>
5. EXPRESSIONS OF THE VOCAL ART IN THE FORMAL AND INTERPRETATIVE ANALYSIS OF THE ROLE OF SUOR ANGELICA IN <i>SUOR ANGELICA</i> .....	84/26
5.1 Vocal and Interpretative Requirements in Approaching the Role of Suor Angelica .....	84/26
5.2 The Opera Libretto and Its Interpretative Message .....	85/27
5.3 Compositional Elements in Symbiosis with the Imposed Stage Managing Requirements .....	86/27



5.3.1 Soloistic Interventions of Suor Angelica Character .....	86/27
5.3.1.1 Formal and Interpretative Analysis of <i>Senza mamma, o bimbo, tu sei morto!</i> Air .....	87/27
5.3.1.2 The Scene of the Suicide .....	99/29
5.4 Interaction of Suor Angelica with Other Female Characters .....	100/29
<b>6. EXPRESSIONS OF VOCAL ART IN THE FORMAL AND INTERPRETATIVE ANALYSIS OF THE ROLE OF LIÙ IN <i>TURANDOT</i> .....</b>	<b>109/31</b>
6.1 Vocal and Interpretative Requirements in Approaching the Role of Liù .....	109/31
6.2 The Opera Libretto and Its Interpretative Message .....	111/31
6.3 Compositional Elements in Symbiosis with the Imposed Stage Managing Requirements .....	112/32
6.3.1 Soloistic Interventions and Interactions of Liù with Other Characters .....	114/32
6.3.1.1 Formal and Interpretative Analysis: <i>Signore, ascolta!</i> Air.....	114/32
6.3.1.2 Formal and Interpretative Analysis: <i>Tanto amore segreto</i> Air.....	126/34
6.3.1.3 Formal and Interpretative Analysis: <i>Tu che di gel sei cinta</i> Air.....	135/35
<b>7. COMPARED INTERPRETATIVE ANALYSES .....</b>	<b>148/37</b>
7.1 <i>Senza mamma, o bimbo, tu sei morto</i> Air – Suor Angelica .....	148/37
7.2 <i>Signore, ascolta!</i> Air – Liù .....	150/39
7.3 <i>Tanto amore segreto</i> Air – Liù .....	152/40
7.4 <i>Tu che di gel sei cinta</i> Air – Liù .....	155/42
<b>8. OWN SUGGESTIONS REGARDING VOCAL AND INTERPRETATIVE TECHNIQUE IN APPROACHING THE ROLES OF SUOR ANGELICA AND LIÙ .....</b>	<b>158/44</b>
8.1 Vocal Technique and Interpretation in Approaching the Role of Suor Angelica .....	158/44
8.2 Vocal Technique and Interpretation in Approaching the Role of Liù .....	161/45
<b>9. FORMAL AND INTERPRETATIVE ANALYSIS OF THE ROLE OF SUOR GENOVIEFFA IN <i>SUOR ANGELICA</i> .....</b>	<b>164/45</b>
9.1 Own Suggestions regarding Vocal and Interpretative Technique in Approaching the Role of Suor Genovieffa .....	174/46
<b>10. GENERAL CONSIDERATIONS REGARDING THE EVOLUTION OF THE PUCCINIAN STYLE .....</b>	<b>177/46</b>
<b>FINAL CONCLUSIONS. ORIGINAL CONTRIBUTIONS .....</b>	<b>183/47</b>
<b>BIBLIOGRAPHY .....</b>	<b>190/49</b>
<b>SUMMARY (ro-eng).....</b>	<b>199/54</b>

## INTRODUCERE

**Teza** de față propune descoperirea valențelor vocale și a întregului miraj muzical care ajunge să prindă contur real doar prin conștientizarea importanței primordiale de a împleti practica artistică și aparițiile scenice cu studiul teoretic și cercetarea adevărului muzical în respect absolut cu intențiile compozitorilor. Ca și soprana, preocuparea personală pentru evoluție, autodepășire și perfecționare a tehnicii vocale a condus, implicit, înspre o documentare teoretică minuțioasă permanentă.

**Cercetarea** în speță și demersul acestei lucrări, *Ipostaze ale emancipării personajului feminin în creația pucciniană târzie*, are ca scop explorarea cât mai aprofundată a evoluției personajelor feminine specifice perioadei veriste și compozitorului său de vârf, Giacomo Puccini, în contextul epocii romantice. Acest demers este justificat și de alegerea, în mod explicit, a unor eroine regăsite în creația târzie a lui Puccini – Liù, Suor Angelica și Genovieffa – care ni se relevă chiar în ultimele două creații pucciniene – *Il Trittico* și *Turandot* – ca un apogeu creativ ce promite o dezvăluire complexă asupra intențiilor componistice.

**Punctul de plecare** al lucrării este realizarea un demers documentar cât mai valoros prin analize substanțiale asupra celor mai relevante arii veriste, concentrându-se pe creația târzie a lui Giacomo Puccini.

Alegerea cercetării amănunțite a trei eroine pucciniene – Suor Angelica, Suor Genovieffa și Liù din operele *Suor Angelica* și *Turandot* – nu este deloc aleatorie, aceste personaje emancipate cu o încărcătura emoțională imensă facând parte chiar din ultimele lucrări dramatice ale lui Puccini, ca un apogeu al forței sale creatoare.

**Motivația alegerii temei** reprezintă dorința proprie de a aduce un aport personal acestei tematici. Aproape orice iubitor de operă cunoaște opere precum *La bohème* sau *Madama Butterfly* și, ca rezultat, regăsim multiple lucrări<sup>1</sup> care au analizat îndeaproape trăsăturile lor stilistice și interpretative. Însă în ce măsură se poate spune același lucru despre *Suor Angelica* sau *Turandot*? Aceste două opere reușesc în mod absolut remarcabil să vibreze corzile sufletului și să aducă lacrimi în ochii spectatorilor la fiecare reprezentare, oferind, astfel, cel mai autentic și veridic argument în favoarea valorii lor, deși sunt mult mai puțin interpretate. Am putut observa o predilecție spre studiul operelor foarte cunoscute ale lui Puccini, creându-se astfel o necesitate în aprofundarea creației sale târzii și a eroinelor oarecum atipice.

---

<sup>1</sup> *Puccini's La Bohème* de Michael Steen, Icon Books, 2012; *Madama Butterfly: Japonisme, Puccini and the search for the real Cho-Cho-San* de Jan van Rij, Stone Bridge Press, 2001.

**Obiectivul general** al acestei cercetări doctorale are ca scop aducerea în lumină a acestor două capodopere care, deşi mai puţin studiate sau cunoscute – în mod injust – se pot ridica oricând la valoarea operelor compuse anterior de către Puccini, creând astfel această necesitate de a fi şi ele, la rândul lor, mai mult analizate. Astfel, urmărind aducerea unor elemente inovatoare în cercetarea de faţă, se pot scoate în evidenţă aceste ultime creaţii ale lui Puccini printr-o viziune comparativă şi evolutivă trecând prin toate capodoperele sale, de la prima până la ultima, descoperind, astfel, exact metodele muzicale şi maniera în care compozitorul a reuşit să dezvolte, de la o operă la alta, calitatea discursului muzical, cât şi autenticitatea jocului scenic realizat, în special, de eroinele sale. Se vor observa, de asemenea, contrastele sau asemănările dintre tipologiile personajelor feminine analizate.

**Metodologia cercetării** se bazează pe aprofundarea şi prelucrarea surselor ştiinţifice care alcătuiesc un fond muzicologic verificat – cărţi şi articole de referinţă publicate – completate cu date empirice, inedite, bazate pe propriile experienţe scenice. Având şansa de a ajunge chiar în oraşul natal a lui Giacomo Puccini – Lucca – am descoperit *Centro Studi Giacomo Puccini*, un centru dedicat în exclusivitate lucrărilor ştiinţifice scrise despre Puccini, cât şi întregii sale vieţi în general, o sursă impresionantă de materiale pe care am avut permisiunea de a le putea studia. Am descoperit o varietate de analize, critici, biografii, articole, analize muzicale, partituri, manuscrise, notiţe personale ale lui Puccini sau scrisori personale precum: Michele Girardi, *Giacomo Puccini: L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio Editori; Giorgio Pagannone, *Puccini e la melodia ottocentesca: L'effetto barform*, în *Studi Pucciniani* 3; Virgilio Bernardoni, Michele Girardi şi Arthur Groos, editori, Lucca: Centro Studi Giacomo Puccini; Eugenio Gara, *Carteggi pucciniani*.

**Ipoteza cercetării** reflectă creaţia lui Puccini încadrată în curentul verist, o vastă temă de cercetare, cu multiple posibilităţi de analiză, atât la nivel teoretic cât şi practic, Puccini fiind unul dintre cei mai complecşi, iubiţi şi des interpretaţi compozitori la nivel global, cu nesfârşite posibilităţi de abordare. Fiecare nouă interpretare sau cercetare teoretică constituie un nou pas pe drumul spre desăvârşirea creaţiei pucciniene. Fiecare trecere prin interiorul altui interpret al operei muzicale, adaptată la valorile, simţirile personale şi unice aduce totul la o altă fază a existenţei sale.

**Structura tezei** este realizată în trei părţi bine definite, cu subcapitolele aferente.

**Prima parte** realizează o trecere prin contextul istoric şi cultural mergând până la descoperirea emancipării rolurilor feminine pucciniene. Se urmăreşte descoperirea fascinantei epoci romantice prin modul în care se relevă pe plan cultural, ca o consecinţă a contextului istoric şi a tuturor transformărilor majore din acea perioadă, care au constituit, în final, o valoroasă sursă



de inspirație, nu doar în plan muzical, ci și în literatură, arte plastice sau estetică. Cercetarea se axează, aici, pe conexiunea dintre literatură, teatru și muzică, putându-se observa, în opere semnate de compozitori precum Giuseppe Verdi, cum opera sa *La traviata* este inspirată din romanul *La dame aux camélias* de Alexandre Dumas, iar *Macbeth*, *Othello* sau *Fashtaff* conțin subiecte preluate din opera inegalabilului Shakespeare. Astfel, se urmărește modul în care Giacomo Puccini realizează o contopire între dramaturgie și muzică, păstrând însă amprenta naționalismului. Vom evidenția și analiza personalitatea muzicală proeminentă a acestei perioade, Giacomo Puccini, dramaturg înnăscut, dublat de talent și inspirație muzicală. Se vor urmări, cu precădere, aspectele inovatoare din stilistica pucciniană din perspectiva proprie și corelate cu personajele feminine urmărite. Prin mijloace comparative se va reliefa faptul că Puccini, asemeni lui Verdi, este un mare artist al melodiei, operele sale păstrând, în linii mari, structura tradițională, dar tinzând către o mobilitate mai mare a discursului muzical, în conexiune mai strânsă cu textul dramatic. În acest demers ne va fi utilă și descrierea acțiunii scenice care poate sugera psihologia personajelor.

**A doua** parte a lucrării urmărește tiparul eroinelor în operele romantice și postromantice și va reprezenta un punct de pornire esențial în evidențierea emancipării eroinelor din creația pucciniană târzie. Eroinele operelor romantice sunt cel mai bine scoase în evidență în această perioadă prin alocarea unui statut special. Moda ariilor compuse pentru anumite soprane, spre exemplu, sau inspirate chiar de unele dintre ele, le conferă siguranța jocului scenic și o emancipare nemaîntâlnită până în acest moment. Eroinele romantice se remarcă prin excesul de frământare, suferință, dramă, precum și prin locul concret care li se atribuie în desfășurarea unor intrigi complicate.

**A treia parte** a lucrării se axează, concret, pe studiul celor trei roluri feminine – Suor Angelica, Suor Genovieffa și Liù – cu precădere pe ariile reprezentative ale fiecăreia. Subcapitolele dedicate analizelor formale și interpretative ale unor arii de referință din repertoriul rolurilor feminine pucciniene, acordă, în egală măsură, o atenție deosebită elementelor de tehnică vocală și interpretativă, precum sonoritatea, frazarea, expresivitatea sau descoperirea cerințelor regizorale. Ca mijloc de sinteză, am inclus tabele specifice, ce vor sumariza în mod concret analizele formale muzicale ale celor mai importante arii ale protagonistelor vizate.

Progresând de la general înspre particular, se vor realiza capitole axate în mod concret pe analiza amănunțită a rolurilor Suor Angelica, Suor Genovieffa și Liù, urmărind descoperirea tuturor laturilor tehnice și interpretative care construiesc aceste sensibile personaje feminine. Buna înțelegere și însușire a libretelor operelor ocupă, în egală măsură, un loc important în deslușirea intențiilor compozitorului și în creionarea rolurilor, aceste personaje fiind apariții pline de finețe, atât pe plan vocal cât și interpretativ.

Viziunea completă asupra rolurilor se putea însă realiza doar prin analiza formală și interpretativă a ariilor principale ale eroinelor, pe care le vom aprofunda în subcapitolele dedicate special acestor aspecte. Partea cea mai originală a lucrării, care își propune să aducă un real aport personal asupra emancipării eroinelor din creația târzie a lui Puccini, se regăsește în analizele formale și interpretative ale ariilor analizate, atât prin construirea unor tabele concrete, cât și prin detalierea unei viziuni interpretative proprii.

**Concluziile finale și contribuțiile originale** vor expune propriile concluzii și sugestii tehnice și interpretative asupra ariilor principale observate și prin analizarea unor interpretări de referință din lumea operei, prin metode comparative.

Ca rezultat al demersului de cercetare științifică și practică, scenică, se urmărește realizarea unei analize cu un conținut bogat de idei și sentimente inovatoare, dar și evoluția personală, atât ca interpret liric, cât și ca cercetător.

În final, se dorește ca această lucrare să fie de un real folos altor cititori pasionați de valoarea inestimabilă a unuia dintre cei mai iubiți compozitori din întreaga istorie a muzicii de operă: Giacomo Puccini.

## **I. AMPRENTA CURENTULUI VERIST ÎN EVOLUȚIA OPERELOR ROMANTICE**

### **1. CONTEXTUL ISTORIC, SOCIAL ȘI CULTURAL ÎN EPOCA ROMANTICĂ**

În contextul istoric, social și cultural al secolului al XIX-lea, romantismul apărea ca o atitudine opusă obiectivismului clasic, ca o reacție împotriva canoanelor impuse de echilibrul și simetria specifică epocii clasice. Se observă influențele acestui curent în arte precum cele vizuale, literatură, istoriografie sau arte plastice.

#### **1.1 Romantismul reflectat în literatură și arte**

Romantismul literar se configurează în Germania spre sfârșitul secolului al XIX-lea, prin scrierile fraților Karl Wilhelm Friedrich și August Wilhelm Schlegel.

Caracterul profund introspectiv al curentului romantic, precum și tematicile sale axate pe libertate, egocentrism, dragoste, moarte tragică sau credință, conduc către o ancorare a artiștilor romantici în subiectivism, dar și în originalitate.

În muzica de operă se observă o contopire între dramaturgie și muzică, păstrând, totodată, amprenta naționalismului.

Filosofia și estetica sunt marcate, în această perioadă romantică, de apariția unor categorii estetice noi, precum *sublimul*, *fantasticul*, *feericul*, ce se regăsesc în scrierile magistrale ale unor Schiller, Heine, Grimm sau Pușkin.

## 1.2 Evoluția romantismului în muzica de operă

Romantismul muzical și-a manifestat evident caracteristicile, încă din primele decenii ale veacului, în zona austro-ungară, începând cu creația de maturitate a lui Beethoven, și chiar cu câteva opere ale lui Rossini.

Teatrul liric în epoca romantică se caracterizează prin dramatic, tragic, conflicte între eroi și societate, contraste de sentimente, patos.

Romantismul muzical și-a manifestat coordonatele începând cu anul 1830, prin apariția ideii pragmatice în *Simfonia fantastică* a lui Berlioz.

Noile structuri muzicale sugerează spontaneitate, pasiune și exuberanță. Toate aceste schimbări au fost susținute prin îmbogățirea continuă a orchestrației, prin timbre instrumentale cât mai diverse și cu posibilități tehnico-expresive maxime.

Epoca romantică face din pian regele instrumentelor, oferindu-i un grad de virtuozitate tot mai ridicat, ce conduce tehnica muzicală spre o evoluție spectaculoasă.

Muzica de operă se prezintă sub diverse forme și poate fi descrisă luând în calcul apartenența națională a compozitorilor.

### 1.2.1 Muzica de operă în Italia

Primul compozitor italian care a făcut trecerea spre *romantism* a fost Gioachino Rossini (1792-1868), care a adus inovații în stilul operei, prin îmbogățirea părților instrumentale și a uverturii, precum și prin renunțarea la ornamentația excesivă.

Cei trei compozitori – Rossini, Bellini și Donizetti sunt denumiți arhitecții *belcantoului* italian. Acest stil de cânt presupune o virtuozitate aparte ce pretinde trecerea omogenă a vocii de la sunetele grave la cele acute și o agilitate bine dozată prin frazare uniformă în toate registrele vocale.

Apogeul operei italiene este atins, din nou, odată cu Giuseppe Verdi (1813-1901). Operele sale se disting prin librete pur dramatice, tragedii și personaje impresionante. Primele sale opere posedă conotații politice. Opera *Nabucco* (1842) și opera *Lombarzii* (1843) ilustrează această

tendință. Cele mai renumite capodopere ale sale rămân, însă, *Rigoletto*, *Il trovatore* și *La traviata*, compuse între anii 1851 și 1853.

### 1.2.2 Muzica de operă în Germania

Opera germană, deși este influențată într-o mare măsură de opera italiană, reușește, totuși, să-și găsească propria identitate.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) creează opera *Fidelio* în anul 1814, trasând primele linii în direcția operei germane.

Apariția fenomenului Wagner conduce opera germană spre apogeul său, printr-o viziune complet inovatoare. Creația lui Wagner se distinge printr-o melodie inedită, concepută ca un spectacol total ce unește muzica, poezia, decorurile și orchestra, facilitând dialogurile personajelor. Se remarcă apelul la mitologia germană, contribuind, astfel, și la păstrarea unității limbii germane și a sentimentului național.

Orchestra joacă un rol esențial în desfășurarea acțiunii operelor sale prin efecte timbrale deosebite, armonii sau cromatisme inedite.

### 1.2.3 Muzica de operă în Franța

Spiritul francez introduce în tematica operei epocii, subiecte care reflectă un aer revoluționar. Astfel, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, regăsim evoluția rapidă a operei comice.

A doua parte a secolului al XIX-lea se evidențiază printr-o îmbogățire în rândul compozitorilor de valoare. Astfel, în panoplia compozitoriilor și creațiilor de referință se înscriu:

- Ambroise Thomas (1811-1896), cu operele *Mignon* (1866) și *Hamlet* (1868);
- Charles Gounod (1818-1893), cu *Sapho* (1851), *Faust* (1859), *Mireille* (1864) și *Roméo et Juliette* (1867);
- George Bizet (1838-1875), cu *Les pêcheurs de perles* (1863) și *Carmen* (1875), prima operă realistă;
- Léo Delibes (1836-1891), cu *Lakmé* (1883);
- Jules Massenet (1842 – 1912), cu *Hérodiade* (1881), *Manon* (1884), *Werther* (1893), *Thäis* (1894) și *Cendrillon* (1899);
- Camille Saint-Saëns (1835-1921), cu *Samson et Dalila* (1877) și *Henry VIII* (1883).

Tot în a doua parte a secolului al XIX-lea se distinge un nou gen muzical, opereta<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Opereta – este un gen muzical care se distinge față de operă prin faptul că alternează mai mult părțile muzicale cu dialogurile de proză. Acest gen muzical combina elemente lirice și comice, având în mod obligatoriu un final fericit.

#### 1.2.4 Muzica de operă a Şcolilor naţionale

În paralel cu desfăşurarea curentului romantic în muzică, se afirmă o tendinţă ce poartă pecetea specificului naţional. Preluarea temelor din folclorul specific fiecărei zone şi prelucrarea sa în muzica cultă aduce cu sine o diversificare muzicală ce abundă în ritmuri şi orchestraţii autentice.

Grupul celor cinci, format din Mili Balakirev, Nikolai Rimski-Korsakov, César Cui, Alexandr Borodin şi Modest Musorgski, este unit prin idei similare ce şi-au adus aportul în dezvoltarea limbajului autentic rusesc.

Modest Musorgski este compozitorul care reuşeşte crearea noului stil de operă, „dramă muzicală populară”. Reuşeşte, prin opera *Boris Godunov* (1874) să redea adevărul despre naţia sa într-o manieră proprie, inspirându-se din folclor şi religie.

Piotr Ilici Ceaikovski – numit şi părintele simfoniei Şcolii ruse – se dovedeşte, însă, la fel de pregnant în specificul muzical rusesc. Creaţia sa este dramatică şi autentică, distingându-se prin operele *Evgheeni Oneghin* (1879) şi *Dama de pică* (1890), inspirate de marile opere ale lui Puşkin. Se relevă un veritabil romantism rus, redat prin liniile melodice ample.

Reprezentanţii altor Şcoli naţionale, precum cea cehă, poloneză, nordică, maghiară sau spaniolă sunt uniţi prin aceleaşi idealuri, acelea de a contura un stil muzical propriu naţiunii sale, care, deşi influenţat de stilul romantic, să poată să aducă şi ceva din valorile autentice distincte ale fiecărui popor.

Particularităţile de limbaj prezente în tezaurul folcloric al fiecărei ţări a adus în peisajul muzical cult elemente inconfundabile, care au conturat modalităţi originale de exprimare.

Şcoala naţională cehă cuprinde şi creaţia lui Antonin Dvořák (1841-1904). Frumuseţea şi bogăţia expresivă a ideilor sale muzicale se relevă într-una dintre cele mai cunoscute opere: *Rusalka* (1901). Regăsim aici idei muzicale apropiate lumii melodice a cântecului popular ceh.

Compozitorul norvegian Edvard Grieg (1843-1907) ne prezintă o muzică lirică prin excelenţă, care poartă o amprentă a nostalgiei slave, exprimând o veselie reţinută, specifică în ţinuturile nordice.

Concluzionând asupra trăsăturilor specifice muzicii de operă din romantism, putem constata că aici se află o sursă imensă de inovaţii în universul sonor, în egală măsură cu păstrarea tradiţiilor şi punerea în lumină a valorilor naţionale.

### 1.3 Tiparul eroinelor în operele romantice și postromantice

Eroinele operelor romantice sunt cel mai bine scoase în evidență în această perioadă prin alocarea unui statut special. Moda ariilor compuse pentru anumite soprane, spre exemplu, sau inspirate chiar de unele dintre ele, le conferă siguranța jocului scenic și o emancipare nemaîntâlnită până în acest moment.

Eroinele romantice se remarcă prin excesul de frământare, suferință, dramă, precum și prin locul concret care li se atribuie în desfășurarea unor intrigi complicate.

Portretele feminine sunt creionate de către compozitorii epocii prin atenția sporită acordată liniei melodice, perfect ajustate țesăturii vocale.

Rolul fiecărui instrument din orchestră este atribuit în concordanță cu tipologia feminină urmărită. Harpa, spre exemplu, atrage atenția publicului încă din debutul unor arii precum *Che il bel sogno di Doretta* din opera *La rondine* și sugerează, dintru început, exuberanța și pozitivitatea personajului feminin.

Portretele cântăreței Floria Tosca, femeie plină de curaj, demnă, pătimașă și hotărâtă, al capricioasei Manon Lescaut, exotismul tinerei Cio-Cio-San sau puritatea sufletească a Angelicai sugerate chiar prin numele acesteia, toate reprezintă arhetipuri feminine extraordinare, cu multe posibilități de analiză, atât la nivel muzical, cât și scenic.

## 2. CURENTUL VERIST ȘI IMPACTUL SĂU INOVATOR

### 2.1 Definirea caracteristicilor veriste

Așa numitul *verism*<sup>3</sup> – curent inițiat de scriitorul Luigi Capuana – a fost ilustrat în muzică atât de către Leoncavallo prin opera *Cavalleria rusticana*, inspirată de o nuvelă a scriitorului verist Giovanni Verga, cât și de către Mascagni sau Puccini. *Il vero prima di tutto* – adevărul înainte de toate – era pentru reprezentanții artei lirice italiene un ideal suprem, nimic nefiind mai important decât redarea cât mai veridică a evenimentelor, a personajelor și a trăirilor acestora, prin folosirea cât mai multor mijloace de expresie.

Operele veriste sunt, în mare parte, scurte, fiind structurate în două părți cu un *Intermezzo* între ele. Stilul verist mai are ca specific îndepărtarea treptată de belcanto, prin promovarea unui tip de cânt mai aspru, direct, care reiese din natura emoțiilor ce trebuiau transmise și fiind susținut

---

<sup>3</sup> *vero* – adevărat (it.).

de un acompaniament orchestral mult mai extins. În acest mod, stilul belcanto va fi înlocuit de cel verist, mai puţin ornamentat sau emfatic şi mai orientat spre declamaţie.

Conştiinţa preocupare pentru detaliu a compozitorilor verişti accentuează analiza psihologică a personajelor sale, realizându-le o conturare cât se poate de veridică a caracterelor, fizionomiilor sau trăirilor interioare.

## 2.2 Compozitori şi opere reprezentative ale curentului verist

Printre cei mai renumiţi reprezentanţi ai operei veriste se numără şi Pietro Mascagni, a cărui operă, *Cavalleria rusticana*, a fost primită cu multe aplauze la premiera din anul 1890, succes pe care a reuşit să-l păstreze până în zilele noastre, lucrarea fiind o prezenţă constantă pe scenele operelor din toată lumea.

O operă veristă la fel de cunoscută, este *Pagliacci*. Această operă aduce în atenţie tragicul personaj al clovnului, poveste despre care, compozitorul său, Ruggero Leoncavallo susţine că se bazează pe o întâmplare reală, o crimă tulburătoare. Celebra arie, *Vesti la giubba*, are o putere răscolitoare, mai ales atunci când este adusă în scenă printr-o interpretare de referinţă.

Alţi compozitori demni de a le fi menţionate operele veriste sunt: Alfredo Catalani, cu opera *La Wally* (1882) – operă originală pentru acea perioadă prin îmbinarea poeziei şi a realismului muzical – Amilcare Ponchielli, prin opera *La Gioconda* (1876), Gustave Charpentier, prin opera *Louise* (1900) care a fost catalogată drept o parodie a operei tradiţionale, Umberto Giordano prin *Andrea Chénier* (1896) şi *Fedora* (1898), Francesco Cilea prin *Adrianna Lecouvreur* (1902) şi, cel mai reprezentativ compozitor al acestei perioade, Giacomo Puccini, prin opere precum *La bohème* (1896) sau *Tosca* (1900).<sup>4</sup>

## 2.3 Elemente componistice inovatoare în verism

În operele veriste, partea orchestrală este concepută în directă legătură cu nevoile acţiunii şi ale personajelor; aceasta este, în acelaşi timp, ecoul şi confirmarea vocii, conducându-ne prin tonalităţi înlănţuite liber şi netradiţional, tocmai pentru a declanşa emoţii neaşteptate şi puternice.

Se mai observă şi dispariţia ariilor de coloratură atât de apreciate anterior, care urmăreau etalarea ostentativă, dusă la extrem, a calităţilor vocale şi a unei tehnici vocale impecabile. Acestea tind tot mai mult să fie înlocuite de preferinţa pentru cântul fluid, melodios, acompaniat, uneori, de recitative, în care apare termenul *parlando*<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Vezi George Pascu, Melania Boţocan, *Carte de istorie a muzicii*, Iaşi: Editura Vasiliana '98, 2012, pp. 470-472.

<sup>5</sup> *parlando* – vorbind (it.).

### 3. GIACOMO PUCCINI, REPRESENTANT DE VÂRF AL CURENTULUI VERIST

#### 3.1 Reflexia curentului verist în scriitura pucciniană

Estetica creației pucciniene urmărește mai multe principii:

- oglindirea epocii prin aspectele ei specifice;
- preferința pentru faptele reale, concrete, expuse în mod sincer, cu mijloace de compoziție menite să lărgescă orizontul artistic romantic;
- alegerea personajelor din rândul oamenilor obișnuiți;
- acordarea unei atenții deosebite libretului;
- îmbinarea textului dramatic cu muzica pentru a servi principiului teatralității;
- empatie în construirea personajelor sale – cu preferință evidentă pentru cele feminine;
- cultivarea unei melodicități sule, prezența motivelor nedezvoltate și a formelor mici;
- arii scurte dar foarte pătrunzătoare;
- caracterul realist, direct, sincer, spontan și accesibil al limbajului muzical.

#### 3.2 Dizolvarea tradiției italiene în operele lui Puccini

Tradiția italiană era în acea perioadă pe cale să înceapă să se elibereze de clișeul bine cunoscut al „produsului național al operei” pentru a merge mai departe în lumea mai cosmopolitană a noii piețe internaționale a operei.

Puccini a menținut o poziție neutră și o distanță aristocratică față de ispitele esteticului decadent. Rezultatul a fost o abordare foarte particulară a dramaturgiei care a perceput clar necesitatea reînnoirii și a început, de asemenea, să se îndrepte spre revitalizarea limbajului muzical, amintind, în anumite puncte, de anxietatea nevrotică a crizei prin care trecea muzica de operă, păstrând, totuși, în continuare, o temelie solidă și neabordând vreodată poziția polemică *vis-à-vis* de curentul modernist al primilor ani ai secolului, considerat vinovat de o anumită corupere a gustului și tehnicii care au contribuit la realizarea operei, în adevăratul sens.



### 3.3 Aspecte inovatoare în stilistica pucciniană

Puccini nu ne angajează pe mai multe niveluri, așa cum o fac Mozart, Wagner, Verdi și Strauss. Cu toate acestea, rămâne maestrul suprem la nivelul său propriu și cel mai caracteristic, care este locul unde pasiunea, senzualitatea, gingășia, patosul și disperarea se întâlnesc și fuzionează.

Operele lui Puccini au fost permanent comparate cu cele ale lui Verdi la nivelul abordării imaginației armonice și orchestrației extraordinare. Caracteristica cea mai „individuală” a lui Puccini a reprezentat-o creșterea și scăderea intensă a unei melodii, care exprimă, conform opiniei lui Carner „o durere mentală, o suferință și o oboseală emoțională”, în timp ce simțirile melodice și dramatice ale lui Verdi păreau făcute pentru un teatru liric, al cărui impact trecea peste comunicarea emoțiilor și inspirarea delectării și desfătării înaintea frumuseții.

Puccini a transpus prin muzica sa dragostea, dorința, disperarea, regretul și anticiparea cu invenții și abilități nenaturale ilustrând zugrăviri de străzi și mulțimi, toate cu o retorică muzicală și teatrală recognoscibilă.

Ambiția lui Puccini nu a fost să modifice lumea după cum o vedea el, ci să atingă succesul spunând povești despre suferința personală. Opera *Tosca*, spre exemplu, în ciuda elementelor de suprafață, nu se referă la politică, ci la dragoste, gelozie și dorință. În fapt, toate operele (cu excepția operei *Il tabarro*) au acțiunea în trecut sau în locații îndepărtate. Humperdinck și Catalani au găsit o alternativă în povești pentru a scăpa de utilizarea descurajatoare wagneriană a mitului.

Stilul liric al lui Puccini este, de asemenea, marcat de o abordare orchestrală distinctă, cea mai importantă caracteristică fiind tendința de a dubla melodia vocală din instrumentele cu coarde (sau chiar din instrumentele de suflat) la unison sau – mai mult – la octavă. Această tehnică, ce este cunoscută drept *violinata* sau *sviolinata*, se utilizează în opera italiană, cu toate că Puccini a fost aproape sigur direct influențat în această privință de către *giovane scuola italiana*<sup>6</sup> de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Aceste exemple dovedesc ceea ce face stilul lui Puccini atât de inovator: a descoperit o manieră nu numai de a păstra, dar și de a utiliza în manieră strategică stilul tradițional împreună cu intonarea versurilor, atât de esențială în această privință, asimilând, în același timp, abordări compoziționale mai contemporane, mai ales în zona formei și designului.

---

<sup>6</sup> *giovane scuola italiana* – (it.) tânăra școală italiană, se referă la un grup de compozitori italieni care l-au succedat pe Verdi și care s-a dezvoltat la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX.

## II. EMANCIPAREA PERSONAJULUI FEMININ ÎN CREAȚIA PUCCINIANĂ

Personajele feminine reprezentate în operele lui Giacomo Puccini reflectă adeseori o tipologie diversă, caracteristică perioadei secolelor al XIX-lea și XX.

Se poate observa că cercetările privind operele lui Puccini se concentrează, în general, pe un singur tip de personaj feminin, așa-numita „eroină a lui Puccini”. Pornind de la această observație, ne propunem să realizăm o altfel de abordare, mai originală și care să cuprindă o analiză comparativă între tipologiile de eroine pucciniene, urmărind diferențieri și asemănări clare. Într-o abordare simplistă și mult prea generalizată, protagonista feminină pucciniană este descrisă ca fiind deseori fragilă, că se autosacrifică și moare de obicei tragic. Acest concept al personajului feminin nu a fost criticat, fiind inițial acceptat de public și presă.

Plecând însă de la premisa că eroinele lui Puccini sunt dinamice și complexe, ele nu pot fi, adeseori, încadrate într-o singură categorie. Încercăm, astfel, să evităm susținerea unei tipologie limitatoare, introducând o metodă diferită, care permite includerea tuturor eroinelor lui Puccini, într-o mai amplă categorie, a genericului personaj feminin, în vederea analizării și înțelegerii sale integrale. Totuși, în clasificarea personajelor ce pot fi analizate în acest sens, am limitat protagonistele feminine la cele care au cel puțin o arie integrală de interpretat în cadrul unei opere.

Aceste trei tipologii alese sunt următoarele:

1. Eroina sentimentală
2. Eroina fatală
3. Eroina modernă

Vom folosi, ca ipostaze-reper al personajului feminin puccinian, trei eroine reprezentative: Mimì din opera *La bohème*, ca reprezentantă a eroinei sentimentale, Turandot din opera cu același nume, ca tipar al femeii fatale și Minnie din opera *La fanciulla del West*, rol ce întruchipează trăsăturile eroinei moderne.

### 4. PROBLEMATICA EROINEI PUCCINIENE

Majoritatea scriitorilor discută adesea despre eroinele lui Puccini și subliniază asemănările dintre ele. Acest grup de eroine a fost denumit în mod colectiv drept „fata Puccini” sau „personajul puccinian”, dar este denumit în mod obișnuit „eroina Puccini”.

Pentru Weaver, Corse și Carner „eroinele Puccini” reprezintă personaje diferite din creația lui Puccini.

Pentru a exemplifica mai clar cât de diverse sau asemănătoare sunt opiniile muzicologilor am alcătuit un tabel cu eroinele pucciniene (tabel 1).

Tabel 1. Eroine pucciniene

Muzicolog	Numele eroinelor
William Weaver	Fidelia, Manon, Mimì, Butterfly, Angelica, Liù
Sandra Corse	Mimì, Tosca, Butterfly, Liù, Turandot
Mosco Carner	Manon, Mimì, Musetta

Opt personaje din cele paisprezece enumerate mai sus sunt identificate drept eroine pucciniene, celelalte şase fiind excluse. Cu toate acestea, remarcăm faptul că din cele opt personaje care sunt considerate eroine pucciniene, doar Mimì este considerată de toți cei trei scriitori drept o eroină pucciniană. În egală măsură, Suor Angelica sau Turandot apar ca eroine pucciniene doar în opinia unuia dintre cei trei muzicologi.

Observând toate aceste divergențe de opinii, considerăm, în primul rând, că acest act de privilegere a unui grup simplifică prea mult caracterizarea fiecărei protagoniste, prăbușește individualitatea și transformă personajele lui Puccini în figuri unidimensionale.

Analizând aceste opinii, am considerat utilă realizarea unui tabel (tabel 2) în care să menționăm toate personajele feminine pucciniene din cele douăsprezece opere compuse de Puccini.

Tabel 2. Eroinele pucciniene din cele douăsprezece opere pucciniene (cronologic)

Anul premierei	Titlul operei	Libretist(i)	Eroina principală	Eroina secundară
1884	<i>Le Villi</i>	Fontana	Anna	---
1889	<i>Edgar</i>	Fontana	Fidelia	Tigrana
1893	<i>Manon Lescaut</i>	Leoncavallo, Praga, Oliva, Giacosa, Illica, Ricordi, Puccini	Manon Lescaut	---
1896	<i>La bohème</i>	Illica, Giacosa	Mimì	Musetta
1900	<i>Tosca</i>	Illica, Giacosa	Tosca	
1904	<i>Madama Butterfly</i>	Illica, Giacosa	Madame Butterfly	Suzuki
1910	<i>La fanciulla del West</i>	Zangarini, Civinini	Minnie	Nina Micheltorrena
1917	<i>La rondine</i>	Adami	Magda	Lisette
1918	<i>Il tritico:</i> <i>Il tabarro</i> <i>Suor Angelica</i> <i>Gianni Schicchi</i>	Adami	Giorgetta Suor Angelica Lauretta	--- Mătuşa ---
1926	<i>Turandot</i>	Adami, Simoni	Turandot	Liù

## 4.1 Tipologia personajului feminin din cele douăsprezece capodopere pucciniene

Cele trei categorii alese în această lucrare reprezintă trăsăturile dominante descoperite în eroinele lui Puccini: eroina sentimentală, eroina fatală și eroina modernă. Aceste tipuri de personaje pot fi identificate și localizate istoric în discursul contemporan din perioada în care a trăit Puccini, deși aceste reprezentări ale femeilor ar fi putut fi numite prin termeni diferiți.

Cercetările anterioare au folosit o singură categorie statică și subcategoriile asociate în vederea categorisirii personajelor feminine pucciniene. Metoda propusă în această lucrare sugerează trei categorii distincte într-o viziune dinamică. Evităm astfel o analiză binară care plasează personajele în interiorul sau în afara unei singure categorii dominante. Înaintând în cercetare, am observat că există personaje feminine care evoluează chiar în cadrul aceleiași opere, ajungând să se emancipeze sau să se transforme până la finalul operei. Astfel, am considerat necesară plasarea lor în două categorii din cele trei, oferind astfel complexitate și veridicitate analizei de personaj. Modelul acesta de analiză permite fiecărui personaj să ocupe mai multe grupuri simultan, spre deosebire de cercetările anterioare.

Personajele lui Puccini sunt adesea multidimensionale și subiectul le poate transforma caracterizarea. Astfel, un personaj poate fi localizat în diferite puncte în funcție de răspunsul personajului la o situație dramatică. De exemplu, Turandot începe ca eroină fatală, deoarece își omoară toți pretendenții. Dar, la sfârșitul operei, nu mai dorește să-și ucidă ultimul pretendent; în schimb, se transformă într-o femeie care este mișcată de dragoste. Turandot se îndepărtează de categoria eroinei fatale, apropiindu-se mai mult de categoria eroinei sentimentale.

În vederea ordonării tuturor rolurilor feminine regăsite în cele douăsprezece opere pucciniene, propunem un tabel (tabel 3), ce cuprinde clasificările după opinia personală, având ca parametri încadrarea personajelor feminine în cele trei categorii enunțate: eroina sentimentală, eroina fatală și eroina modernă.

Tabel 3. Tipologia eroinei pucciniene

Titlul operei în ordine cronologică	Anul premierii	Eroina principală	Tipologia eroinei sentimentale	Tipologia eroinei fatale	Tipologia eroinei moderne
		Eroina secundară			
<i>Le Villi</i>	1884	Anna	X	X	
		---			
<i>Edgar</i>	1889	Fidelia	X		
		Tigrana		X	
<i>Manon Lescaut</i>	1893	Manon Lescaut	X		
		---			
<i>La bohème</i>	1896	Mimi	X	X	
		Musetta	X	X	
<i>Tosca</i>	1900	Tosca	X	X	X
		---			
<i>Madama Butterfly</i>	1904	Madame Butterfly	X		
		---			
<i>La fanciulla del West</i>	1910	Minnie	X		X
		---			
<i>La rondine</i>	1917	Magda	X	X	
		---			
<i>Il tabarro</i>	1918	Giorgetta	X		
		----			
<i>Suor Angelica</i>	1918	Suor Angelica	X		
		Mătuşa		X	
<i>Gianni Schicchi</i>	1918	Lauretta	X		
<i>Turandot</i>	1926	Turandot	X	X	
		Liù	X		

## 4.2 Repere stilistice și interpretative ale eroinei sentimentale, fatale și moderne

Femeile sunt convenționalizate drept ființele caste, care suferă, fiind apoi răsplătite prin fericire în căsătorie sau ridicate la gradul de moarte eliberatoare. Suferă de circumstanțe aflate în afara controlului lor, trezind patosul în rândul cititorilor și cerând un răspuns emoțional, chiar fizic. Aceste eroine personifică sentimentalismul, o credință sau o speranță a bunătății naturale a umanității și se manifestă printr-o preocupare umanitară pentru cei nefericiți și neputincioși. Virtuțile lor principale sunt bunăvoința și compasiunea, deoarece modul în care ele simt este privit ca o ilustrare morală. Aceste eroine servesc ca modele de a le învăța pe cititoare să se comporte adecvat ca femei.

### 4.2.1 Eroina sentimentală pucciniană

Pentru evidențierea trăsăturilor specifice eroinei sentimentale pucciniene vom urmări câteva din particularitățile personajului Mimì din *La bohème*.

Femeia ideală va fi bună cu oamenii, fiind condusă de autosacrificiu, grijulie și loială. Sangster susținea că, pentru a-și face și păstra prietenii, femeia trebuie să fie altruistă. Femeia ideală ar trebui să fie și rațională, cumpătată – aceste trăsături permițându-i să fie conștientă de respectul de sine și de valoarea ei – discretă și înțeleaptă.

Femeia ideală a secolului al XIX-lea este econoamă și se îmbracă modest.

Încă din momentul în care Mimì este introdusă în operă, totul despre ea sugerează că este femeia ideală pe care toate cărțile de conduită le-au prescris; ea întruchipează o încarnare a eroinei sentimentale de secol al XIX-lea. Ea este harnică și are unele realizări prin care-și asigură traiul: brodează flori pe pânză și mătase.

Puccini a acordat atenție celor mai mici detalii privind modul în care Mimì ar fi înțeleasă ca eroină sentimentală din debutul operei până la finalului acesteia.

Distincția de bază dintre Musetta și Mimì devine astfel clar vizibilă, precum este și între Lorette și Grisette, *femme fatale* și *femme fragile*.<sup>7</sup> Mimì urma să fie astfel mai clar creionată drept o eroină sentimentală. Observăm în aria „Si, mi chiamano Mimì” mai multe trăsături specifice

---

<sup>7</sup> Vezi Groos și Parker, *Giacomo Puccini: La bohème*, New York: Cambridge University Press, 1986, p. 150. Grisette a fost un termen dat femeilor tinere franceze la sfârșitul secolului al XVII-lea până la mijlocul secolului al XIX-lea care erau inițial cunoscute că poartă rochii gri ieftine și lucrau mai ales în industria îmbrăcăminte, de obicei în calitate de croitorese. În secolul al XIX-lea, grisetele au devenit cunoscute ca femei mai independente, având relații boeme. Lorette a fost un tip de femeie din secolul al XIX-lea care menținea relații cu mai mulți iubiți pentru a-și asigura un trai sigur.

eroinei sentimentale. Pentru a rezuma aceste trăsături într-un mod mai concis am realizat un tabel (nr. 4) ce poate fi util în această direcție.

Tabel 4. *La bohème*, trăsăturile eroinei sentimentale în aria *Si, mi chiamano Mimì*

Secțiunea	Personalitate	Text
A	Timidă	„ <i>Si, mi chiamano Mimì</i> ”
B	Simplă, copilăroasă	„ <i>Mi piaccion quelle cose</i> ”
C	Plină de viață, fără griji	„ <i>Sola mi fa il pranzo</i> ”
D	Poetică	„ <i>Ma quando...</i> ”
B'	Simplă	„ <i>Germogliata in un vaso</i> ”

Deși Mimì nu supraviețuiește prin moarte, ea este o eroină sentimentală exemplară, care reușește să impresioneze atât prin sensibilitatea vocală și interpretativă cât și prin trăsăturile tipice eroinei sentimentale, atât de clar trasate de către Puccini în tot demersul său compozitional.

#### 4.2.2. Eroina fatală pucciniană

În creionarea trăsăturilor tipologice de eroină fatală vom urmări dinamica personajului Turandot din opera cu același nume, ca ipostază antagonică a personajului Liù.

Conceptul de „femme fatale” intersectează o perioadă complicată în secolul al XIX-lea, când Europa se confrunta cu schimbări și provocări culturale. O asemenea „femme fatale” se găsește în Cleopatra, un subiect foarte popular în secolul al XIX-lea.

Eroina fatală poate fi înțeleasă ca o femeie care are un set de trăsături transformate într-unele convenționale. Astfel de trăsături pot fi descrise ca exotice, sadice, sexuale și erotice, violente, distante și reci, de voință proprie și de nedomesticit. Nu toate personajele la care se face referire ca „femme fatale” prezintă toate aceste calități; unele păstrează doar câteva, în timp ce altele afișează mai multe.

Scriitorii din studiile lui Puccini au examinat și modul în care operele compozitorului, în special *Madama Butterfly* și *Turandot*, prezintă exotism. Acestea tind să se concentreze pe prezența unor elemente exotice, cum ar fi scările pentatonice și melodii adecvate din Japonia sau China. Astfel de cercetări au deschis calea pentru alte întrebări privind exotismul și opera.

*Turandot* al lui Puccini este așezată într-o lume imaginată în care exotismul și cruzimea femeii fatale pot fi împletite în mod complex prin cadrul stabilit în Pekin, China, „în vremuri legendare”, un timp și un loc care nu pot fi experimentate de un european obișnuit la începutul secolului XX.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Vezi William Weaver, *Seven Puccini Librettos*, New York: Norton, 1981, p. 399.

Prin aria „In questa reggia”, prima arie a lui Turandot, ea este descrisă ca o eroină exotică, misterioasă, dar totuși autoritară ca prințesă. Prima secțiune a ariei, se concentrează pe trecutul ei, mai exact pe descrierea mătușii lui Turandot. Cea de-a doua secțiune este însă focalizată chiar pe Turandot și situația ei prezentă. Introducerea către prima secțiune este în tonalitate minoră și ni se prezintă ca o deschidere sau ca un recitativ al ariei. Această trecere creează o atmosferă misterioasă. Tempoul lent (*molto lento*) pare să suspende trecerea timpului și transportă ascultătorul într-o perioadă îndepărtată, în timp ce coloritul acompaniamentului care e reprezentat în mare doar de flaut și clarinet, creează o atmosferă plină de mister. Turandot cântă în mod solemn (*solemnemente*) sacra și atrocea poveste a mătușii sale Lo-u-Ling care a trăit și a fost omorâtă în urmă cu o mie de ani. Turandot cântă o melodie asemănătoare cu recitativul, care o face să pară distantă și detașată de parcă ar avea sentimente puține sau deloc în legătură cu ceea ce spune. Armonia care însoțește ușor vocea este adesea lipsită de terța acordului, care, la rândul său creează ambiguitate armonică. Acest sunet gol conferă un sentiment de mister. Motivul muzical pe care îl cântă orchestra, sporește și mai mult atmosfera de mister. Culorile întunecate, proiectate de coardele asurzite, creează un sunet misterios. Este un sunet întunecat, dar nu apăsător, pentru că basul lipsește.

#### 4.2.2.1 Transformarea lui Turandot, consecință a sacrificiului lui Liù

Turandot demonstrează prin acțiunile și discursul ei din primele două acte ale operei că este o eroină fatală. Cu toate acestea, ea nu rămâne la fel. Imediat după moartea lui Liù, ea se transformă din modelul eroinei fatale în ceva ce aduce a eroină sentimentală. Transformarea lui Turandot este esența operei, dar se petrece ca urmare a sacrificiului suprem realizat de Liù prin moartea sa. Poate că nu este prea mult spus faptul că Puccini nu ar fi finalizat Turandot dacă personajul principal nu s-ar fi schimbat din ființa distrugătoare inițială.

Puccini introduce ideea că Liù ar trebui să moară pentru a ajuta la topirea inimii prințesei. „Cred că Liù trebuie sacrificată pentru iubire, dar nu văd cum pot face asta altfel decât să o facem să moară sub tortură. De ce nu, până la urmă? Moartea ei ar putea ajuta la înmuierea inimii Prințesei.”<sup>9</sup> Încă doi ani, Puccini și libretistii săi s-au luptat să ajungă la o soluție adecvată pentru a-i schimba inima rece a prințesei, iar Liù a jucat într-adevar acest rol.

---

<sup>9</sup> *Ibid.* În 1923, când Puccini a început să scrie muzica morții lui Liù, i-a cerut lui Adami să-l ajute cu șapte rânduri de text și i-a arătat libretistului cam ce și-ar dori. În final, aceasta a fost exact varianta finală a textului din aria sinuciderii lui Liù. În final, aceasta a fost exact varianta finală a textului din aria sinuciderii lui Liù.



### 4.2.3 Eroina modernă pucciniană

La sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX al culturii occidentale, a apărut o reprezentare diferită a femeii. Una care ameninţa, nu fizic asemeni femeii fatale, ci în antiteză socială, culturală şi chiar politică faţă de convenţiile burgheziei. Această figură era eroina modernă. A fost parte a răspunsului la întrebarea femeii care a fost pusă în toată lumea occidentală. Era simbolul unei redefiniri a femeii.

Pentru a exemplifica trăsăturile eroinei moderne pucciniene vom urmări personajul Minnie din opera *La fanciulla del West*.

Minnie este figura dominantă şi are putere şi influenţă asupra bărbaţilor, care se află în poziţia supusă şi sunt limitaţi în puterea lor. De exemplu, Minnie le ordonă studenţilor să se comporte aşezându-se şi luându-şi locurile potrivite.

Minnie a lui Puccini prezintă multe trăsături ale eroinei moderne, dar este un personaj complicat, cu calităţi ale tipului eroinei sentimentale.

Minnie a lui Puccini prezintă multe trăsături ale eroinei moderne, dar este un personaj complicat, cu calităţi ale tipului eroinei sentimentale.

O anumită arie de dragoste sugerează că Minnie ar dori să fie o eroină sentimentală. *Laggiù nel Soledad* [„Acolo, în solitudine”] se potriveşte mai mult cu Mimì din *La bohème* decât cu eroină modernă prin intimitatea orchestraţiei, a instrumentaţiei, a liniilor delicate şi a momentelor de tandreţe.

Minnie a lui Puccini este cel mai bun exemplu de eroină modernă din operele sale. Totuşi, Minnie, ca şi celelalte eroine ale sale, este complicată şi nu poate fi prinsă într-o singură categorie. Este un personaj dinamic, care trece de la un tip la altul în funcţie de situaţie şi de persoana cu care se află. Minnie are o latură sentimentală aşa cum este arătat în aria sa, *Laggiù nel Soledad*.

## 4.3 Corelaţii între personajele feminine pucciniene

Cele trei categorii caracteriologice propuse în această lucrare nu sunt statice şi permit personajelor să se deplaseze de la un tip la altul. Această flexibilitate lipsea modelelor folosite de unii critici care discutau anterior despre operele lui Puccini. Aceste modele statice limitează discuţiile despre personaje care prezintă trăsături contradictorii. Tipologia flexibilă pe care o propunem permite analiza personajelor care se schimbă pe parcursul unui grafic. De exemplu, Turandot se comportă ca o eroină fatală de-a lungul celei mai mari părţi a operii. Dar spre sfârşitul operii, ea este transformată din eroina fatală în ceva mai asemănător unei eroinei sentimentale. Modelul flexibil permite, de asemenea, ca personajele să etaleze trăsături diferite, chiar

contradictorii. De exemplu, Mimì din *La bohème* se poartă în mare măsură ca o eroină sentimentală, dar în timpul festivităţilor de ajunul Crăciunului, ea arată o altă latură a personalităţii sale, râvnind o bijuterie scumpă, care pare sub nivelul unei eroine sentimentale ideale şi merge mai mult spre eroina fatală. Cu toate acestea, Mimì se întoarce mai târziu pentru a se comporta ca o eroină sentimentală în situaţia neputincioasă a morţii ei.

Deşi acest model a fost folosit pentru a analiza, în principal, trei eroine, Mimì, Turandot şi Minnie, el poate fi aplicat şi celorlalte personaje din operele lui Puccini.

### **III. ELEMENTE TEHNICO-INTERPRETATIVE ÎN ABORDAREA ROLURILOR PUCCINIENE SUOR ANGELICA, LIÙ ŞI SUOR GENOVIEFFA**

Ne propunem să urmărim în analiza de faţă trei roluri feminine din creaţia târzie a lui Puccini, Suor Angelica, Suor Genovieffa şi Liù, în contextul operelor din care fac parte şi a interacţiunii lor cu celelalte personaje. Elementele componistice, tehnice şi interpretative pe care încercăm să le expunem în această analiză, precum şi concluziile legate de similitudinile dintre aceste roluri pot oferi anumite direcţii sau ipoteze personale în vederea unei pertinente desluşiri a lor – neavând însă pretenţia de a putea atinge în întregime profunzimea celor două personaje – şi intenţiile componistice care pot aparţine în totalitate, în fapt, doar conştiinţei pucciniene.

#### **5. EXPRESII ALE ARTEI VOCALE ÎN ANALIZA FORMALĂ ŞI INTERPRETATIVĂ A ROLULUI SUOR ANGELICA DIN OPERA *SUOR ANGELICA***

##### **5.1 Cerinţe vocale şi interpretative în abordarea rolului Suor Angelica**

Rolul Suor Angelica reprezintă o provocare vocală cu valenţe complexe, de o dificultate extremă, ce deseori este subestimată, solicitând, în acelaşi timp, o diversitate de resurse interpretative.

Se urmăreşte conturarea caracteristicilor principale ale personajului Suor Angelica printr-o abordare duală. Cercetarea corelează analizarea unor părţi solistice – precum aria *Senza mamma, o bimbo, tu sei morto!* – cu urmărirea interacţiunii muzicale şi scenice a personajului principal cu alte personaje din opera cu acelaşi nume.

## 5.2 Libretul operei și mesajul său interpretativ

Opera *Suor Angelica* debutează cu scene care arată aspecte tipice ale vieții în mănăstire: surorile cântă imnuri religioase pe măsură ce toată lumea se adună pentru recreere în curte.

Dintre toate surorile se desprinde Sora Angelica.

În disperarea ei, Sora Angelica este cuprinsă de o viziune cerească – crede că-și aude fiul care o cheamă să-l întâlnească în paradis. Ea face o otrăvă din plante și o bea, dar își dă seama că, luându-și propria viață comite un păcat de moarte, care o condamnă la separarea eternă de fiul ei. Ea imploră mila Fecioarei Maria ca de la mamă la mamă și, în timp ce moare, vede un miracol: apare Fecioara Maria care îi aduce fiul mult dorit pentru a putea rămâne în eternitate împreună.

## 5.3 Elemente componistice în simbioză cu cerințele regizorale impuse

### 5.3.1 Intervenții solistice ale personajului Suor Angelica

Primele două intervenții solo ale personajului Suor Angelica o conturează ca fiind plină de evlavie, ambele reprezentând rugăciuni adresate Sfintei Maria, precum „Prega per noi peccatori, ora e nell’ora della nostra morte”<sup>10</sup>

#### 5.3.1.1 Analiza formală și interpretativă a ariei *Senza mamma, o bimbo, tu sei morto!*

De departe cea mai importantă intervenție solistică a personajului Suor Angelica este aria *Senza mamma, o bimbo, tu sei morto!*<sup>11</sup>.

Pentru însușirea mesajului interpretativ, am realizat traducerea textului din aria *Senza mamma, o bimbo, tu sei morto*.

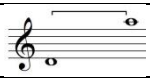
În ceea ce privește structura componistică, am considerat utilă realizarea unui tabel explicit (tabel 5) care sumarizează o analiză formală a desfășurării ariei *Senza mamma, o bimbo, tu sei morto*, urmând să detaliem analiza prin exemple muzicale concrete ale momentelelor componistice definitorii ale ariei.

---

<sup>10</sup> „Roagă-te pentru noi, păcătoșii, de acum și până în ora morții noastre” (lb. it.)

<sup>11</sup> „Fără mamă, copile, tu ai murit!” (lb. it.)

Tabel 5. Analiza formală a ariei – *Senza mamma, o bimbo, tu sei morto!* – Suor Angelica

<b>Formă</b>	Tristropică: <b>A-B-A1-Coda</b>				
<b>Tempo</b>	<i>Andante desolato/Lento grave</i> (♩ = 42)				
<b>Ambitus vocal</b>					
<b>Orchestra</b>	Fl.I/Fl. II/Ob./C. ingl./Cl. I/Cl. II/Tr.I/Tr.II/Hn.I/Hn.II/Timp./Cel./ Harpă/Triangl. Vln.I/Vln.II/Vla./Vlc./Cb.				
<b>Secţiune</b>	<b>A</b>		<b>B</b>	<b>A1</b>	<b>Coda</b>
<b>Nr. măsuri</b>	1-2	3-21	22-37	38-45	46-56
<b>Reper P.G.</b>	60		61		62
<b>Centru tonal</b>	<i>la minor</i>		<i>Fa Major</i>	<i>la minor</i>	<i>la minor</i>
<b>Metru</b>	Binar (4/4)	Ternar (3/4)	Binar (4/4)	Binar (8/8)	Binar (8/8)
<b>Evoluţie dinamică</b>	<i>p</i>	<i>pp</i> - <i>p</i>	<i>pp legato</i> – <i>pp dolce</i>	<i>pp mf</i>	<i>ppp pp p</i>
<b>Indicaţii de agogică şi expresie</b>	<i>Andante desolato</i>	<i>Lento grave</i>	<i>a Tempo, ma ben sostenuto</i>	<i>Un poco meno, sostenendo</i>	<i>Calmo</i>
<b>Țesătura vocală</b>	Registru: <i>grav-mediu</i> <sup>12</sup>		Registru: <i>mediu-acut</i>	Registru: <i>mediu-acut</i>	Registru: <i>mediu-(supra)acut</i>
<b>Tipare melodice</b>	Motive anacruzice cu sens ascendent – triadele orchestrale Motive anacruzice cu sens descendent – frazele vocale (ex. 21-22)		Fraze cruzice, în <i>legato cantabile</i> (ex. 23)	Apariția <i>violinatei</i> – măs.38-39/41-43 (ex.27)	Formulă ostenată pe contratimp la timpan, harpă și bași (ex.30)
<b>Procedee polifonice/acompaniament</b>	Mișcare paralelă și izoritmă (ex. 21-22)	Omofonie și izoritmie pe principiul acumulării tensionale prin schimbarea registrelor și augmentării timbrale	Figurație arpeggiată sincopată la Vln. I (ex. 24) Figurație sincopată la Vln. I (registru acut) și Vln. II – în octave. La finalul episodului orchestrația atinge maximum de densitate (ex.25)	Figurație arpeggiată se mută la harpă (Ex.25)	Ostinato cu ritm funebru (ex.25)  Revenirea celor 3 trisonuri paralele în măsurile 48 și 50 (ex. 29)
<b>Timbre orchestrale</b>	Introducere instrumentală: instrumentele de suflat din lemn (ex. 21)	Doar instrumentele de suflat de lemn, harpa și corzile Vln.I solo în măsura 11 cu rol de punte orchestrală (ex. 28)	Apariția cornilor (ex. 23) Oboiul solo în măsura 29 preia ultimele două sunete ale solistei și le cântă la octavă cu indicația portato <i>pp</i> Apariția celestei Vln. I solo (ex.28)	Punctul culminant al ariei ca intensitate și acumulare timbrală: măsura 43 (ex. 26)	Trei viole solo în registrul acut cu indicația <i>armonici</i> - flageolete (ex. 30)

<sup>12</sup> Registrele vocale ale vocii de soprană se impart în trei categorii distincte: registrul grav, registrul mediu și registrul acut. Întinderea ambitusului vocal al vocii de soprană poate coborî, în general, registrul grav până la *fa* din octava mică, ajungând în registrul acut la vocile de soprană de tip coloratură până la *re, mi* sau *fa* din octava a treia.

Din punct de vedere interpretativ și scenic, aria *Senza mamma, o bimbo, tu sei morto* dezvăluie un cântec de dragoste pentru copilul ei mort, dar și o tânguire pe marginea pierderii sale. Angelica își vizualizează fiul ca fiind un înger în cer care, acum, o poate în sfârșit vedea („Ora che sei un angelo del cielo, ora tu puoi vederla la tua mamma”). Această viziune o transpune într-o altă lume, întreaga orchestrație fiind un suport diafan de trecere în altă stare.

### 5.3.1.2 Scena sinuciderii

Un alt moment solo esențial al operei este cel în care Suor Angelica, rămasă singură pe scenă după plecarea mătușii, imediat după încheierea ariei, ajunge la decizia de a-și lua viața.

Sinuciderea Angelicai prin înghițirea unei poțiuni de casă din ierburi și flori este urmată de o parte vocală dificilă din prisma susținerii diafragmale afectate de cântul sub forma unui țipăt sfâșietor. Cel mai acut sunet al registrului acut al vocii este *do*<sup>3</sup>, prin care Suor Angelica imploră iertarea Fecioare Maria și îi aduce laudă: *Lodiamo la vergine santa*.

## 5.4 Interacțiunea personajului Suor Angelica cu alte personaje feminine

Înțelegerea rolului Suor Angelica survine și din urmărirea interacțiunii ei cu celelalte personaje. Interacțiunea cea mai revelatoare este cea cu mătușa sa, La Zia Principessa.

Dialogul dintre cele două protagoniste începe cu convențiile organizaționale ale melodramei italiene din secolul al XIX-lea<sup>13</sup>, scene cu agogică în perpetuă schimbare, create să eficientizeze prin muzică evoluția dramatică a personajului sau a grupului de personaje.

Toate aceste momente sunt construite din punct de vedere componistic într-o manieră prin care ni se reliefează trăsăturile de temperament ale Angelicai: deși inițial pioasă și respectoasă, ajunge la îndrăzneală și nebunie atunci când află știrea despre moartea copilului său.

Dezintegrarea duetului cu La Zia Principessa, de exemplu, înseamnă coborârea Angelicai în nebunie și isterie. Aria sa, în întregime normativă, ce urmează, postulează un model de perfecțiune, care, în contextul duetului deformat, trebuie înțeles ca o stare în întregime halucinantă, din care protagonista oferă o viziune a unei realități nedistorsionate, idilice – o realitate care îi fusese cu câteva momente înainte negată în manieră rece și bruscă în viața ei reală, pământeană.

Opoziția temporal-atemporal din *Suor Angelica* nu se împarte rigid de-a lungul liniilor formale.

---

<sup>13</sup> Vezi Andrew Davis, „*Il trittico*”, „*Turandot*”, and *Puccini's Late Style*, Bloomington: Indiana University Press, 2010.

Observăm, mai apoi, interacțiunea scenică și muzicală cu celelalte măicuțe. Cea mai apropiată de Suor Angelica pare a fi Suor Genovieffa, care, prin inocența specifică vârstei sale fragede, își arată sprijinul față de suferința protagonistei. La rândul său, Suor Angelica îi răspunde cu emoție (*commossa*): „Buona sorella, grazie, grazie!” [Mulțumesc, soră, mulțumesc]

După ce Angelica ia decizia de a-și lua viața, ea strânge ierburi și flori pentru a crea o otravă. Pe durata acestei acțiuni, auzim o altă variantă a tânguiri. Acompaniamentul prezintă un ritm similar unei secțiuni a ariei, dar o melodie similară unei alte secțiuni a ariei. Puccini combină elemente diferite pentru a atinge un nou rezultat.

Pe durata scenei miraculoase, în care vocile angelice ale măicuțelor se împletesc cu sunetele înalte ale protagonistei, regăsim o orchestrație care susține levitația finală a vocilor. Muzica atribuită anterior Angelicăi și orchestra sunt preluate de un ansamblu din afara scenei: vocile copiilor susținute de soprane și ulterior de un cor întreg, plus un grup de instrumente reci virginale – două pianе care intonează arpegii în cel mai înalt registru al lor, orgi, cinele și trompete cu surdină

Ca și scenografie remarcăm faptul că în centrul arhitecturii acustice a mănăstirii stă Maria, în tăcere. „Fiecare cuvânt este auzit de Fecioara Maria”, îi comunică Maica Stareță Angelicăi, înaintea reîntâlnirii sale cu mătușa ei. „Fie ca Fecioara Maria să mă asculte” răspunde Angelica. Mai târziu, ea însăși va repeta această avertizare către Zia Principessa:

*Perché tacete? Perché? Perché?*

*Un altro istante di questo silenzio*

*e vi dannate per l'eternità!*

*La Vergine ci ascolta e Lei vi giudica!*<sup>14</sup>

*Suor Angelica* se încheie, după cum am specificat, cu sinuciderea Angelicăi prin înghițirea unei poțiuni de casă din ierburi și flori, urmată de un miracol care, în aparență, o salvează pe măicuța nenorocită de damnațiune (care, în baza doctrinei bisericești, ar fi rezultatul sinuciderii, un păcat de moarte). Capela se umple cu lumină, apare un cor de îngeri și Fecioara Maria însăși îl aduce în încăpere pe copilul Angelicăi, îmbrăcat în întregime în alb. Angelica moare, întâlnindu-se astfel – după cum și-a dorit foarte mult – cu fiul său în Ceruri.

---

<sup>14</sup> „De ce nu spuneți nimic? De ce? De ce? / Un alt moment din această tăcere / și vă condamnați pe vecie! / Fecioara Maria ne aude și vă judecă!” (lb. it.).

## 6. EXPRESII ALE ARTEI VOCALE ÎN ANALIZA FORMALĂ ŞI INTERPRETATIVĂ A ROLULUI LIÙ DIN OPERA *TURANDOT*

### 6.1 Cerinţe vocale şi interpretative în abordarea rolului Liù

Majoritatea analizelor deja existente referitoare la opera *Turandot*, o au în prim plan pe prinţesa Turandot. Urmărind, însă, în această lucrare, să descoperim valenţele rolului Liù, vom observa că cele două personaje au fost create în antiteză, dar şi în conexiune directă una cu cealaltă, având o evoluţie care obligă la urmărirea lor în interdependenţă.

Turandot, personajul prinţesei de gheaţă, contrastează cu acela al firavei sclave Liù, o figură pe care Puccini a decis să o introducă în intriga lui Gozzi, cu scopul „înduioşării” prinţesei. Liù, după cum s-a menţionat la început, întruchipează toate trăsăturile eroinelor pucciniene pe care le-am întâlnit în operele sale. Pentru acest rol, Puccini a ales o scriitură muzicală specifică sopranelor lirice absolute.

Apariţiile muzicale ale sclavei Liù se cer a fi susţinute prin elemente de tehnică vocală ce ţin de buna frazare a liniei melodice şi necesită un dozaj al respiraţiei foarte bine controlat prin susţinerea diafragmală. Nu mai puţin importantă este şi cunoaşterea cuvintelor, traducerea cât mai fidelă a textului original fiind o condiţie absolut necesară în abordarea oricărui rol de operă.

Cerinţele regizorale se evidenţiază pe tot parcursul operei, protagonistei cerându-i-se să se adapteze vocal şi scenic în funcţie de fiecare etapă a desfăşurării acţiunii operei, însă cel mai mult se va observa implicarea vocală şi interpretativă în momentele solistice reprezentate de ariile eroinei.

### 6.2 Libretul operei şi mesajul său interpretativ

Acţiunea operei debutează cu primul act, care se desfăşoară în piaţa Oraşului Interzis, Beijing, din China. Prinţesa, Turandot, o femeie de o mare frumuseţese, ni se prezintă în egală măsură ca având o inimă rece ca gheaţa. Ea pretinde oricărui bărbat care doreşte să o ia de soţie să găsească răspunsul la trei ghicitori. Însă, în situaţia unei nereuşite, acesta va trebui să moară.

Scava Liù îşi cântă dragostea şi apoi se sinucide. Impresionată de gestul pur al micuţei sclave, Turandot rămâne singură cu Calaf. În dorinţa de a-şi arăta iubirea totală, Calaf îşi spune singur numele, lăsându-şi viaţa în mâinile prinţesei Turandot.

La începutul zorilor, Turandot își proclamă victoria în fața mulțimii, anunțând că va dezvălui numele prințului. Ea declară: „Numele lui este... Dragoste”, apoi i se dăruiește prințului Calaf, căsătorindu-se cu el.

### **6.3 Elemente componistice în simbioză cu cerințele regizorale impuse**

Abordarea rolului Liù presupune, în primul rând, apartenența față de tipologia vocii sopranei lirice. Următoarea cerință, după cunoașterea din punct de vedere muzical al personajului, este căutarea identității personajului. Pentru a se asigura de posibilitatea interpretării scenice cât mai veridice, soprana lirică trebuie să intre în aprofundarea libretului, să afle cine este personajul pe care dorește să-l interpreteze, ce reprezintă, care îi sunt intențiile și ce vrea să transmită.

#### **6.3.1 Intervenții solistice și interacțiuni ale personajului Liù cu alte personaje**

Puccini i-a oferit trei arii sclavei Liù – una în Actul I și două în Actul III. Era foarte neobișnuit pentru Puccini să îi ofere trei arii unei *seconda donna*. Acest aspect a dovedit cât de importantă era Liù pentru povestea centrală și cât de necesară era pentru efectul dramatic. Acest aspect întărește importanța personajului Liù. Poate că i s-a acordat un rol mult mai important decât participarea sa efectivă la acțiune.

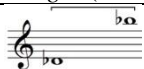
##### **6.3.1.1 Analiză formală și interpretativă: Aria *Signore, ascolta!***

Aria *Signore, ascolta!* scrisă în tonalitatea *Sol bemol major*, debutează în nuanță de *piano/pianissimo* cu o pedală a acordului tonicii în răsturnarea a doua, intonat de violine (*con sordina*) și instrumentele de suflat din lemn, urmând ca pe timpul doi al primei măsurii, același acord să fie încredințat celestei. Se instalează, astfel, o sonoritate blândă cu rol de „covor roșu” pentru expunerea solistei.

Analiza formală propriu-zisă am cuprins-o în tabelul următor (tabel 8).



Tabel 8. Turandot, *Signore, ascolta!*

Formă	Bistrofică: <b>A-A1-Coda</b>		
Tempo	<i>Adagio</i> (♩=50)		
Ambitus vocal			
Orchestra	Picc./Fl.I/Fl. II/Ob./Cl. I/Cl. II/Fg./Tr.I/Tr.II/Hn.I/Hn.II/Cel./Harpă/ Vln.I/Vln.II/Vla./Vlc./Cb.		
Secţiune	<b>A</b>	<b>A1</b>	<b>Coda</b>
Nr. măsuri	1-8	9-15	16-20
Reper P.G.	<b>42</b>		
Centru modal	<b>Sol b</b>	<b>Sol b: IV</b>	<b>La b – Sol b: II...I</b>
Metru	Binar (4/4)	Binar (4/4-2/4)	Binar (4/4)
Evoluţie dinamică	<i>pp - p - pp</i>	<i>p - f - p - pp</i>	<i>pp - mf - pp</i>
Indicaţii de agogică	<i>Adagio</i>		<i>Lento</i>
Țesătura vocală	Registru: <i>mediu-acut</i>	Registru: <i>mediu-acut</i>	Registru: <i>mediu-(supra)acut</i>
Tipare melodice	Motivul generativ-concluziv <b>α</b> de pentatonie anhemitonică de la finalul secțiunilor <b>A</b> , <b>A1</b> și final de arie (ex. 44)	Folosirea extinsă a <i>violinatei</i> – fie pe motive scurte, fie pe fraze întregi, fie anticipând melodia solistei, fie intervenind în mijlocul frazei/motivului (ex. 42)	Înlocuirea melodiei cursive cu salturi de octavă ascendente și descendente (ex. 45) Harpa scări (umple, amplifică octava) ascendente în glissando corespondente treptelor armonice de la coarde (ex. 45)
Procedee polifonice/acompaniament	Vocile acompaniază omofon în combinație cu dublarea vocii soliste – <i>violinata</i> (ex. 41)	Pizzicato la coarde aduce în prim plan compartimentul suflătorilor care preia rolul de liant timbral (ex. 46)	Se oprește mișcarea și <i>violinata</i> și are caracter modulănt (treapta a II-a pare să se instaleze ca noua tonică) (ex. 28)
Timbre orchestrale	Pedală de <i>Sol b Major</i> (6/4) la instrumentele de suflat din lemn și violine, urmat pe timpul II de același acord la Celestă (ex. 40)	Punctul culminant al ariei ca intensitate și acumulare timbrală, în care coradele cântă pizzicato: măsura 11 (ex. 46)	Dispar instrumentele de suflat între măs. 16-18, pentru a reveni la final intonând motivul <b>α</b> care încheie Aria. (ex. 44)

Din punct de vedere interpretativ, aria *Signore, ascolta!* ne prezintă temperamentul docil al sclavei Liù și scoate în evidență dragostea pe care ea i-o poartă prințului. Mișcarea scenică este una restrânsă, fără joc scenic inutil, dar cu o încărcătură interioară puternică. În egală măsură, aria „era extrem de potrivită pentru voce, din punct de vedere muzical”<sup>15</sup> [trad. n.]. Primul său pasaj se încheie cu *pianissimo* pe un *Si bemol* înalt. Astfel, personajul Liù era încă umil, tăcut și blând.

<sup>15</sup> William Ashbrook. *The Operas of Puccini*. New York: Oxford University Press, 1968. p. 222, în limba engleză, în original.


Această arie îi reprezenta personalitatea foarte bine ca nefiind încă agresivă. Pe măsură ce opera se dezvoltă, și acest personaj se va emancipa.

Această arie, *Signore, ascolta!*, a fost una dintre creațiile lui Puccini în ceea ce privește *tenta* (culoarea) chinezească, într-o gamă pentatonică.

### 6.3.1.2 Analiză formală și interpretativă: Aria *Tanto amore segreto*

Liù apare din nou în a treia scenă a Actului III. De această dată, ea este elementul central al întregii scene. Aceasta începe cu torturarea lui Liù de către Prințesa Turandot, pentru a obține de la ea numele Prințului necunoscut. Tortura începe în *mi minor* și este transpusă în *Sol major*. Apoi, Liù își începe cea de-a doua arie, *Tanto amore segreto*.

Tabel 9. *Turandot, Tanto amore segreto*

Formă	Bistrofică: <b>A-Av-Coda</b>		
Tempo	<i>Lento</i>		
Ambitus vocal			
Orchestra	Fl.I/Fl. II/Ob./Cl. I/Cl. II/Cl.B./Fg./C.Fg./Hn.I/Hn.II/Hn.III/Cel./Harpă/ Vln.I solo/Vln.I/Vln.II/Vla./Vlc./Cb.		
Secțiune	<b>A</b>	<b>Av</b>	<b>Coda</b>
Nr. măsuri	1-10	11-20	21-24
Reper P.G.	Actul III: <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">24</span>		
Centru modal	<i>Sol dorian</i>	<i>Sol dorian</i>	<i>La(+)...sol...Fa</i>
Metru	Binar (4/4)	Binar (4/4-2/4)	Binar (4/4)
Evoluție dinamică	<i>pp - mf - p</i>	<i>p - mf - p</i>	<i>f - pp</i>
Indicații de agogică	<i>Lento</i>		<i>Molto allarg.</i>
Țesătura vocală	Registru: <i>mediu-acut</i>	Registru: <i>mediu-acut</i>	Registru: <i>mediu-(supra)acut</i>
Tipare melodice și armonice	Folosirea extinsă a <i>violinatei</i> – care alternează cu scurte motive ornamentale cu rol introductiv sau conclusiv (ex. 50)		
	Acordul de <i>sol</i> în care septima în bas joacă rol de pedală de tip <i>ison</i> (măs. 11, 13, 17) (ex. 51) Acorduri de cvarte perfecte ( <i>do-fa-sib</i> ) care este folosit ca tipar armonic în 5 măsuri de-a lungul ariei (ex. 52)		
	Motivul descendent generativ-tip arc de cerc <b>A</b> de pentatonie anhemitonică de la începutul și de la finalul secțiunilor <b>A</b> , <b>Av</b> (ex. 53) Celulă cadențială cu subton – <i>re-do-re</i> (optime cu punct urmată șaisprezecime) – folosită la majoritatea încheierilor de frază (ex. 53) (de 6 ori la voce și o dată încredințată viorilor – măs. 6) (ex. 50b)	În finalul secțiunii celula cadențială cu subton este transpusă la cvarta superioară – chiar la centrul modal ( <i>sol-fa-sol</i> ) (ex. 53)	Ultima măsură a ariei modifică fundamental celula cadențială de la subton la semiton descendent, sensibilizând cvinta noului centru sonor: <i>Fa major</i> (ex. 54)

Procedee polifonice/ acompaniament	Orchestra acompaniază de cele mai multe ori omofon cu scurte momente de polifonie latentă, în care instrumentele intonează note străine de cele ale vocii, fie cu rol de punte, fie cu rol ornamental (ex. 50a și 50b)	Limbaj pur omofon fără întreruperea <i>violinatei</i> și caracter modulant (acorduri mărite pe treptele a II-a și a III-a-măs. 21) conducând către cadența finală (V-I) spre <i>Fa major</i> – măsur. 24 (ex. 54)
Timbre orchestrale	Folosirea Celestei cu acorduri pe note lungi care anunță, ca și în aria din actul I intrarea lui <i>Liù</i> (ex. 55)	Apariția cornilor în măsura 11 (ex. 56) Intervenția harpei din măsurile 17-21 pregătește punctul culminant (ex. 56)

Privind din punct de vedere interpretativ (vezi și tabelul 9) observăm faptul că este pentru prima dată în această operă când *Liù* își dezvăluie, într-un final, sentimentele ei adevărate pentru Prințul necunoscut. De această dată, ea nu își alege cuvintele. Exprimarea ei este foarte directă. Astfel, *Turandot* nu este singurul personaj care are o tranziție personală în această operă. Prin dragoste, *Turandot* devine mai moale, însă pentru *Liù*, această dragoste pe care a simțit-o timp de mai mulți ani pentru Prinț, după ce a fost în sfârșit exprimată, a devenit un atu. *Liù* se emancipează și devine mai puternică pe măsură ce se dezvoltă în operă, în timp ce *Turandot* devine mai slabă.

### 6.3.1.3 Analiză formală și interpretativă: Aria *Tu che di gel sei cinta*

*Tu che di gel sei cinta* reprezintă aria finală a lui *Liù*. Având în vedere tortura la care era supusă de către *Turandot*, *Liù* a început să simtă că nu se mai poate încrede în sine. Înainte de a interpreta aria, își spune „*Più non resisto! Ho paura di me! Lasciatemi passare! Lasciatemi passare!*”<sup>16</sup>. Chiar și torturată, își făcea griji pentru Prinț. Ne-am putea gândi că, înainte ca ea să interpreteze aria, se hotărâse deja să se sinucidă pentru a-și salva dragostea. Înainte de arie, *Liù* îi atrage atenția Prințesei, „*Sì, Principessa, ascoltami!*”<sup>17</sup>

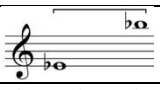
Observăm în textul ariei faptul că, deși mesajul îi este adresat Prințesei *Turandot*, în final poate fi considerat și o declarație către sine spre moarte.

Tabelul de mai jos (tabel 10) însumează elementele traseului formal al ariei *Tu, che di gel sei cinta*.

<sup>16</sup> Nu mai rezist mult! Mi-e frică de mine! Lăsați-mă să trec! Lăsați-mă să trec! (lb. it)

<sup>17</sup> Da, Prințeso, ascultă-mă! (lb. it)

Tabel 10. *Turandot, Tu, che di gel sei cinta*

Formă	Tristrofică (tip catenă): <b>A-A1-Av</b>		
Tempo	<i>Andantino mosso (con un poco d'agitazione)</i> ♩ = 69		
Ambitus vocal			
Orchestra	Picc./Fl.I//Ob.I/Ob.II//C.i./Cl.I/Cl.II/Cl.III/Fg.I/Fg.II/Tr.I/Tr.II/Hn.I/Hn.II/Hn.III/ Cel./Harpă/Timp./Vln.I solo/Vln.I/Vln.II/Vla./Vlc./Cb.		
Secțiune	<b>A</b>	<b>A1</b>	<b>Av</b>
Nr. măsuri	1-8	9-20	20-27
Reper P.G.	Actul III: <b>27</b>	<b>28</b>	<b>29</b>
Centru tonal	<i>mi b minor</i>	<i>si b minor</i>	<i>mi b minor</i>
Metru	Binar (4/4-2/4)	Binar (4/4-2/4)	Binar (4/4-2/4)
Evoluție dinamică	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i> – <i>f</i>
Indicații de agogică	<i>Andantino mosso</i>	<i>(a tempo)</i>	<i>(allargando)</i>
Țesătura vocală	Registru: <i>mediu-acute</i>	Registru: <i>mediu-acute</i>	Registru: <i>mediu-(supra)acute</i>
Tipare melodice și armonice	Folosirea extinsă a <i>violinetei</i> – fie pe motive scurte, fie pe fraze întregi, fie anticipând melodia solistei, fie intervenind în mijlocul frazei/motivului (ex.61)		
	Construcția melodică bazată pe un model/principiu generativ cu caracter metro-ritmic: alternanța unor pasaje construite prin mers treptat izoritmice pe valori mici (optimi sau uneori șaisprezecimi) care cadențază pe două pătrimi odată cu schimbarea metrică de la 4/4 la 2/4 (ex.57) sau pe valoare lungă (măs. 7, 9, 20, 27) (ex.65) Apare în cadența de la măs. 13 și celula finală a motivului generativ-conclusiv <b>A</b> din prima arie <i>Signore ascolta</i> (ex. 65) Putem afirma că acest model melodic generativ prin cadențarea ostinată spre un final cu valori lungi și prin cercul descris de intonație poate sugera starea de abandon în fața destinului, o implacabilitate la care muzica revine și se oprește, cadență după cadență (ex.65)		
	Pedala ritmizată cu caracter sincopat pe acordul tonic, în răsturnarea a doua (măs. 1-4), în stare directă (măs. 5-6) și iarăși răsturnat (măs. 7-8) – fără momente modulante (ex.57)	Instalarea noului centru tonal pe acordul dominantei minore: <i>si b minor</i> care de data aceasta este alternată cu treapta a II-a coborâtă – cu iz de sextă napolitană ( <i>Do b major</i> – măs. 10, 13-14) (ex.58)	Revenirea la pedala ritmizată (pulsajii ritmice ce marchează și dau greutate fiecărui timp) cu caracter sincopat pe acordul tonic, cu dinamizare ritmică pe șaisprezecimi la viori, viole și suflători. (ex.61)
Procedee polifonice/acompaniament	Ostinato pe pătrimi pe cvintă (măs. 1-4) pe tonică (măs. 5-6) și iarăși pe cvintă (măs. 7-8) alternate cu intrări pe contratimp sincopat la clarinet și apoi la flaut (ex. 66) Motive pentatonice în cvarte paralele la instrumentele de suflat de lemn (ex. 63)	Cvinte paralele la violoncel cu caracter pentatonic (ex. 64) Motiv ornamental pentatonic la flaut-măs. 11) (ex. 63)	Limbaj pur omofon fără întreruperea <i>violinetei</i> și caracter modulant (acorduri mărite pe treptele a II-a și a III-a-măs. 21) conducând către cadența finală (V-I) spre <i>Fa major</i> – măs. 24 (ex. 59).
Timbre orchestrale	Ostinato în octave pe pătrimi la Viole, și oboi, în alternanță cu contratimpul sincopați de la clarinet și flaut (ex. 66)	Peste ostinato-ul pe pătrimi de la suflători se adaugă o pulsație de optimi în pizzicato la celli (ex. 64)	Punctul culminant al ariei ca intensitate și acumulare timbrală și registru, măs. 26 (ex. 67)

Din perspectiva actului interpretativ, putem observa faptul că Liù a prevăzut prin această arie și faptul că Turandot urma să fie învinsă de flacăra iubirii Prințului necunoscut. Într-adevăr, Liù a explicat că era dornică să moară pentru ca Prințul să învingă din nou.<sup>18</sup> Dintr-o dată, scoate pumnalul soldatului de lângă ea și se împunge. Acțiunea sa îi uimește pe toți, mai ales pe Prințesa. Peretele de gheață al Prințesei este, în sfârșit, spart.

Faptul că Liù acumulează toată simpatia operei, după cum au observat fără îndoială comentatorii contemporani, a fost utilizat în mod repetat ca motivul principal pentru eșecul inițial al operei. Problema a fost continuarea operei după ce „corpul mic și schilodit” al lui Liù „a dispărut în culise”, după cum a descris Gaetano Cesari la premiera operei.<sup>19</sup> Moartea lui Liù nu este însă o practică nouă propusă de Puccini, ea urmărește linia asiaticilor tradiționali, reprezentați chiar prin Madama Butterfly a lui Puccini; diferența este că Liù nu ar trebui să fie percepută ca protagonistă, moartea ei semnalând însă finalul inimii operei, dar și al conceperii operei de către Puccini.

Astfel, la final, Liù este aceea care, prin tărie de caracter și dragoste, îi arată calea lui Turandot. Liù se dezvoltă în mod real și se schimbă în fața publicului prin autosacrificiu și dragoste. Conceptul lui Puccini este un exemplu, reușind tot prin Liù să o transforme chiar și pe Turandot.

## 7. ANALIZE INTERPRETATIVE COMPARATE

### 7.1 Aria *Senza mamma, o bimbo, tu sei morto* – Suor Angelica

<p>Maria Callas - <i>Senza mamma, o bimbo, tu sei morto</i> – Philharmonic Orchestra – dirijor Tullio Serafin <a href="https://youtu.be/Z4A4leCgQTM">https://youtu.be/Z4A4leCgQTM</a></p>	<p>Ermonela Jaho – <i>Senza mamma, o bimbo, tu sei morto</i> – Royal Opera House – dirijor Nicola Luisotti. <a href="https://youtu.be/ZTB2OvpC1W0">https://youtu.be/ZTB2OvpC1W0</a></p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Debutul ariei <i>Senza mamma, o bimbo, tu sei morto</i> este atacat cu precizie și cu un <i>vibrato</i> susținut.</li> <li>➤ Linia vocală este condusă prin nuanța <i>mf</i> deși indicația lui Puccini este de <i>pp</i>.</li> <li>➤ Pronunția clară și dublarea consoanelor specifice – „mamma”.</li> <li>➤ Accentul acestei prime fraze muzicale cade pe cuvântul „morto”.</li> <li>➤ „Scoloriron, fredde, fredde” este interpretat cu patos și durere în glas, respectând indicația lui Puccini <i>con voce desolata</i>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ermonela Jaho începe aria într-o manieră mai agitată, printr-o respirație scurtă toracică ce nu îi permite aceeași linie fluentă precum în interpretarea Mariei Callas, ce pare a respira cu mult înainte de atacul efectiv al primei note.</li> <li>➤ Frazele inițiale sunt cântate într-o manieră mai statică, fără a evidenția cuvintele cheie precum „morto”.</li> <li>➤ „Scoloriron, fredde, fredde” este o frază ce conține în text două virgule. Acest aspect justifică cele două respirații realizate de</li> </ul>

<sup>18</sup> Vezi Richard Berrong, “Turandot as Political Fable.” *Opera Quarterly* 2, nr. 3, 1984, p. 71.

<sup>19</sup> Vezi Charles Osborne, *The Complete Operas of Puccini: A Critical Guide*, New York : Atheneum, 1982, p. 263.

- „Fredde, fredde” realizează fără respirație între cele două cuvinte repetitive urmate de un *portamento* explicit, evident.
- „E chiudesti, o bimbo, gli ochhi belli” respiră rapid înainte de „occhi” scoțând astfel în evidență acest cuvânt.
- Construiește gradual o intensitate dinamică prin accentuarea cuvântului „croce” pe care îl susține pe voce de piept și ajunge în nuanța *forte* pe fraza „E tu sei morto”. Respectă astfel indicațiile dinamice de *crescendo* din partitură.
- Cea de-a doua secțiune a ariei, „Ora che sei un angel del cielo”, este bine diferențiată prin schimbarea poziționării vocale și interpretative.
- Linia vocală este intonată cu lejeritate, într-un tempo puțin mai cursiv.
- Indicațiile pucciniene de *dolce e legato* sunt respectate întocmai pe următoarele fraze, fiind dublate de o respirație diafragmală susținută.
- „O dolce fine d’ogni mio dolore” – respiră în mijlocul frazei muzicale, înainte de „d’ogni”, întrerupând linia de *legato* marcată în partitură.
- La fel întrerupe *legatoul* și următoarea frază, utilizând o respirație bruscă înainte de cuvintele „con te potro salire”. Justificarea tehnică a acestei alegeri vine în contextul sunetelor grave din acest pasaj muzical, dificil de susținut în registrul grav, urmat de un salt vocal la octavă, dificil de realizat fără respirație prealabilă.
- Punctul culminant al ariei, „Quando potro morire”, se realizează printr-un *poco rit.* care conduce în mod spectaculos către cea mai acută notă a ariei atacată foarte precis în *forte* și redusă apoi imediat ca intensitate printr-un *subito piano* de excepție. Acest procedeu tehnic cu un puternic impact emoțional nu este la îndemâna oricărei voci de soprană, necesitând un control absolut asupra susținerii vocii, în special pe o nota din registrul acut.
- Ultima secțiune a ariei, „Dillo alla mamma creatura bella...”, este marcată de indicația *come in estasi*, iar vocea Mariei Callas se pliază întocmai pe acest tipar prin reducerea volumului vocii și pronunția perfectă a dublelor din italiană.

Ermonela Jaho deși par a rupe continuitatea muzicală.

➤ Respiră și ea înainte de „occhi”, însă pune accentul pe cuvântul următor, „belli”, atacat aproape *parlando*.

➤ Trecerea spre fraza „E tu sei morto” este realizată mai brusc față de interpretarea Mariei Callas, ajungând direct în nuanța de *forte* fără o pregătire în prealabil.

➤ Accentuează nota și cuvântul „mamma” prin procedeu de exagerare al pronunției și senzație de plâns.

➤ Trecerea la secțiunea mediană a ariei „Ora che sei un angel del cielo” este realizată aici printr-o schimbare de atitudine interpretativă. Cântul pe zâmbet cu evidențierea dinților este în general criticat ca și tehnică deficitară atunci când este folosit în registrul mediu, fiind justificat doar pe notele supra-acute. Ermonela Jaho reușește totuși să mențină poziționarea justă a sunetului.

➤ „O dolce fine d’ogni mio dolore” – respiră și ea, însă la finalul frazei muzicale, înainte de „dolore”, întrerupând linia de *legato* marcată în partitură.

➤ Înainte de „con te potro salire” observăm aceeași respirație pregătitoare pentru notele din registrul grav și saltul spre registrul acut.

➤ Punctul culminant al ariei, „Quando potro morire” nu are aceeași intensitate interpretativă precum în interpretarea comparată, observând și o mișcare a buzei superioare care ne sugerează o tensiune vocală ce survine din needucarea relaxării faciale pe sunetele acute.

➤ Ultima secțiune a ariei este interpretată într-o manieră la fel de agitată precum debutul ariei.



<p>➤ Saltul final „amor” este realizat ca o abandonare înspre moarte însă este susținut din punct de vedere tehnic prin respirație atent corelată momentului final, ce conduce către un <i>pp</i> lung și sublim. <i>Vibrato</i>ul care ar putea părea excesiv pe această notă finală în interpretarea unei alte voci, se încadrează totuși în contextul interpretării de față și definește unicitatea vocii Mariei Callas.</p>	<p>Nota finală, ce se cere a fi atacată într-un <i>pp</i> extrem de difcil prin natura saltului premergător, este reușită ca și atac, însă prelungirea ei peste mai multe măsuri este oprită brusc din frica de a nu pierde poziționarea sunetului.</p>
---	---

## 7.2 Aria *Signore, ascolta!* – Liù

<p>Mirella Freni – <i>Signore, ascolta!</i> – Orchestra Teatro dell’Opera Roma – dirijor Franco Ferraris <a href="https://youtu.be/h34omCNzK9g">https://youtu.be/h34omCNzK9g</a></p>	<p>Montserrat Caballé – <i>Signore, ascolta!</i> – Philharmonic Orchestra London – Dirijor Zubin Mehta <a href="https://youtu.be/a_Z5WrPt37w">https://youtu.be/a_Z5WrPt37w</a></p>
<p>➤ În debutul ariei <i>Signore, ascolta!</i> observăm un atac parțial inegal ca și ritm și vibrato.</p> <p>➤ Freni combină tehnica sunetelor vibrante cu cea a sunetelor non-vibrante, creând astfel un efect ușor instabil.</p> <p>➤ Pe cuvântul „Liù” pornește un portamento ce duce spre „non regge piu” similar cu cel prezent în fraza următoare „quanto cammino”, observând diferența ce constă în faptul că primul este descendent și al doilea ascendent. Totuși, din punct de vedere tehnic, utilizarea <i>portamentoului</i> în acest mod nu prezintă o justificare reală atunci când trecerea se realizează între două sunete alăturate, nefiind un salt intervalic major care impune acest procedeu.</p> <p>➤ Revenirea la <i>a tempo</i> care urmează este realizată cu naturalețe și susținere justă a notelor repetitive.</p> <p>➤ Cele mai grave sunete ale ariei de pe cuvintele „nome nel” sunt pregătite cu ajutorul unui <i>portamento</i> și cu coborârea vocii spre impostajia de piept.</p> <p>➤ Revenirea vocii în registrul mediu se realizează cu lejeritate vocală și căldură timbrală pe cuvântul „anima”.</p> <p>➤ Secțiunea următoare se mută în registrul acut, însă Freni respectă indicația păstrării nuanței de <i>piano</i>, deși susținerea intonației juste în registrul acut este dificilă în această nuanță.</p>	<p>➤ Debutul ariei este interpretat în <i>mezza voce</i> cu accent bine evidențiat pe cuvântul „ascolta”.</p> <p>➤ Observăm un tempo ușor mai mișcat comparativ cu cel utilizat în interpretarea Mirellei Freni.</p> <p>➤ Pe cuvântul „Liù”, Caballé realizează o trecere naturală spre sunetul alăturat, fără a folosi tehnica <i>portamentoului</i>.</p> <p>➤ Aceași trecere fără <i>portamento</i> o observăm și în fraza următoare, ceea ce conduce spre o interpretare mai cursivă.</p> <p>➤ Înainte de sunetele cele mai grave ale ariei pregătește totuși trecerea spre vocea de piept printr-un portamento justificat din punct de vedere tehnic.</p>

<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Punctul culminant al ariei survine pe cuvântul „morrem” pe sunetul <i>la</i> din registrul acut și în <i>forte</i>. Freni atacă cu precizie vocală această sunet prin respirație costo-diafragmală bine susținută.</li> <li>➤ Revenirea la indicația <i>pp dolce</i> în fraza următoare este realizată prin căldură timbrală și legato.</li> <li>➤ Finalul, „Liù non regge più”, provocarea vocală cea mai mare a acestei arie, este bine construit prin portamente justificate și respirații ușoare care mențin poziționarea vocii înspre față pe nuanța de <i>p</i>. Deși Puccini nu a notat o indicație clară în acest sens, prin tradiție, ultimele două sunete ale ariei se interpretează în <i>pp</i>, confirmând astfel, sau neconfirmând, după caz, posibilitățile tehnice ale sopranei care abordează acest rol.</li> <li>➤ Mirella Freni reușește prin această interpretare doar parțial ceea ce și-a propus din punct de vedere tehnic, sunetele finale fiindu-i marcate și de un derapaj al vibratoului.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Punctul culminant al ariei este interpretat în mod remarcabil fără nicio cezură. Caballé nu respiră între „noi morrem” și „sulla strada dell’esilio” respectând astfel întocmai indicația lui Puccini, care plasează un <i>legato</i> lung peste întreaga frază muzicală. Soprana nu prezintă nicio formă de oboesală vocală în acest demers dificil, parcurgând acest pasaj cu precizie dinamică și agogică. Nuanța de <i>forte</i> urmată de cea de <i>piano</i> este bine evidențiată.</li> <li>➤ Finalul dificil din punct de vedere tehnic al ariei este dus la nivel de artă absolută de către Caballé prin utilizarea unor efecte vocale extrem de dificile, precum realizarea unui crescendo urmat imediat de un <i>decrescendo</i> în nuanța <i>pp</i> pe cuvântul „non”. Acest „joc” cu propria voce este posibil doar prin utilizarea unei tehnici vocale impecabile, prin control absolut asupra respirației costo-diafragmale și o impostajie precisă. Efectul obținut astfel este unul ce are și impact emoțional și care joacă un rol decisiv în procesul interpretativ.</li> <li>➤ O diferență majoră între interpretarea Mirellei Freni și cea a lui Monserat Caballé este evidențiată pe ultimele sunete ale ariei, „Ah, pieta!”. Observăm excluderea ultimului cuvânt, „pieta”. Caballé realizează saltul de o octavă final rămânând pe vocala <i>A</i> până la sfârșit, fără a respira și fără cezură precum Freni. Rezultatul este unul spectaculos. Sunetul final, la din registrul acut este perfect susținut în nuanța de <i>pp</i> și are o durată considerabil mai lungă decât cea a interpretării precedente. Vibratoul este egal până la încheierea sunetului iar efectul acustic și interpretativ este complet.</li> </ul>
--	--

### 7.3 Aria *Tanto amore segreto* – Liù

<p>Leona Mitchell – <i>Tanto amore segreto</i> – Metropolitan Opera New York – Dirijor Andris Nelson <a href="https://youtu.be/MLolpmx3zQ">https://youtu.be/MLolpmx3zQ</a></p>	<p>Barbara Fritolli – <i>Tanto amore segreto</i> – Teatro Comunale di Firenze – Dirijor Zubin Mehta <a href="https://youtu.be/da3bHdKiU00">https://youtu.be/da3bHdKiU00</a></p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ În debutul ariei <i>Tanto Amore Segreto</i> o regăsim pe Liù în mijlocul scenei, alături de</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Debutul ariei <i>Tanto amore segreto</i> o găsește pe Fritolli în genunchi, poziție scenică</li> </ul>



Turandot și Prințul Calaf. Interpretarea sa pare să plutescă peste intensitatea redusă din *pp*-ul orchestrei. Intrarea vocii lui Liù (minutul 4 și 17 secunde) în nuanța *piano* este precisă pe „tanto amore segreto” și se mulează ca o continuare perfectă a replicii anterioare a lui Turandot, care întreabă „L’amore...?”. *Vibratoul* este susținut în mod egal cu *legatoul* pe trecerile dintre sunete, folosind *portamentouri* atent plasate.

➤ În fraza următoare respiră brusc înainte de „che questi strazi”, nerespectând astfel *legatoul* marcat în partitură. Continuă însă pe susținere a vocii în mod egal realizând un *crescendo* și un *diminuendo* pe cuvântul „dono” ca o subliniere a importanței acestui „dar” din iubire care este sacrificiul suprem al vieții.

➤ Pe fraza „e perdo tutto” susține notele înalte în *piano* folosindu-se de *portamento* între fiecare sunet pentru a crea astfel un efect emoțional aparte.

➤ Punctul culminant al ariei îl pregătește ca intensitate vocală și interpretativă conform indicației din partitură, *con anima*, și printr-un *crescendo* bine susținut prin respirație costo-diafragmală profundă. Ajunge astfel pe sunetele cele mai acute ale ariei prin cezură, respirând înainte de „Ah”, deși contiunitatea orchestrală ar presupune un *legato* și pentru partea vocală. Această respirație nejustificată îi creează un dezechilibru vocal fix pe cel mai înalt sunet obligand-o să respire din nou în mijlocul unui *legato* foarte clar marcat în acest punct culminant al ariei.

destul de incofortabilă în susținerea vocală. Reușește însă să dozeze sunetele în așa fel încât vocea ajunge la o impostajie justă.

➤ Primele două fraze ale ariei le realizează în mod impecabil, fără să uzeze de o respirație ajutătoare precum Leona Michell. Conduce prin *legato* perfect fraza „e inconfessato, grande cosi, che questi strazi” fără cezură, realizând astfel o performanță la nivelul respirației costo-diafragmale fără să arate semne de efort.

➤ Pe cuvântul „dono” observăm faptul că, deși nu realizează un *crescendo* precum Leona Mitchell este atentă la indicația de *diminuendo*, retrăgând vocea pe finalul frazei muzicale. Această alergie tehnică conduce către o altă percepție interpretativă, aceea de abandonare a propriei persoane în fața celui iubit, accentul căzând astfel pe cuvintele „al mio signore”.

➤ În fraza „e perdo tutto” observăm din nou o diferență de abordare vocală. Fritolli, deoarece posedă o voce mai lejeră față de cea a Leoni Mitchell, reușește trecerea prin aceste sunete mai ușor, fără a avea nevoie de utilizarea *portamentourilor*. De asemenea, în fraza următoare, ea conduce vocea pe tot parcursul *legatoului* „per si no l’impossibile Speranza!” fără a uza de respirație înaintea cuvântului „speranza”. Această abordare este cea logică atât din punct de vedere muzical (pentru că respectă indicația *legatoului*) cât și din punct de vedere al înțelesului cuvintelor.

➤ Pregătește punctul culminant al ariei prin îndreptarea poziției corporale, se ridică din genunchi și deschide brațele, anticipând intensitatea muzicală și interpretativă. Din punct de vedere vocal realizează o susținere graduală a impostajiei printr-un *crescendo* urmat de *forte* și *subito-piano* pe cea mai acută notă a ariei, un aspect tehnic extrem de dificil de obținut în arta vocală. Acest punct culminant este realizat în mod impecabil, reușind o performanță absolută de a nu respira chiar deloc pe această frază cheie a ariei. Leoni Mitchell i-au fost necesare două respirații pe fraza „date a me, ah, come offerta” și a schimbat structura cuvintelor pe această frază. Barbara Fritolli, în schimb, a respectat întocmai scriitura

<p>➤ Salvează finalul ariei, „...del mio amore”, pe care reuşeşte să-l susţină omogen din punct de vedere vocal într-o nuanţă sublimă de <i>piano</i>, ajungând totuşi o idee mai repede faţă de orchestră la sfârşitul frazei, ceea ce sugerează o uşoară formă de oboesală vocală.</p>	<p>muzicală în egală măsură oferind respect absolut dicţiei italiene, fără să facă rabat de la pronunţia dublelor specifice limbii italiene.</p> <p>➤ Finalul îl realizează în completă simbioză între voce şi postura corporală, reuşind o plasare a sunetelor înalte în piano peste linia orchestrală şi creând astfel o senzaţie de plutire prin plasarea perfectă a notelor acute în rezonatorul superior al vocii de cap.</p>
--	--

#### 7.4 Aria *Tu che di gel sei cinta* – Liù

<p>Angela Gheorghiu – <i>Tu che di gel sei cinta</i> – Czech Symphony Orchestra – Dirijor Eugene Kohn <a href="https://youtu.be/Bv2CvONn67M">https://youtu.be/Bv2CvONn67M</a></p>	<p>Renée Fleming – <i>Tu che di gel sei cinta</i> – Berliner Philharmoniker Orchestra – Dirijor Ion Marin <a href="https://youtu.be/jCqT3oQphP4">https://youtu.be/jCqT3oQphP4</a></p>
<p>➤ Aria <i>Tu che di gel sei cinta</i> debutează atipic prin anacruză, intrarea Angelei Gheorghiu fiind însă una naturală, ca o continuitate firească a sunetului de violoncel. Poziţionarea vocii este una bine susţinută în registrul mediu, suficient de pătrunzătoare penru a răzbate peste orchestraţie, deşi putem observa amplificarea prin microfoane. În cazul vocii Angelei Gheorghiu această abordare nu este necesară, justificarea fiind legată probabil de locaţia în care se desfăşoară spectacolul<sup>20</sup>.</p> <p>➤ Îndicaţia din partitură – <i>con un po d’agitazione, con dolorosa espressione</i> – este scoasă în evidenţă de către interpretarea artei care prezintă o mimică adecvată cerinţelor scenice, şi cuvintelor din text, fiind implicată emoţional în actul artistic.</p> <p>➤ Prima frază muzicală, „Tu che di gel sei cinta”, este realizată prin <i>vibrato</i> egal şi intensitate bine susţinută în nuanţa <i>piano</i>.</p> <p>➤ În fraza următoare, Angela Gheorghiu scoate în evidenţă cuvântul „fiamma” cu duble specifice limbii italiene accentuate corespunzător.</p> <p>➤ Cele mai grave sunete ale ariei, <i>mi</i>-urile din octava 1, realizate pe cuvântul „vinta” sunt</p>	<p>➤ Atacul primului sunet al sopranei pe cuvântul „tu” este instabil din punct de vedere sonor şi al susţinerii <i>vibratoului</i>. Drapează uşor de pe sunet şi revine odată cu orchestra.</p> <p>➤ În a doua frază muzicală a ariei observăm o diferenţă notabilă faţă de interpretarea Angelei Gheorghiu. Sunetele cele mai grave cuprinse în cuvântul „vinta” le susţine pe impostaţie de piept, destul de greoaie şi fără a fi în contextul interpretării unei scalve firave.</p> <p>➤ Deşi conduce liniar vocea pe <i>crescendoul</i> următor, greşeşte în punerea accentului pe cuvântul „anche”, ieşind din context şi dezechilibrând dublul <i>legato</i> notat în această porţiune a partiturii. În limba italiană, accentul se află în acest cuvânt pe prima silabă, pe vocala A, fiind improprie accentuarea celei de-a doua silabe. Astfel, întreaga frază pierde din consistenţa muzicală creată de Puccini.</p> <p>➤ Cuvintele se repetă, „l’amerai anche tu” dar pe alte sunete, şi acelaşi accent greşit este evidenţiat încă o dată, prejudiciind intensitatea momentului muzical. Astfel, nu pune accent pe cel mai înalt sunet al</p>

<sup>20</sup> Amplificarea este folosită astăzi în câteva opere. Practica este, în general, văzută ca nefavorabil din cauza practicii de performanţă, impostaţia naturală a vocii de operă fiind preferată pentru a pătrunde până la ultimul spectator. Este totuşi o practică acceptată, ocazional, în aer liber sau spaţii mari ce nu dispun de acustica necesară.

realizate printr-o impostafie mixtă, între cea de cap și cea de piept, fără a pune presiune exagerată pe voce. Sunetul este ușor pe poziție rotundă, afișându-și controlul asupra înălțimii notelor.

- Fraza muzicală repetitivă „l’amerai anche tu, l’amerai anche tu” este învăluită într-un *crescendo* treptat care culminează cu nota înaltă *la bemol* din registrul acut în nuanța *forte*. Susține cu precizie această notă înaltă și o ține destul de mult timp pentru a crea tensiunea emoțională necesară. Revine în nuanța de *piano* prin reducerea intensității gradual.
- Primul „per non vederlo piu” este în registrul mediu spre grav, iar alegerea Angelei Gheorghiu este din nou aceea de a utiliza o impostafie mixtă, între cea de piept și cea de cap, cu respectarea indicațiilor dinamice de *rallentando* și revenire la *a tempo*.
- *Crescendo con calore*, indicația care urmează, este supusă unui avânt vocal pe măsură ce se apropie de finalul ariei, prin creșterea volumului și a rezonanței. Gheorghiu își pregătește spațiul cavității bucale și respirația pentru notele acute pe care le susține prin *legato* vocal și acuratețe timbrală. Se retrage ca intensitate pe ultimul sunet al acestei fraze muzicale fără să forțeze și pregătește ultima intrare printr-o respirație costo-fragmală profundă.
- „Io chiudo stanca gli occhi, per non vederlo piu”, finalul ariei, tradus prin replica „Eu închid pe vecie ochii pentru a nu-l mai vedea” necesită o interpretare dramatică suficient de bine susținută vocal în registrul acut. Această replică este ultima înainte ca Liù să-și curme propria viață sub privirea îngrozită a prințului Calaf și a prințesei Turandot. Impactul emoțional este foarte puternic în acest punct al operei, iar interpretarea Angelei Gheorghiu reușește să creeze acest dramatism prin acuratețe tehnică și implicare la nivel emoțional.
- *Si bemolul* din finalul ariei este pregătit printr-o implicare fizică menită să susțină tot dramatismul ariei. Prin *crescendo* și *allargando*, atinge acest cel mai înalt sunet al ariei, fiind bine impostat în aparatul vocal superior pe o voce de cap care transcende

frazei muzicale (*la bemol* din registrul acut) așa cum este sugerat în partitură.

- Greșelile de pronunție devin tot mai evidente și pe fraza „prima di questa aurora” unde întărește consoana *R* în mod exagerat, deși nu întâlnim duble în aceste cuvinte. La fel procedează și pe cuvântul „perche” unde consoana *R* pare a fi utilizată în exces precum o ancoră de salvare. Acest defect tehnic se întâlnește atunci când susținerea respirației nu este realizată în mod corect și conduce către epuizare vocală.
- Pe prima frază pe care regăsim textul „per non vederlo piu” observăm cum coboară impostafia pe piept, întunecând sunetele în mod voit pentru a putea fi auzită peste orchestră. Dicția este și aici deficitară, deși este scoasă în evidență prin procedul vocal „quasi parlando” ceea ce se traduce ca „aproape vorbit”. Puccini obișnuia să noteze foarte precis fiecare indicație de acest gen, însă în acest moment nu regăsim această cerință în partitură, fiind o alegere personală a solistei. Obține însă un efect de ordin interpretativ, ca o ieșire din caracterul liniar al personajului până în acest punct.
- Realizează un *crescendo con colore* gradual, ajungând la nota *la bemol* din registrul acut pe o bună impostafie și susținere respiratorie. Păstrează sunetul suficient de lung pentru a fi în concordanță cu acompaniamentul orchestral, acordând o atenție deosebită tempoului dictat de către dirijor.
- Se retrage ca și intensitate vocală pe finalul frazei la fel ca și Gheorghiu și pregătește astfel nuanța *piano* necesară înaintea finalului. Deși începe corect în nuanța *piano*, forțează ca și volum vocal până când derapează, scăpând de sub control justetea notelor de pe cuvântul „occhi”. Acest derapaj se răsfrânge și asupra dicției, care are din nou de suferit, nepronunțând consoana dublă *C* din acel cuvânt.
- Finalul marcat de cea mai înaltă notă a ariei – *si bemol* din registrul acut – este realizat cu un efort fizic considerabil, observându-se chiar o scurtă săritură pe călcâie a solistei, menită probabil să dea forța necesară finalului pe care cu greu îl

<p>chiar și nuanța de <i>ff</i> realizată cu mult dramatism de către orchestră.</p> <p>➤ Portretizarea multidimensională a personajului Liù este realizată în această arie prin vocea extrem de individualizată și elegantă a Angelei Gheorghiu care, deși posedă un sunet de o greutate întunecată la bază, pe măsură ce înaintează spre registrul acut nu prezintă nicio formă de forțare vocală.</p>	<p>susținea. Acest „artificiu” nu este însă acceptat ca a fi benefic într-o tehnică vocală bine pusă la punct. Orice reacție de acest gen a corpului sugerează efort vocal sau tensiune inadecvată. Aceasta înseamnă că Renée Fleming, deși reprezintă o voce de calibrul internațional, în această arie face un compromis de tehnică vocală. Scăpările tehnice își pun amprenta și pe interpretarea personajului, impresia generală nefiind una de credibilitate scenică.</p>
---	--

## 8. SUGESTII PROPRII REFERITOARE LA TEHNICA VOCALĂ ȘI INTERPRETATIVĂ ÎN ABORDAREA ROLURILOR SUOR ANGELICA ȘI LIÙ

### 8.1 Tehnică vocală și interpretare în abordarea rolului Suor Angelica

Suor Angelica este un rol dedicat unei o tipologie de soprană lirică cu accente dramatice, pretențios din punct de vedere al calităților vocale și interpretative pe care le presupune. Calitățile vocale necesare abordării acestui rol sunt complexe, ținând de omogenitatea timbrului vocal, ambitusul larg, posibilitatea emisiei în nuanțe de *pianissimo*, *sotto voce*, și *legatissimo*.

În abordarea jocului scenic, trebuie observată paleta expresiei corporale și a mimicii care este una destul de restrânsă și limitată, având în vedere poziționarea acțiunii operei într-o mănăstire catolică. Atitudinea scenică și mișcările presupun o anumită sobrietate, distincție și echilibru spiritual. Prezența scenică a Angelicai trebuie să fie una plină de evlavie.

„Atacul” în cânt joacă un rol extrem de important, iar tehnica *appoggio della voce* permite o corectă impostare și respirație. Atacul primului sunet din aria *Senza mamma, o bimbo, tu sei morto*, spre exemplu, este unul destul de dificil, condiționat de bună pronunțare a consoanei „S”. Din momentul emiterii primului sunet al frazei trebuie urmărită menținerea aceleiași tensiuni vocale până la finalul acesteia. Dozarea respirației printr-un bun *appoggio* presupune păstrarea, pe o anumită perioadă de timp dată, a aceeași poziții respiratorii de la atac și cântul în aceeași poziție a rezonatorilor aparatului fonator pe toată durata frazei muzicale. Menținerea constantă a acestei senzații inițiale pe tot parcursului frazei muzicale permite participarea tuturor mușchilor antrenați în actul interpretativ.

## 8.2 Tehnică vocală și interpretare în abordarea rolului Liù

Pentru rolul Liù, Puccini a ales o scriitură muzicală specifică sopranelor lirice absolute.

Liniile vocale sunt susținute cu precizie, dar cu o sensibilitate aparte, care cere prezența unei tehnici vocale capabile de susținerea unor *pianissimo*-uri sublime, în egală măsură cu dramatismul vocal reținut pe care îl presupune scena sinuciderii unei mici sclave îndrăgostite.

Una dintre cerințele de bază pe care Puccini le-a avut în vedere atunci când a creat rolul Liù a fost aceea de a reuși prin credibilitatea interpretării și a abilităților vocale ale lui Liù să realizeze transformarea interioară în Turandot.

Cerințele regizorale se evidențiază pe tot parcursul operei, protagonistei cerându-i-se să se adapteze vocal și scenic în funcție de fiecare etapă a desfășurării acțiunii operei, însă cel mai mult se va observa implicarea vocală și interpretativă în momentele solistice reprezentate de ariile eroinei și în scena sinuciderii.

Ca și în cazul rolului Suor Angelica, recomandăm vocalize care să utilizeze cât mai multe vocale. O bună vocaliză în acest sens este poate fi îmbunătățită și cu adaugarea inițială a unei consoane. De exemplu, vocaliza realizată pe silabele „ma – me – mi – mo – mu”, pe sunetele unei terțe ascendente și descendente reprezintă o alegere bună atunci când urmărim egalizarea vocalelor și aducerea impostației pe o poziție cât mai înaltă. De asemenea, mereu utile sunt și exercițiile de respirație profundă pentru obișnuirea laringelui cu fraze cât mai lungi, cursive, care să sublinieze cantabilitatea și lirismul tipologiei de voce din rolul Liù.

## 9. ANALIZA FORMALĂ ȘI INTERPRETATIVĂ A ROLULUI SUOR GENOVIEFFA DIN OPERA *SUOR ANGELICA*

Dacă ar fi să ne rezumăm la o singură caracteristică în ceea ce privește rolul soarei Genovieffa din opera *Suor Angelica* aceasta ar fi constanța cu care apare pe întregul parcurs al lucrării.

Din punct de vedere interpretativ, putem observa un rol feminin puccinian ingenuu. Deși nu îi este încredințată nicio arie propriu-zisă, Sora Genovieffa este prezentă în toate momentele importante ale desfășurării acțiunii, atât prin intervenții solistice, cât și în cazul momentelor de ansamblu, cum ar fi chiar cel din debutul operei: *Ave Maria, piena di grazia*. Acest episod introductiv are un caracter solemn, fiindu-i încredințate fragmente din binecunoscuta rugăciune către fecioara Maria (*Bucură-te, Marie...*), moment specific de adorație în cazul unei mânăstiri de măicuțe catolice.

Un aspect relevant în conturarea personajului Genovieffa se leagă și de faptul că i se atribuie un rol dialogant cu sora Angelica, pe parcursul desfășurării „acțiunii” care se materializează sonor în trei replici distincte, și anume: Reperul 21. „*Suor Angelica, e voi, avete desideri?*” (Soră Angelica, și tu, ai dorințe?)

În urma acestei analize formale și interpretative putem, astfel, contura rolul Sorei Genovieffa, care, și din punct de vedere scenic, pornește de la portretizarea unei tinere copilăroase, animată în avântul său vocal de dorința interioară de a se mai bucura de viața păstorească și de grija pentru micii săi. Acest personaj feminin aduce o pată de culoare sobrietății specifice unei mănăstiri catolice având, totodată, un rol de emancipare feminină prin dorința sa irepresibilă de a ieși din tiparul regulilor impuse.

## **9.1 Sugestii proprii referitoare la tehnica vocală și interpretativă în abordarea rolului Suor Genovieffa**

Am perceput acest rol ca fiind unul extrem de ingenuu, întruchipând firea copilăroasă și dulce, specifică unei tinere de cincisprezece ani, care visează încă la mieluşei de care avea grijă ca păstoriță, înainte de intrarea în mănăstire. Din aceste considerente, am urmărit ca și abordarea vocală să se plieze pe aceste repere. Timbrul vocii de soprană care abordează rolul Suor Genovieffa aparține vocii de soprană lirică sau de coloratură, deschis ca și culoare, cu o trecere ușoară între registrele vocale. Astfel, considerăm că suplețea și lejeritatea vocală se pot obține doar urmărind aceste aspecte tehnice pe care le vom detalia în continuare.

Am ales trei procedee ce țin de tehnica vocală, pe care, personal, le-am avut în vedere atunci când am interpretat pe scenă rolul Suor Genovieffa. Aceste trei procedee se referă la *poziția înaltă în cânt, legatoul vocal și cântul în mezza-voce sau piano.*

## **10. CONSIDERAȚII GENERALE PRIVIND EVOLUȚIA STILULUI PUCCINIAN**

Analizând și interpretând pe scenă rolurile Suor Angelica, Suor Genovieffa și Liù, am descoperit secțiuni în care scriitura muzicală pentru rolul principal este cea mai potrivită pentru o soprană lirică, dar și pasaje în care scriitura este mai potrivită pentru o soprană dramatică. În egală măsură, am descoperit părți pe care nici sopranele lirice, nici cele dramatice nu le pot aborda cu succes, cea mai ușoară abordare vocală fiind atinsă de către sopranele spinte. Din acest punct de



vedere, putem concluziona că o voce de soprană spintă precum Leona Mitchell este deseori cea mai bună alegere pentru interpretarea unor roluri pucciniene de amploare.

Puccini a luptat, însă, în creația sa târzie pentru o înnoire a limbajului său muzical. Din cauza morții premature a lui Puccini la vârsta de 66 de ani, nu vom ști niciodată cu siguranță dacă ar fi reușit să finalizeze trecerea la stilul dorit. Transformarea, emanciparea și dorința sa de a crea ceva nou, inedit, modern devine tot mai evidentă cu cât înaintăm în cercetarea operelor sale, ajungând ca în creația târzie să manifeste cel mai acut această emancipare la nivel componistic și în privința eroinele sale.

Stilul din ultima perioadă al lui Puccini deschide, astfel, o fereastră asupra confruntării stilistice dintre inovație și tradiție din ultima parte a vieții compozitorului. Stilul puccinian din creația târzie este caracterizat de dorința de autoreînnoire, împreună cu devotamentul față de formele stilistice timpurii.

## CONCLUZII FINALE. CONTRIBUȚII ORIGINALE

Pornind de la intenția de a identifica modul în care Puccini a reușit să realizeze emanciparea rolurilor feminine, cu precădere în creația sa târzie, această cercetare, concepută în trei părți bine definite, a urmărit:

1. Punerea justă și originală în lumină a ultimelor capodopere pucciniene și emanciparea personajelor feminine;
2. În prima parte, realizarea unei incursiuni în lumea operei romantice, post-romantice și a verismului și trasarea unor direcții ce dovedesc evoluția și originalitatea stilului componistic puccinian;
3. În partea a II-a a lucrării s-a realizat o abordare originală a emancipării personajului feminin în creația pucciniană, prin:
  - Clasificarea eroinelor pucciniene într-un mod personal, liber, trasând trei tipare distincte: eroina sentimentală, eroina fatală și eroina modernă;
  - Evidențierea eroinelor și portretizarea lor, arătând modul concret în care s-a realizat emanciparea lor.
4. În partea a III-a a lucrării s-au realizat tabele sintetizatoare originale de analiză formală și interpretativă a ariilor principale, completate cu:
  - Reliefarea aspectelor inovatoare ale scriiturii pucciniene;
  - Analiza, în mod original și comparat, a unor interpretări de referință din lumea operei.

- Trecerea în revistă a rolurilor feminine precedente, realizând o viziune comparativă, ca o evoluție treptată a emancipării feminine;
- Demonstrarea faptului că încununarea valențelor vocale feminine în rolurile alese spre analiză – Suor Angelica, Suor Genovieffa și Liù – se regăsesc chiar printre ultimele creații ale lui Puccini;
- Propunerea unor sugestii proprii referitoare la tehnica vocală și interpretativă în abordarea rolurilor Suor Angelica, Suor Genovieffa și Liù;
- Realizarea unei metode de analiză gândită în mod comparativ;
- Dezbaterea tehnicii vocale și interpretative în contextul ariilor pucciniene;
- Propunerea unor metode personale de exerciții vocale și vocalize specifice în studiul vocal.

În ceea ce privește opțiunea pentru doctoratul profesional, considerăm că am reușit să atingem obiectivele formulate la începutul acestui demers de cercetare, atât din punct de vedere teoretic, cât și practic. Spectacolele realizate pe parcursul desfășurării doctoratului profesional ne-au oferit o posibilitate de cercetare complexă, în paralel, prin exemplificări și interpretări în fața publicului.

Concluzionând asupra rezultatelor demersului de cercetare științifică și practică scenică, putem susține realizarea unei analize cu un conținut bogat de idei originale, dar și evoluția personală, atât ca interpret liric, cât și ca cercetător și pedagog.

Conștientizarea emancipării componistice pucciniene precum și cea a eroinelor sale din creația de maturitate, corelată cu o interpretare scenică veridică bazată pe înțelegerea profundă a rolurilor dezbătute în această lucrare, contribuie la crearea și recrearea mesajului muzical și a unității componistice, oferind o nouă perspectivă asupra creației pucciniene târzii.



## BIBLIOGRAFIE

1. \*\*\*, *Dicţionar de termeni muzicali*, ed. I, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984, ed. II, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2008.
2. \*\*\*, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, ed. Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 2002.
3. \*\*\*, *Studi pucciniani – Rassegna sulla musica e sul teatro musicale nell'epoca di Giacomo Puccini*, vol. 5, Leo S. Olschki Editori, Firenze, 2018.
4. \*\*\*, *Studi pucciniani*, vol. 2, Centro studi GIACOMO PUCCINI, Lucca, 2000.
5. Abbate, Carolyn, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton, 1991.
6. Adameşteanu, Mariana; Popescu, Geta; Suhan, Mihaela, *Dicţionar italian-român*, Editura Corint, Bucureşti, 2007.
7. Adami, Giuseppe (ed.), *Letters of Giacomo Puccini*, George G. Harrap & Co. Ltd., London, 1974.
8. Adrieş-Moldovan, Elena, *Prototipuri feminine în creaţia pucciniană*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2007.
9. Adrieş-Moldovan, Elena, *Puccini, adevărul unei vocaţii*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2006.
10. André, Naomi, *Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*, Indiana University Press, Bloomington, 2006.
11. Arbore, A. I. , *Realizarea spectacolului liric*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1992.
12. Arnesen, Iris, *The Romantic World of Puccini: A New Critical Appraisal of the Operas*, McFarland & Company Publishers, Jefferson, NC, 2009.
13. Ashbrook, William, *The Operas of Puccini*, Oxford University Press, New York, 1968.
14. Ashbrook, William; Powers, Harold, *Puccini's Turandot: The End of the Great Tradition*, Princeton University Press, Princeton, 1991.
15. Bade, Patrick, *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*, Mayflower Books, New York, 1979.
16. Baragwanath, Nicolas, *The Italian Traditions and Puccini: Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera*, Indiana University Press, Bloomington, 2011.
17. Becker, Howard, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley, 1982.
18. Benteoiu, Pascal, *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1975.

19. Berg, Karl G. M., *Giacomo Puccinis Opern: Musik und Dramaturgie*, Kassel, Bärenreiter, 1991.
20. Berger, William, *Puccini without excuses: A refreshing reassessment of the world's most popular composer*, Vintage Books, New York 2005.
21. Berrong, Richard, "Turandot as Political Fable", *Opera Quarterly* 2, no. 3, 1984.
22. Blyth, Allan, „Gheorghiu,” în *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
23. Boldrey, Richard, *Guide to Operatic Roles and Arias*, Dallas: Caldwell Publishing, 1994.
24. Brumaru, Ada, *Romantismul în muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1962.
25. Brumaru, Ada, „Alban Berg și disimularea atitudinilor romantice”, în *Studii de muzicologie nr. XX*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1987.
26. Brumaru, Ada, *Jocul permanenţelor*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976.
27. Budden, Julian, *Puccini: His Life and Works*, Oxford University Press, New York, 2002.
28. Bughici, Dumitru, *Dicţionar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1978.
29. Bunch, Meribeth, *Dynamics of the singing voice*, Springer Verlag, Wienn, New York, 1993.
30. Burton, Deborah, *Recondite Harmony: Essays on Puccini's Opera*, Pendragon Press, Hillsdale, NY, 2012.
31. Burton, Deborah; Nicassio, Susan Vandiver; Ziino, Agostino eds., *Tosca's Prism: Three Moments of Western Cultural History*, Northeastern University Press, Boston, 2004.
32. Carner, Mosco, *Puccini*, London: Gerald Duckworth, 1958; 2nd edition, 1974.
33. Carner, Mosco, *Puccini: A Critical Biography*, 3rd edition., Holmes and Meier Publishers, New York, 1992.
34. Carner, Mosco, *Puccini: a Critical Biography*, Gerald Duckworth & Co Ltd., London, 1992.
35. Charlton, David, *The Cambridge Companion to Grand Opera*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
36. Christen, Norbert, *Giacomo Puccini: Analytische Untersuchungen der Melodik, Harmonik und Instrumentation*, Wagner, Hamburg, 1978.
37. Clément, Catherine, *L'Opéra ou la Défaite des femmes*, Grasset, Paris, 1979.
38. Cooke, Mervyn, *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, Cambridge University Press, 2005.
39. Corse, Sandra, *Opera Quarterly*, Volumul 1, 1983.

40. Davis, Andrew, „*Il trittico*,” „*Turandot*,” and *Puccini's Late Style*, Indiana University Press, Bloomington, 2010.
41. Duca, Paula, *The Emancipation of Feminine Roles in Puccini's Creation*, in *Bulletin of the Transilvania University of Braşov*, Vol. 13(62), Series VIII: Performing Arts No.2 – 2020, ISSN 2344-200X, pp.75-84;  
[http://webbut.unitbv.ro/Bulletin/Series%20VIII/Contents\\_VIII\\_2\\_2020.html](http://webbut.unitbv.ro/Bulletin/Series%20VIII/Contents_VIII_2_2020.html)
42. Duca, Paula; Pepelea, Roxana, *Compositional Premises in approaching Suor Angelica role in the homonymous work of Puccini*, in *Bulletin of the Transilvania University of Braşov*, Vol. 14(63), Series VIII: Performing Arts No.1 – 2021, ISSN 2344-200X, pp.31-40;  
[http://webbut.unitbv.ro/Bulletin/Series%20VIII/Contents\\_VIII\\_1\\_2021.html](http://webbut.unitbv.ro/Bulletin/Series%20VIII/Contents_VIII_1_2021.html)
43. Firca, Gheorghe, coord., *Dicţionar de termeni muzicali*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2010.
44. Gara, Eugenio, *Carteggi pucciniani*, Casa Ricordi, Milano, 1958.
45. Girardi, Michele, *Giacomo Puccini: L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 1995.
46. Girardi, Michele, *Puccini: His International Art*, trad. Laura Basini, Chicago University Press, Chicago, 2000.
47. Giuleanu, Victor, *Tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1986.
48. Greenwald, Helen, „Verdi's Patriarch and Puccini's Matriarch: Through the Looking-Glass and What Puccini Found There”, *19<sup>th</sup>-century Music* 17, no. 3, 1994.
49. Greenwald, Helen, *Opera: A Research Guide*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1997.
50. Groos, Arthur; Parker, Roger, *Giacomo Puccini: La bohème*, Cambridge University Press, New York, 1986.
51. Hatten, Robert, „The Troping of Temporality in Music”, în *Approaches to Meaning in Music*, ed. Byron Almén și Edward R. Pearsall, Indiana University Press, Bloomington, 2006.
52. Hepokoski, James, “Structure, Implication, and the End of Suor Angelica,” în *Studi Pucciniani* 3, 2004.
53. Hines, Jerome, *Great Singers on Great Singing*, Limelight Editions, Pompton Plains, 1982.
54. Hoffman, Alfred, *Drumul operei*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., Bucureşti, 1960.
55. Hughes, Spike, *Famous Puccini Operas: An Analytical Guide for the Opera-Goer and Armchair Listener*, rev. ediția a doua, 1959; retipărit, Robert Hale Limited, Londra, Dover Publications, New York, 1972.

56. Huron, David, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2006.
57. Husar, Alexandru, *Curs de estetică*, Universitatea „Al. I. Cuza”, Iaşi, 1976.
58. Ianoşi, Ion, *Sublimul în estetică*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983.
59. Matheopoulos, Helena, *Encounters with conductors of today*, Ed. Harper Collins, 1983.
60. McClary, Susan, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002.
61. Menon, Elizabeth K., *Evil by Design: The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, University of Illinois, Chicago, 2006.
62. Moldoveanu, Maria, *Mentalitatea creativă – perspectivă psihologică*, Editura Coresi, Bucureşti, 2001.
63. Osborne, Charles, *The Complete Operas of Puccini: A Critical Guide*, Atheneum, New York, 1982.
64. Pagannone, Giorgio “Puccini e la melodia ottocentesca: L’effetto ‘barform’”, în *Studi Pucciniani* 3, ed. Virgilio Bernardoni, Michele Girardi, și Arthur Groos, Centro Studi Giacomo Puccini, Lucca, 2004.
65. Papu, Edgar, *Existența romantică*, Editura Minerva, Bucureşti, 1980.
66. Pascu, George; Boțocan, Melania, *Carte de istorie a muzicii*, Editura Vasiliana ’98, Iaşi, 2012
67. Powers, Harold S., “Form and Formula”, în *Studi Pucciniani* 3, 2004.
68. Praz, Mario, *The Romantic Agony*, Meridian Books, New York, 1956.
69. Puccini, Giacomo, *Turandot*, Ricordi, Ediție 1954.
70. Puccini, Giacomo, *Suor Angelica*, Ricordi, Ediție 1991.
71. Rij, Jan van, *Madama Butterfly: Japonisme, Puccini and the search for the real Cho-Cho-San*, Stone Bridge Press, 2001.
72. Sbârcea, George, *Giacomo Puccini*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., Bucureşti, 1959.
73. Scarry, Elaine, *The body in pain: The making and unmaking of the world*, Oxford UP, New York, 1985.
74. Schickling, Dieter, *Giacomo Puccini: la vita e l’arte*, Felici Editore, Pisa, 2008.
75. Schonberg, Harold C., *Viețile marilor compozitori*, Editura Lider, Bucureşti, 1997.
76. Schwartz, Arman; Senici, Emanuele, *Giacomo Puccini and his world*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2016.
77. Stanislavski, Constantin, *An actor prepares*, Methuen, London, 1988.

78. Steen, Michael, *Puccini's La Bohème*, Icon Books, London, 2012.
79. Swami, Vishnu Devanda, *Descoperirea și disciplinarea forței mentale*, Editura Antet, 2010.
80. Țăranu, Cornel, *Elemente de stilistică muzicală*, vol. 1, Conservatorul „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, 1981.
81. Vera, Călin, *Romantismul*, Editura Univers, București, 1970.
82. Voiculescu, Dan, *Polifonia secolului XX*, Editura Muzicală, București, 2005.
83. Weaver, William, *Seven Puccini Librettos*, Norton, New York, 1981.
84. Weaver, William, *The Puccini Companion*, editat de William Weaver și Simonetta Puccini, Norton, New York, 1994.
85. Wilson, Alexandra, *The Puccini problem: Opera, nationalism and modernity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

#### WEBOGRAFIE

1. <https://youtu.be/5VLVo1-KV1E>
2. <https://youtu.be/9unXavaZwMU>
3. <https://youtu.be/HMFG6dqPbOE>
4. <https://youtu.be/poCnnESFeIE>
5. <https://youtu.be/cWQ-uJBZkV8>
6. <https://youtu.be/op-59MI7YZQ>
7. <https://youtu.be/VJlfwQ3mKNw>
8. <https://youtu.be/Yyxhr1gF8Jg>
9. <https://youtu.be/BOUwVz4D1B0>
10. <https://youtu.be/zXQvPwYYVBI>

## Rezumat

În cercetarea de față, am urmărit scoaterea în evidență a unor elemente inovatoare regăsite în creația târzie a lui Puccini printr-o viziune comparativă și evolutivă a emancipării personajelor sale feminine. Faptul că rolurile alese spre analiză – Suor Angelica, Suor Genovieffa și Liù – se regăsesc chiar printre ultimele creații ale lui Puccini ne-a permis o viziune comparativă, ca o evoluție treptată a emancipării feminine ce ajunge să strălucească, într-un final, ca o încununare a valențelor vocale feminine. Analiza ariilor principale interpretate de eroinele feminine din *Suor Angelica* și *Turandot* s-a realizat printr-o formă de analiză structurată într-un tipar de tabele originale, detaliate și organizate într-un mod care să poată să prezinte cât mai elocvent, detaliat, vizibil și ușor de parcurs viziunea personală asupra desfășurării formale a ariilor. Am punctat aspecte concrete ce țin de tempo, ambitus vocal, secțiuni, repere clare în măsuri, centru tonal, metru, evoluție dinamică, indicații legate de agogică, expresie, țesătură vocală, tipare melodice, procedee polifonice și timbre orchestrale, oferind o perspectivă interpretativă nouă asupra creației târzii pucciniene și a emancipării personajelor sale feminine.

## Summary

The purpose of this research was to underline some innovative elements found in the late works of Puccini through a comparative and progressive vision over the emancipation of his feminine characters. The fact that the roles selected for the analysis – Suor Angelica, Suor Genovieffa, and Liù – are among the last works of Puccini allowed a comparative vision, designed as a gradual evolution of feminine emancipation, which eventually shone as the ultimate expression of feminine vocal traits. The analysis of the main airs sung by the feminine heroines in *Suor Angelica* and *Turandot* was conducted through an assessment structured into original and detailed tables, organised to show the personal vision over the formal structure of the airs as eloquently, as detailed, as visibly, and as easy to follow as possible. Actual issues regarding tempo, vocal ambitus, sections, and clear references in measures, tonal centre, measure, dynamic evolution, and also indications linked to agogics, expression, vocal texture, melodic patterns, polyphonic procedures, and orchestral colours were listed, providing a new interpretative perspective over the late works of Puccini and the emancipation of his feminine characters.