



Universitatea
Transilvania
din Braşov

ŞCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ

Facultatea de Muzică

Mădălina Gabriela BOURCEANU

**VOCALITATE ŞI EXPRESIVITATE ÎN ARTA INTERPRETATIVĂ
A PERSONAJELOR FEMININE DIN CREAŢIA COMPOZITORULUI
GIACOMO PUCCINI**

**VOCALITY AND EXPRESSIVENESS IN INTERPRETATION
OF THE FEMALE CHARACTERS CREATED BY THE COMPOSER
GIACOMO PUCCINI**

REZUMAT

Conducător ştiinţific

Prof.dr. Ioan OARCEA

BRAŞOV, 2023

CUPRINS

INTRODUCERE	7
I. VERISMUL ȘI EPOCA LUI GIACOMO PUCCINI	
I.1 O nouă viziune asupra realismului, reflectată în creația pucciniană	9
I.2 Creația artistică a compozitorilor veriști ancorată în originile curentului naturalist	9
I.3 Privire generală asupra curentului verist	9
I.4 Influența verismului în universul operei pucciniene	9
I.5 Tehnica leitmotivului. Arcul peste timp	10
I.6 Importanța compozitorului Giacomo Puccini în curentul verist	10
I.7 Cristalizarea creației lui Giacomo Puccini	10
I.8 Scurtă descriere a operelor veriste	10
I.9 Concepte vocal-artistice corespunzătoare verismului	11
I.10 Concluzii — Impactul verismului în contemporaneitate	11
II. EXPRESIVITATEA VOCALĂ ÎN CONTEXTUL ARHITECTURII SONORE A ORCHESTREI PUCCINIENE ÎN REALIZAREA DRAMEI MUZICALE	
II.1 Expresivitatea vocală	11
II.1.1 Vocile pucciniene în contextul general al muzicii de operă	11
II.1.2 Valențe ale omogenității vocale	11
II.1.3 Principii de estetică vocală	12
II.1.4 Planul regizoral în conceptul sonor al operelor compozitorului Giacomo Puccini	12
II.2 Planul vocal în relație cu acompaniamentul orchestral	13
II.2.1 Limbajul muzical exprimat prin tehnicile componistice specifice stilului puccinian	13
II.2.2 Conceptul acustic în comunicarea și receptarea mesajului artistic	13
II.2.3 Caracterizarea personajului în relația voce-orchestra	14
II.2.4 Tempoul și formele de expresie complexe, generatoare interpretărilor de referință	15
II.3 Realizarea dramei muzicale	15
II.3.1. Influența wagneriană în realizarea dramei muzicale	15
II.3.2 Estetica tragicului	15
II.3.3 Veridicitatea ca sursa a expresivității creației pucciniene	15
II.3.4 Fluxul sonor caracteristic construcției componistice	16
II.4 Concluzii — Unicitatea stilistică a creației pucciniene	

Expresivitate și modernitate în arta stilistică pucciniană	16
III. ACTORUL-CÂNTĂREȚ. CÂNTĂREȚUL DE OPERĂ ÎN UNIVERSUL ARTEI LIRICE	
III.1 Pregătirea actorului-cântăreț pentru rol	16
III.1.1 Criterii muzicale, literare și estetice	16
III.1.2 Respirația	17
III.1.3 Dicția	17
III.1.4 Expresivitatea	17
III.1.5 Timbrul	18
III.1.6 Stilul și interpretarea	18
III.2 Tehnica vocală	18
III.2.1 Rolul vocalizelor în tehnica vocală, modul de atac al sunetului, emisie și articulație	18
III.2.2 Inteligența, perseverența, creativitatea și munca unui artist	19
III.3 Tipuri de voci	19
III.3.1 Clasificarea vocilor	19
III.3.1.1 Voci feminine	19
III.3.1.2 Voci masculine	20
III.3.2 Descrierea tipurilor de voci	21
III.3.2.1 Voci feminine	21
III.3.2.2 Voci masculine	21
III.3.2.3 Voci excepționale	21
III.3.3 Repertoriul adecvat fiecărui tip de voce	21
III.3.4 Aspecte specifice vocilor	21
III.3.5 Cântăreți celebri și repertoriul lor	21
III.4 Realizarea vocal-scenică a rolurilor de operă	22
III.4.1 Realizarea vocal-scenică a rolurilor pucciniene din punct de vedere interpretativ	22
III.4.2 Realizarea vocal-scenică a rolurilor pucciniene din punct de vedere regizoral	22
III.4.3 Menirea actorului-cântăreț	22
III.4.4 Exigențele impuse cântărețului de operă în epoca modernă, contemporană	23
III.4.5 Menținerea vocii	23
III.5 Calitatea interpretării și factorii determinanți ai receptării	23
III.6 Spectatorul de operă în raport cu viziunea cinematografică a operelor pucciniene	23
III.7 Tehnici și strategii moderne bazate pe analiza performanțelor entităților din lumea operei	24
III.8 Concluzii. Cântul teatral — Vocea umană în contextul muzicii de operă	24

IV. ANALIZA OPEREI TOSCA ȘI ANALIZA UNOR ARII DIN OPERELE DE REFERINȚĂ

ALE COMPOZITORULUI GIACOMO PUCCINI

IV.1 Geneza operei <i>Tosca</i>	24
IV.2 Aspecte generale și comparative ale ariei <i>Vissi d'arte, vissi d'amore</i>	24
IV.3 Analiza textului	25
IV.4 Analiza semantică	25
IV.5 Analiza subiectului și a formei bipartite strofice a ariei <i>Vissi d'arte, vissi d'amore</i>	26
IV.6 Analiza muzicală a ariei <i>Vissi d'arte, vissi d'amore</i>	26
IV.7 Particularități interpretative și actoricești în rolul Floriei Tosca	29
IV.8 Portretizarea eroinei principale Floria Tosca în complexitatea și umanitatea sa	29
IV.9 Destăinuiri nescunoscute în cea de-a cincea operă pucciniană	30
IV.10 Aria <i>Si, mi chiamano Mimi!</i> din opera <i>La Bohème</i> (Boema)	30
IV.11 Aria <i>O mio babbino caro</i> din opera <i>Gianni Schicchi</i> (Il Trittico/Tripticul)	30
IV.12 Aria <i>Chi il bel sogno di Doretta</i> din opera <i>La Rondine</i> (Rândunica)	30
IV.13 Aria <i>L'ora o tirsi</i> din opera <i>Manon Lescaut</i>	30
IV.14 Aria <i>In quelle trine morbide</i> din opera <i>Manon Lescaut</i>	31
IV.15 Aria <i>Signore ascolta</i> din opera <i>Turandot</i>	31
IV.16 Aria <i>Tu che di gel sei cinta</i> din opera <i>Turandot</i>	32
IV.17 Aria <i>Senza mamma</i> din opera <i>Suor Angelica</i>	32
IV.18 Aria <i>Addio mio dolce amor</i> din opera <i>Edgar</i>	32
IV.19 Aria <i>Un bel di vedremo</i> din opera <i>Madama Butterfly</i>	33
IV.20 În loc de concluzii — Semnificația personajelor feminine din operele pucciniene și profunzimea personajului Floria Tosca	34

V. CONCLUZII FINALE. Contribuții originale (cercetări proprii la Teatro alla Scala din Milano)

V.1 Studii și cercetări asupra melodiei pucciniene	34
V.2 Interpretarea vocală. Tehnici folosite în secolul XX	35
V.3 Vocile feminine de aur în rolurile pucciniene	35
V.4 Creația pucciniană în repertoriul celor mai spectaculoase teatre de operă din lume	36
V.5 Festivalul Torre del Lago	38

VI. BIBLIOGRAFIE, WEBGRAFIE, PARTITURI

REZUMAT	42
---------	----

SUMMARY	47
---------	----

CONTENTS

INTRODUCTION	7
I. THE VERISM AND THE AGE OF GIACOMO PUCCINI	
I.1 A new vision of realism, reflected in Puccini's creation	9
I.2 Transcendental artistic creation at the origins of the naturalist current	9
I.3 Overview of the verist current	9
I.4 The influence of verism in the universe of Puccini's work	9
I.5 The leitmotif technique. The bow over time	10
I.6 The importance of the composer Giacomo Puccini in the verist current	10
I.7 Crystallization of Giacomo Puccini's creation	10
I.8 Short description of the veristic works	10
I.9 Vocal-artistic concepts corresponding to verism	11
I.10 Conclusions — The impact of verism in contemporaneity	11
II. VOCAL EXPRESSIVENESS IN THE CONTEXT OF THE SOUND ARCHITECTURE OF THE PUCCINI ORCHESTRA IN THE REALIZATION OF THE MUSICAL DRAMA	
II.1 Vocal expressiveness	11
II.1.1 Puccini's voices in the general context of opera music	11
II.1.2 Valences of vocal homogeneity	11
II.1.3 Principles of vocal aesthetics	12
II.1.4 The directorial plan in the sound concept of the works of the composer Giacomo Puccini	12
II.2 The vocal plan in relation to the orchestral accompaniment	13
II.2.1 The musical language expressed by the compositional techniques specific to Puccini	13
II.2.2 The acoustic concept in the communication and reception of the artistic message	13
II.2.3 Characterization in the voice-orchestra relationship	14
II.2.4 Tempo and complex forms of expression, generating reference interpretations	15
II.3 Making music drama	15
II.3.1. Wagnerian influence in musical drama	15
II.3.2 The aesthetics of the tragic	15
II.3.3 The veracity as the source of the expressiveness of the puccinian creation	15
II.3.4 Sound flow characteristic of compositional construction	16
II.4 Conclusions — The stylistic uniqueness of Puccini's creation. Expressiveness and modernity in Puccini's stylistic art	16

III. THE ACTOR-SINGER. THE OPERA SINGER IN THE UNIVERSE OF LYRICAL ART.

III.1.Preparation of the actor-singer for the role	16
III.1.1 Musical, literary and aesthetic criteria	16
III.1.2 Breathing	17
III.1.3 Diction	17
III.1.4 Expressiveness	17
III.1.5 Stamp	18
III.1.6 Style and interpretation	18
III.2 Vocal technique	18
III.2.1 The role of vocalizations in vocal technique, sound attack mode, emission & articulation	18
III.2.2 Intelligence, perseverance, creativity and work of an artist	19
III.3 Types of voices	19
III.3.1 Classification of voices	19
III.3.1.1 Female voices	19
III.3.1.2 Male voices	20
III.3.2 Description of voice types	21
III.3.2.1 Female voices	21
III.3.2.2 Male voices	21
III.3.2.3 Exceptional voices	21
III.3.3 The appropriate repertoire for each type of voice	21
III.3.4 Specific aspects of voices	21
III.3.5 Famous singers and their repertoire	21
III.4 Vocal-stage performance of opera roles	22
III.4.1 Vocal-stage performance of Puccini's roles from an interpretive point of view	22
III.4.2 Vocal-stage performance of Puccinian roles from a directorial point of view	22
III.4.3 The purpose of the actor-singer	22
III.4.4 Requirements imposed on the opera singer in the modern, contemporary era	23
III.4.5 Maintaining the voice	23
III.5 Quality of interpretation and determinants of reception	23
III.6 The opera spectator in relation to the cinematic of the Puccinian works	23
III.7 Modern techniques and strategies based on the analysis of the performances of the entities from the world of opera	24
III.8 Conclusions. The human voice in the context of opera music	24

IV. ANALYSIS OF *TOSCA* OPERA AND ANALYSIS OF SOME AREAS FROM THE REFERENCE

WORKS OF THE COMPOSER GIACOMO PUCCINI

IV.1 Genesis of the <i>Tosca</i> opera	24
IV.2 General and comparative aspects of the <i>Vissi d'arte, vissi d'amore</i> aria	24
IV.3 Text analysis	25
IV.4 Semantic analysis	25
IV.5 Analysis of the subject and the bipartite strophic form of the <i>Vissi d'arte, vissi d'amore</i> aria	26
IV.6 Musical analysis of the <i>Vissi d'arte, vissi d'amore</i> aria	26
IV.7 Interpretive and acting peculiarities in the role of Floria Tosca	29
IV.8 The portrayal of the main heroine Floria Tosca in her complexity and humanity	29
IV.9 Unknown confessions in the Fifth Puccinian Opera	30
IV.10 <i>Si, mi chiamano Mimì!</i> aria from the opera <i>La bohème</i>	30
IV.11 <i>O mio babbino caro</i> aria from the opera <i>Gianni Schicchi</i>	30
IV.12 <i>Chi il bel sogno di Doretta</i> aria from the opera <i>La Rondine</i>	30
IV.13 <i>L'ora o tirsì</i> aria from the opera <i>Manon Lescaut</i>	30
IV.14 <i>In quelle trine morbide</i> aria from the opera <i>Manon Lescaut</i>	31
IV.15 <i>Signore ascolta!</i> aria from the opera <i>Turandot</i>	31
IV.16 <i>Tu, che di gel sei cinta!</i> aria from the opera <i>Turandot</i>	32
IV.17 <i>Senza mamma</i> aria from the opera <i>Suor Angelica</i>	32
IV.18 <i>Addio mio dolce amor</i> aria from the opera <i>Edgar</i>	32
IV.19 <i>Un bel di vedremo</i> aria from the opera <i>Madama Butterfly</i>	33
IV.20 Conclusions — The significance of the female characters in Puccinian operas and the depth of the character Floria Tosca	34
V. FINAL CONCLUSIONS. Original contributions (Own research at the Teatro alla Scala in Milan)	
V.1 Studies and research on Puccini's melody	34
V.2 Voice interpretation. Techniques used in the twentieth century	35
V.3 Golden female voices in Puccini's roles	35
V.4 Puccini's creation in the repertoire of the most spectacular opera houses in the world	36
V.5 Torre del Lago Festival	38
VI. BIBLIOGRAPHY, WEBOGRAPHY, SHEETMUSIC	40
REZUMAT	42
SUMMARY	47

INTRODUCERE

Tema de cercetare științifică intitulată, *Vocalitate și expresivitate în arta interpretativă a personajelor feminine din creația compozitorului Giacomo Puccini*, evidențiază apogeul operei italiene veriste, printr-o analiză asupra vocalității și expresivității operelor pucciniene, existente în repertoriul liric mondial.

Creația compozitorului redă de fiecare dată un mesaj care are la bază o construcție și o arhitectură, îmbinate cu nelipsita trăire afectivă. Acest lucru m-a determinat să cercetez arta interpretativă a personajelor feminine, dar și elemente de natură tehnică din punct de vedere vocal.

Motivația temei alese constă în evidențierea expresivității operelor pucciniene. Această temă coincide din punct de vedere afectiv cu personalitatea și vocea mea. Astfel, asamblarea problemelor stilistice, forța afectelor în privința formulării muzicale complexe sunt manifestate în mod direct și au un impact de durată asupra spectatorului.

Teza mai sus intitulată presupune prin mesajul subiectului, aprofundarea studiului personajelor feminine și a expresivității acestora, prin perceperea raporturilor emoționale conduse la rezonanțe profunde. Imaginile arhitecturii sonore reflectă drama de ordin sentimental într-un mod plastic, deoarece compozitorul integrează artele vizuale și auditive, pe care le evidențiază din punct de vedere muzical și regizoral în operele sale.

Întreaga lucrare științifică este structurată printr-un raport cultural informatic și aduce în prim plan cercetările care au ca scop transmiterea informației concrete, necesare universalității semanticii.

Subiectul și conținutul redau principiile estetice și principiile clasificării existențial-axiologice¹ prin multiplele incursiuni estetico-stilistice, reprezentând discursul muzical analizat. Sfera artistică este definită prin conceptualizarea semnificantului muzical și nu în ultimul rând, prin profunzimea infinită a dramelor compozitorului verist.

Tema lucrării reprezintă concepția dramaturgiei muzical-melodice, care conține elemente de stilistică și expresivitate, expuse prin limbajul propriu teatrului muzical. Particularități ale limbajului precum: nuanțele în cânt sau evidențierea unui anumit cuvânt care alternează cu frazele largi, opririle bruște urmate de elanuri scurte sau tăceri expresive; toate acestea sunt trăsături de stil în interpretarea operelor pucciniene.

Scopul lucrării are la bază definirea înnoirii considerabile a substanței melodice și ritmice, a caracterului expresiv, al inovației din operele compozitorului Giacomo Puccini, acestea fiind lăsate ca moștenire tuturor recreatorilor de artă.

Substanțializarea creației compozitorului cuprinde conceptele instrumentale, cu o însemnătate aparte pentru conceperea mesajului muzical vocal, care, la rândul său, generează drama muzicală prin *expresivitatea vocală în contextul arhitecturii sonore a orchestrei pucciniene*, denumire aleasă pentru cel de-al doilea capitol al lucrării de cercetare.

¹ Banciu, Gabriel — *Estetica retoricii muzicale*, Editura DHM, Baia Mare, 2000, p. 138.

Consider că studiile și cercetările operelor pucciniene au scopul de a îmbunătăți interpretarea vocală, iar repertoriul puccinian este reprezentativ pentru marile teatre de operă din lume.

Obiectivele cercetării presupun aprofundarea etapelor de studiu, necesare interpretului care dorește să abordeze repertoriul puccinian și mai ales, pregătirea din punct de vedere stilistic și estetic, în plan muzical cât și regizoral al creației compozitorului.

Dimensiunile verismului realizează un punct de echilibru în limbajul componistic și în sonoritățile cu adevărat deosebite din operele compozitorului Giacomo Puccini, fapt ce m-a determinat să cercetez toate aspectele acestei epoci și mai ales pe eroinele sale, care au o importanță majoră în cele douăsprezece opere și cu atât mai mult în opera *Tosca*, pe care am analizat-o în detaliu.

Impactul melodiilor prin care tezaurul expresivității vocale este prezentat în această lucrare, în capitolul intitulat, *Expresivitatea vocală în contextul arhitecturii sonore a orchestrei pucciniene în realizarea dramei muzicale*, conturează aspectele care caracterizează imaginile sonore inovative ale compozitorului,² ce reflectă dimensiunea muzicală prin varietatea culorilor cântului vocal, așa numitul *bel-canto* oferind operei veriste o bogăție de stări sufletești și nuanțe, prin unirea expresiei sonore cu cea a cuvântului și a dramei.

Acest capitol cuprinde și câteva subcapitole care reflectă importanța contopirii vocilor cu acompaniamentul orchestral. Mesajul componistic poate fi înțeles astfel, prin tălmăcirea muzicii compozitorului verist, preconizând desfășurarea sonoră și capacitatea de expresie a muzicii sale.

Aprofundarea expresivității teatrului muzical se regăsește în cel de-al treilea și al patrulea capitol, intitulate *Actorul-cântăreț. Cântărețul de operă în universul artei lirice și Analiza operei Tosca și analiza unor arii din operele de referință ale compozitorului Giacomo Puccini*, unde sunt conturate personajele feminine pucciniene, printr-o evoluție logică a sentimentelor și prin emoția care atinge culminații dramatice, finalul operelor fiind de cele mai multe ori unul tragic.

Prin urmare, în lucrare sunt analizate subiectele operelor care au la bază creații literare valoroase care consolidează fundamentul ideatic și estetic, diverse tehnici de cânt, tipuri de voci, conceptul acustic în comunicarea și receptarea mesajului artistic, date referitoare la estetica tragicului, criterii literare, muzicale și estetice, necesare în pregătirea actorului-cântăreț, date regizorale, dar și importanța creației pucciniene și impactul asupra spectatorului de operă și nu în ultimul rând, analiza operei *Tosca* și analiza unor arii de referință din operele compozitorului, acestea afirmând totodată personalitatea compozitorului verist.

Giacomo Puccini este compozitorul a cărui creație are puterea de a convinge și de a transmite cele mai nobile stări și sentimente; a crezut cu putere în valoarea muzicii, ca o permanență a spiritualității universale.

„Și toate acestea pentru voi, pentru public, pentru lumea întreagă”. (Giacomo Puccini)



² Constantinescu, Grigore — *Cântecul lui Orfeu*, Editura Eminescu, Colecția Clepsidra, București, 1979, p. 8.

I. VERISMUL ȘI EPOCA LUI GIACOMO PUCCINI

I.1 O nouă viziune asupra realismului, reflectată în creația pucciniană

Odată cu secolul XIX al romantismului, progresul tehnic resimte schimbări majore, conferite de schimbarea mentalităților, atât pe plan social, cât și financiar.

Un alt current manifestat în arta plastică, literatură, filozofie, inițiat în Italia de Luigi Capuana (1839–1915) și dezvoltat de Giovanni Verga (1840–1922) este realismul, care a condus spre apariția așa numitului verism și orientarea spre adevărurile vieții.

I.2 Creația artistică a compozitorilor veriști ancorată în originile curentului naturalist

În prezentarea oamenilor simpli, modești și a vieții lor de zi cu zi, rezidă popularitatea de care s-a bucurat nu numai opera lui Pietro Mascagni, dar și întregul curent verist care ia naștere odată cu apariția unor compozitori ca Pietro Mascagni (1863–1945), Ruggero Leoncavallo (1857–1919) și Giacomo Puccini (1858–1924).

Veriștii sunt considerați continuatorii tradițiilor lui Giuseppe Verdi (1813–1901) și Georges Bizet (1838–1875). În realitate, ei se apropiau numai în parte de operele acestora, în problemele tematice abordând schematic procedee izolate ale acestor compozitori, deseori pe un plan superficial naturalist.

I.3 Privire generală asupra curentului verist

La sfârșitul secolului al XIX-lea, realismul și naturalismul în literatură au adus în opera italiană așa-numitul „verismo”, provenind de la cuvântul *il vero*=adevăr.

Termenul „verismo” derivă din curentul literar numit „realism”. Aspectele definitorii ale acestui curent apar în romanele scriitorului francez, Émile Zola (1840–1902), influențând o serie de tineri autori italieni. Astfel, rezultă librete care ilustrează viața, iubirile și pasiunile oamenilor obișnuiți, fiind diferite față de personajele care apar în lucrările compozitorilor din epoca romantică.

I.4 Influența verismului în universul operei pucciniene

O figură reprezentativă a acestei perioade este cu siguranță compozitorul Giacomo Puccini, care a reușit să realizeze în lucrările sale o sinteză perfectă între tradiția melodramatică italiană și drumurile deschise de Giuseppe Verdi. Mai mult, limbajul său muzical a cunoscut o evoluție stilistică ce l-a determinat să îmbrățișeze inovațiile armonice și orchestrale ale Europei la începutul secolului XX, integrat într-un vocabular muzical extrem de eficient.

I.5 Tehnica leitmotivului. Arcul peste timp

În limbajul muzical puccinian asistăm la o evoluție a leitmotivului până la grandioasa lui operă *Turandot*, unde remarcăm un fenomen de „rarefiere muzicală”³, expresie utilizată și în cazul creației compozitorului Anton Webern (1883–1945).

În cele trei opere: *La Bohème*, *Tosca* și *Madama Butterfly*, majoritatea leitmotivelor sunt utilizate într-o manieră similară cu motivul nostalgiei. Astfel, recurența motivelor își păstrează în general forma melodică, dar uneori există schimbări de ritm, armonie și tempo.

I.6 Importanța compozitorului Giacomo Puccini în curentul verist

Giacomo Puccini a fost cel care, cu mai mult succes decât oricare dintre contemporanii săi, a îmbinat dialectul tradițional italian pe voci, ca un mesager esențial al emoției în operă, cu cerințele libretului post-Boito mai natural și mai liber. El a continuat de asemenea, să dezvolte maniera componistică a lui Giuseppe Verdi, prin care orchestra devine un element integrant al dramei. Giacomo Puccini a oferit verismului o legitimitate muzicală nemaîntâlnită.

I.7 Cristalizarea creației lui Giacomo Puccini

Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini, (22 decembrie 1858, Lucca–29 noiembrie 1924, Bruxelles, Belgia), compozitor italian, un reprezentant de seamă al realismului operistic, care marchează sfârșitul istoriei operei italiene. Operele sale mature sunt: *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900), *Madama Butterfly* (1904) și *Turandot*.

I.8 Scurtă descriere a operelor veriste

Opera *La Bohème* și-a păstrat aprecierea publicului de pretutindeni până în prezent, datorită inspirației și măiestriei geniului puccinian.

Opera *Tosca* oferă o reprezentare plastică complexă a sintezei dintre tradiția verdiană și verism, prin unirea lirismului cu intensitatea jocului de scenă eroico-tragic.

Opera *Madama Butterfly* se numără printre preferințele compozitorului, chiar dacă și-a creat mai greu drumul spre succesul de care se bucură de aproape un secol. În operă se împletesc rafinamentul sonorităților exotice cu o extremă delicatețe a tragicului.

Ultima creație pucciniană, *Turandot*, este o operă feerică în trei acte, rămasă neterminată din cauza morții compozitorului. Creația a fost terminată de elevul său, Franco Alfano.

^{3***} Larrouse – *Dicționar de mari muzicieni*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000, p. 380.

I.9 Concepte vocal-artistice corespunzătoare verismului

Cântărețul întruchipează în interpretarea sa acțiuni și expresii, idealul constând în îmbinarea acestora. Prezența fizică și vitalitatea cântărețului transformă textul poetic-muzical într-o ființă reală.⁴ În verism avem de-a face cu o voce narativă, capabilă să redea toate culorile vocale, filajele și nuanțele caracteristice.⁵ Prin urmare, vocea aferentă verismului indică starea emoțională sau psihologică a unui personaj într-un mod care diferă fundamental de alte voci.

I.10 Concluzii — Impactul verismului în contemporaneitate

În mod indubitabil, gândirea compozitorului Giacomo Puccini se remarcă prin întreaga dezvoltare a muzicii universale până în contemporaneitate. Compozitorul a avut geniul gustului atât în melodicitate cât și în teatralitatea expusă în operele sale. Arta sa nobilă rămâne un simbol al verismului Italian, iar prin puternicul ei umanism, pare să fi fost creată cu inovația legată „aere perennius” de un conținut bogat de idei și sentimente.⁶ Melodica și știința orchestrală impresionează puternic chiar de la primul contact, redând expresiv o imagine fidelă a fericirii terestre. O veche atitudine a artistului față de morală, este reluată de Giacomo Puccini în mod personal, aceasta fiind determinată de preceptul antic: *Frumusețea e adevăr și adevărul e frumusețe.*

II. EXPRESIVITATEA VOCALĂ ÎN CONTEXTUL ARHITECTURII SONORE A ORCHESTREI PUCCINIENE ÎN REALIZAREA DRAMEI MUZICALE

II.1 Expresivitatea vocală

II.1.1 Vocile pucciniene în contextul general al muzicii de operă

Rolurile pucciniene solicită în general o voce lirico-spintă, deoarece opera veristă dispune de un aparat orchestral amplu, iar sonoritatea ei poate depăși o voce medie cu ușurință, reducând astfel efectele expresive. Există și roluri care pot fi interpretate de voci mai lirice. Eroinele pucciniene precum Lauretta, Suor Angelica, Liu, Musetta, Magda de Civry emană lirism din punct de vedere vocal, dar și din punct de vedere al personajului, comparativ cu prințesa Turandot, Floria Tosca, Manon Lescaut sau Madama Butterfly, care impun dramatism.

II.1.2 Valențe ale omogenității vocale în cadrul operelor pucciniene

Sonoritățile orchestrale impresioniste, disonanțele pline de asperități, tiparele arhaizante, aluziile la muzica organum din *Suor Angelica*, sonoritățile *a capella*, eșantioanele extrapolate din exotismul

⁴Gradul de semnificație al textului în verism este de neegalat, integritatea muzicii și a textului dând noi valențe interpretative și forme de exprimare autentice.

⁵Polivalența expresivă a vocii în verism constă în dramatismul și forța arhitectonică stilului, ce prin apartenența personajelor, evocă realitatea.

⁶ Popovici, Doru — *Introducere în opera contemporană*, Editura Facla, 1974, p. 14.

muzical arhaic întâlnit în opera *Turandot*, patosul și trăirea autentică evocate de stilul puccinian reprezintă procedee muzicale care conduc iminent la omogenitatea vocală, atât prin identificarea psihologică a personajului prezentat printr-un realism eclatant cât și prin împletirea mlădierilor registrelor vocale și mai ales prin deschiderea amplă în registrul acut. Ecourile dramei sunt reliefate prin folosirea unor procedee precum *endecasillabo*⁷ în veridicitatea redării intensității dramatice, dar și prin construcția melodiei.

II.1.3 Principii de estetică vocală

În cercetarea prezentă, este primordială înțelegerea adecvată a naturii comparative în arta cântului și a interpretării implicite. Deosebirile calitative în această privință sunt subordonate alegerilor interpretului, deoarece fiecare artă poate atinge în cadrul specificității formei și materialului ei, absolutul. Raporturile exterioare de reflexie constau în esența ideii înseși, care nu poate fi redată decât cu sensibilitate, știință, instinct, intuiție muzicală și prin exprimarea viziunii ideii, conform totalității ei.

II.1.4 Planul regizoral în conceptul sonor al operelor compozitorului Giacomo Puccini

Eroinele lui Giacomo Puccini nu doar că sunt bine definite, dar și în partiturile operelor sale există toate indicațiile necesare pentru a reda strălucirea rolului, așa cum maestrul a dorit.

80 (Scarpia, having accompanied Tosca, returns to the column; at his sign Spoletta appears suddenly.)

Andante mosso

The image shows a musical score for Scarpia's return in the opera *Tosca*. It features two staves: a vocal line for Scarpia and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante mosso'. The score includes dynamic markings: *ff* (fortissimo), *energico, tutta forza* (energetic, with full force), *rall.* (rallentando), and *pp* (pianissimo). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4.

Fig. 1. Opera *Tosca* (indicații notate pe partitură de către compozitor)

Planul regizoral al compozitorului prinde contur prin diverse trăiri, afecte ca: sentimentul, trăirea psihică, atitudinea subiectivă și valorică, afectivitatea, motivația.

În concluzie, toate notațiile făcute de către compozitor pe partitură sugerează tabloul final pe care acesta îl dezvăluie în viziunea sa, fiind un izvor de inspirație pentru fiecare regizor care montează un spectacol ce îi aparține compozitorului verist.

⁷Vers de unsprezece silabe, întâlnit în operele *Aida* și *Falstaff*, reliefează procedeul consacrat de G. Verdi și A. Boito reprezentând un model pentru *Salome* de Richard Strauss care la rândul său a consolidat noi standarde prozodice. Giacomo Puccini folosește gama metrică extrem de variată și extinsă, apelând la *endecasillabi* neritmici și la așa-numitul *settenari* — șapte silabe pe vers, care apar frecvent în cadrul recitativului — https://www.diacronia.ro/en/indexing/details/A_29002/pdf

II.2 Planul vocal în relație cu acompaniamentul orchestral

II.2.1 Limbajul muzical exprimat prin tehnicile componistice specifice stilului puccinian

În stilul orchestral puccinian, un element caracteristic constă în dublarea, triplarea, uneori chiar cvadruplarea instrumentală a liniei melodice vocale, prin procedeul numit *violinata*, folosit înainte, dar nu la fel de consecvent folosit și de Gioachino Rossini (1792–1868), Vincenzo Bellini (1801–1835) și Gaetano Donizetti (1797–1848). Această metodă avea menirea de a oferi mai multă strălucire și pregnanță liniilor vocale și totodată, un efect dramatic mult mai pronunțat.

II.2.2 Conceptul acustic în comunicarea și receptarea mesajului artistic

În cadrul lucrărilor pucciniene este întâlnită deseori vocea vorbită pe stări impedanțiale excesive, ce duc la extenuarea aparatului vocal la fel ca și exigențele de intensitate, interpretării fiind obligați să facă față acestor exigențe vocale solicitate la maxim.

Fig. 2. Pasaj de înaltă dificultate din opera Tosca — aria *Vissi d'arte, vissi d'amore*

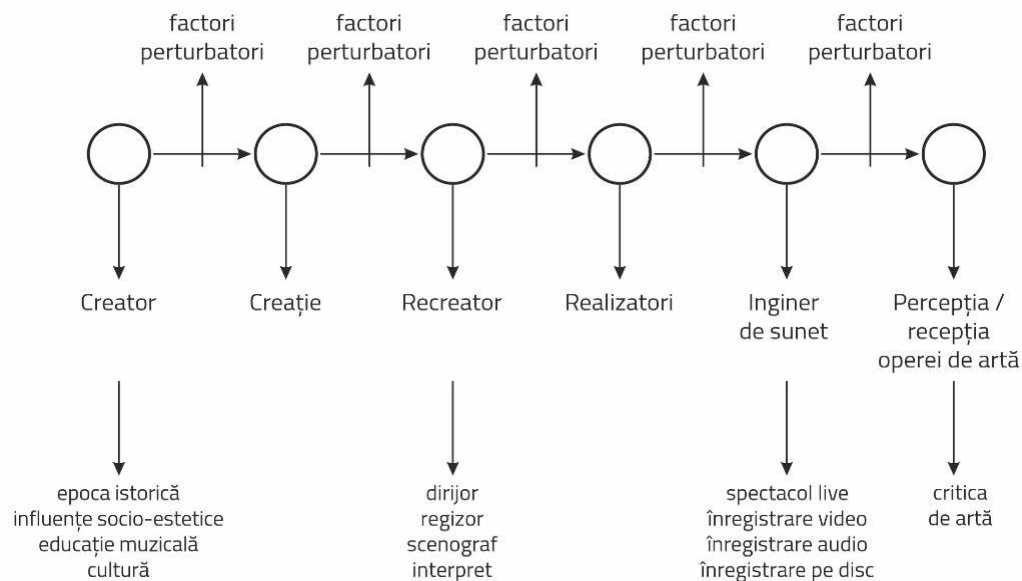


Fig. 3. Vectorii perturbatori reprezentativi în conceptul acustic, în comunicarea și receptarea mesajului artistic

În ceea ce privește schema prezentată, spiritul creativ rezultă din valoarea estetică pe care interpretul o poate da lucrării, relevând o ipostaza aparte a realului. Totodată, în valoarea estetică se regăsesc concretul cu abstractul, potențând generalitatea semnificațiilor la maximum. Factorii subiectivi ai receptării valorilor estetice fac parte din structura polivalentă a obiectului estetic, dar și a sistemului de valori individuale diferențiat în funcție de cultura, gustul și ideologia subiectului, adică a receptorului scării de valori estetice.

II.2.3 Caracterizarea personajului în relația voce-orchestra

Scena italiană ne-a oferit melodrame în abundență printr-o lungă cronică a crimelor, Scarpia fiind descris printr-o temă scurtă, incisivă, care se aruncă adesea într-o partitura de o flexibilitate remarcabilă. Un singur acord sau motiv muzical din operele lui Giacomo Puccini poate pune în atmosferă personajul, acest lucru întâlnindu-se în cazul operei *Tosca*, și anume personajul Scarpia:



Fig.4. - Motivul personajului Scarpia din opera *Tosca*

Trei acorduri puternice ce redau:

- tonalitate neclară: major-minor;
- disonanță;
- instrumente de alamă;
- relație acord-personaj: aspru, gălăgios, impunător.



Fig.5. - Motivul personajului Mimi din opera *La Bohème*

Un alt exemplu este motivul personajului Mimi din opera *La Bohème* care evidențiază caracteristicile personajului, precum puritatea și sinceritatea;

Cruzimea eroinei Turandot este exprimată muzical în scena de deschidere. Opera începe cu un motiv foarte puternic și de rău augur în cinci note, care a fost conectat la personajul Turandot de către cercetători.⁸

⁸Carner afirmă că: „motivul o reprezintă pe Turandot ca întruchipare a unei puteri rele”, iar Michele Girardi că: „imaginea lui Turandot este crudă în fața pretendenților ei”. Cu toate acestea, William Ashbrook și Harold Powers îl numesc „motivul



Fig.6. - Motivul personajului Turandot

Exemplele anterioare continuă în toate cele douăsprezece opere ale lui Giacomo Puccini. Tipurile de personaje sunt construite special pentru operele lui Giacomo Puccini. Modelul flexibil poate fi util pentru analiza personajelor altor compozitori, Giuseppe Verdi (1813-1901) și chiar Richard Wagner (1813-1883).

II.2.4 Tempo-ul și formele de expresie complexe, generatoarele interpretărilor de referință

Giacomo Puccini a manifestat o sensibilitate pronunțată în ceea ce privește varietatea mișcării ritmice, atât pentru indicațiile fundamentale sau generale, cât și pentru cele restrictive sau secundare.

Elementele structurale definitorii în spectrul expresiv care stau la baza creației compozitorului Giacomo Puccini, sunt:⁹ tempo-urile, expresivitatea, culorile sonorităților, fermatele, portamentele, dedicarea artiștilor, punerea în scenă și atmosfera dramatică, cortina înțeleasă ca muzică, muzica din culise, puterea impresionantă a clopotelor.

II.3 Realizarea dramei muzicale

II.3.1 Influența wagneriană în realizarea dramei

În verism, se resimte influența lui Richard Wagner în sensul tehnicii componistice, încât nici compozitorii nu s-au desprins de tradiție (se mențin numere închise, la Richard Wagner fiind discursul fluviu, melodia infinită).¹⁰ Totodată, se alătură tendințelor lui Georges Bizet, alegându-și subiecte din viața oamenilor simpli, acțiunea reflectând de cele mai multe ori câte un crâmpeli din viață.

II.3.3 Veridicitatea ca sursă a expresivității creației puccinene

Compozitorul Giacomo Puccini a ajuns la un stil personal, exclusiv al său, încă din perioada în care principiile sale de creație abia prindeau contur. Gândirea sa artistică se îndreaptă către o prezentare fidelă a realității, fără a se înălța deasupra ei prin coeficientul personalității artistice moștenite, printr-o educație tehnică și estetică corespunzătoare. Veridicitatea actului său componistic constă în exprimarea unor sentimente precum: dragostea, dezamăgirea, așteptarea, gelozia, simpatia, astfel se remarcă tema triumfului naturalului asupra artificialului.

execuției", care sună ca o denumire mai potrivită așa cum au arătat în lucrarea lor. — Carner, *Puccini: A Critical Biography*, 529. Girardi, *Puccini: His International Art*, 471. William Ashbrook and Harold Powers, *Puccini's Turandot: The End of the Great Tradition* (Princeton: Princeton University Press, 1991), 89; Budden, *Puccini: Viața și operele sale*.

⁹ Această ghidare a formelor expresive este o reflectare a înțelegerii compozitorului Giacomo Puccini, a artei sale, a gustului și a echilibrului, fără efecte exagerate.

¹⁰ Wagner, Richard — *Opera și drama* [Opera und Drama], traducere de Liviu Rusu și Bucur Stănescu, Editura muzicală, București, 1983.

II.3.4 Fluxul sonor caracteristic construcției componistice

Giacomo Puccini îmbogățește expresivitatea melodiei, fluxul sonor, prin pătrunderea gândurilor și sentimentelor personajelor sale. Întrâurirea sau fluxul sonor se datorează fiorului viu al plăcerii estetice, tipul melodic puccinian construit după legi personale fiind întotdeauna elocvent, chiar numai prin simpla enunțare tematică datorită limbajului adevărat și original.

Asemenea fluxului sonor regăsit în operele lui Richard Wagner, Giacomo Puccini aspiră la acel *Gesamtkunstwerk*¹¹ wagnerian, pornind astfel teatralitatea operelor sale, cultivată și dorită de către compozitor. Compozitorul pătrunde în profunzimea unor stări variate de spirit ale personajelor, replicile acestora fiind întotdeauna expresive, iar publicul știe ce simt și ce gândesc personajele în diferitele situații ale operei. Întotdeauna eroii operelor pucciniene reacționează activ la evenimentele de pe scenă, niciunul nerămânând fără replică.

II.4 Concluzii. Unicitatea stilistică a creației pucciniene

Expresivitate și modernitate în arta stilistică pucciniană

Influența elementelor moderniste în creația lui Giacomo Puccini se datorează artei de a face totul nou și nu repetiției, care a ajuns să caracterizeze majoritatea aspectelor vieții moderne.

Maniera în care Giacomo Puccini abordează estetica modernistă, la nivelul aspectelor estetice, culturale, intelectuale, sociale, dar și sub aspectul dimensiunilor politice și ideologice duce la crearea operelor sale sublime. Creația sa este deosebit de bogată în ceea ce privește explorările largi de idei, acțiuni, emoții și fantezii caracteristice sfârșitului de secol XIX și începutul secolului XX.

III. ACTORUL-CÂNTĂREȚ / CÂNTĂREȚUL DE OPERĂ ÎN UNIVERSUL ARTEI LIRICE

III.1 Pregătirea actorului-cântăreț pentru rol

Congreșele la care au participat medici foniatri, profesori, cântăreți, desfășurate în jurul anilor 30 în Rusia, aveau ca scop uniformizarea tehnicilor vocale și oferirea de șanse egale tuturor cântăreților indiferent din ce școală provin, iar aceste lucruri trebuie continuat și în prezent. În primul rând, exigența cu propria persoană face ca artistul să nu intre într-o rutină distructivă. Tehnica vocală constă în legătura dintre inteligența, perseverența, creativitatea și munca artistului.

III.1.1 Criterii muzicale, literare și estetice

Atunci când interpretul pregătește un rol, acesta trebuie să studieze toate amănunțele prin analiza de personaj, analiza muzicală, analiza tuturor științelor conexe care duc la conștientizarea tuturor subtilităților și a tuturor detaliilor pe care compozitorul le-a introdus în lucrarea respectivă. Rolul

¹¹*Operă de artă integrală.

repetiției este aprofundarea, care duce la transcendență, astfel că fiecare clipă este reluare, repetiție fără uzură, în uimirea și bucuria provocate de viața care ne este dată.¹²

III.1.2 Respirația

Modalitatea de educare a aparatului respirator și mărirea capacității de acumulare a aerului în plămâni, pentru stăpânirea debitului vocal este gimnastica vocală, antrenamentul zilnic al respirației și al vocii.

Cântul se bazează pe o respirație energetică și pe forța energiei negative a expirației. Inspirația este energia pozitivă, iar expirația este energia negativă. Momentele respirației sunt:

1. Inspirația;
2. Apneea (retenția scurtă a aerului);
3. Expirația (susține orice efort fizic și vocal, la care concură mai multe grupe de mușchi);
4. Punctul 0 (eliberarea aerului rezidual rămas în plămâni).

III.1.3 Dicția

Dicția se află în legătură directă cu impostația și emisia. Asimilarea conștientă și profundă a tehnicii impostației și emisiei se desfășoară prin vocalize, care pot fi îmbinate cu anumite cuvinte sau silabe, vocale și consoane, în așa fel încât să ajute la conducerea vocii pe întregul său ambitus.¹³

În operele lui Giacomo Puccini și a compozitorilor veriști, declamația este evidențiată. Rolurile puccinene care reprezintă practic dramele omenești, cu pasiuni și sentimente multiple, cu caractere omenești bine conturate, apelează puternic la expresia cuvântului. Obiectivul constă în trăirea dramei muzicale și transmiterea acesteia publicului. Cuvântul este cel ce unește interpretul cu publicul.

III.1.4 Expresivitatea

Arta cântului puccinian nu poate exista fără o varietate expresivă a sunetului și a cuvântului, fără culorile potrivite acestora. Întotdeauna sentimentul care urmează să fie exprimat, trebuie să fie nuanțat în context, sentimentul fiind transpus în textul și muzica poetului și compozitorului.

În rolurile feminine din operele pucciniene, nu sunt de ajuns nuanțe precum *pp* (piano) și *ff* (forte). Dinamica constă într-o paletă largă de nuanțe, reliefația acestora făcându-se prin diverse efecte vocale, prin culori vocale sumbre sau luminoase. Toate aceste nuanțe au variații, care se realizează

¹²*Istoria filosofiei, III. Triumful rațiunii*, coordonată de Jacqueline Russ, Colecția *Inițieri în filosofie*, traducere de Dan-Cristian Cărciumaru, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000, p. 233.

¹³Textul cântat are aceeași valoare ca și cel vorbit, iar lipsa unei dicții clare care de cele mai multe ori se produce prin voalarea consoanelor, poate duce la confuzia limbii în care se cântă lucrarea muzicală. De cele mai multe ori, la unii cântăreți nici vocalele nu sunt pronunțate corect, ele fiind înlocuite de câte o vocală "favorită" a interpretului, de obicei "e" sau "a", prima fiind pronunțată într-un mod eronat, la fel cum pronunță francezul "e" mut.

cunoscând cele mai fine detalii, dar acest lucru depinde atât de cultura, cât și de sensibilitatea cântărețului.

III.1.5 Timbrul

Culoarea vocală sau timbrul caracterizează o anumită voce și o deosebește de alta. Timbrul este unic și nu există două sau mai multe voci cu timbru identic, totul rezumându-se la armonicile sunetelor, fapt ce declanșează sunetul clar, aspru, închis, dulce, catifelat, strălucitor, voalat, strident. Acestea se pot controla prin tehnică, emisie și un auz muzical perfect. Însă, toate sunetele trebuie surprinse printr-o culoare unică, vocea căpătând omogenitatea la care aspiră orice cântăreț. Lipsa omogenității vocale constituie un mare defect.

III.1.6 Stilul și interpretarea

Preocuparea oricărui artist în adevăratul sens al cuvântului constă în perfecționarea stilului de interpretare prin eforturi ce duc la o bună apreciere a publicului și a criticii de specialitate. Oricât de valoroasă este o interpretare, este susceptibilă de o continuă îmbunătățire care constă la rândul său în multe ore de meditație asupra jocului scenic, mereu completând cu noi idei și viziuni asupra lui, trecând fiecare scenă prin filtrul rațiunii și constatând lipsurile, nepotrivirile sau exagerările, jucând, cântând măsură cu măsură, astfel încât fiecare spectacol va fi în progres, interpretarea luând forma unei adevărate creații artistice.

III.2 Tehnica vocală

III.2.1 Rolul vocalizelor în tehnica vocală. Modul de atac al sunetului, emisia și articulația

Ordinea vocalizelor are o importanță deosebită, deoarece nu se poate începe cu vocalize pe toată întinderea vocii sau cu intervale apropiate precum secunda, așa cum se practică deseori. Pentru acest exercițiu, vocea trebuie să fie deja încălzită pentru a nu forța sau obosi. Gândirea sunetelor apropiate, fără distanțe mari, are de asemenea o mare importanță. Se recomandă vocalize cu întoarcere pe octavă (interval mare rezolvat prin gândirea sunetelor apropiate), deoarece acest lucru este des întâlnit în scriitura muzicală vocală. Acest tip de vocalize pot fi optime pentru pasajele cu salt mare, întâlnit în lucrările muzicale.

Vocalizele ajută vocea din punct de vedere tehnic, pentru a performa în operele pucciniene și în repertoriul universal. Totuși, trebuie luate în seamă câteva considerente:

- atacul sunetului sprijinit, moale;
- gândirea octavei și a intervalelor mari apropiate;
- sunetul grav se gândește tot sus ca și poziție de emisie;
- toate sunetele trebuie să fie concentrate;

- deschiderile maxilarului nu trebuie să fie bruște;
- sprijinul trebuie să se realizeze pe consoane;

III.2.2 Inteligența, perseverența, creativitatea și munca unui artist

Consider că perfecționarea tehnicii vocale și formarea unui stil propriu se face prin înțelegerea artei marilor cântăreți. O voce excepțională este supraclasată prin varietatea coloritului vocal, expresia dramatică a cântului, expresia psihologică în arta de a fraza și nu în ultimul rând, prin folosirea policromiei vocale. Expresia muzicalității și emoției vor da valoare cântului, adâncind sensurile umane ale partiturii, tehnica vocală fiind doar un instrument al exprimării conținutului.

III.3 Tipuri de voci

Vocea poate fi definită printr-un singur termen și anume, rezonanță. Emiterea vocii se realizează printr-un reflex, aparatul vocal fiind influențat de sistemul glandular, cerebral, starea de sănătate și bineînțeles, de educația muzicală.

III.3.1 Clasificarea vocilor

O clasificare ideală a vocilor ar fi greu de realizat, având în vedere existența mai multor criterii și a problemelor complexe ale tehnicii vocale. Pentru o clasificare corectă, trebuie avută în vedere școala cântului, cu trei elemente de bază: fiziologia, fonetica și muzica.

Acest subcapitol presupune o schemă a clasificării vocilor după Jean Planel.¹⁴

III.3.1.1 Voci feminine

După Jean Planel¹⁵, vocile feminine sunt: soprana lirico-lejeră, soprana de coloratură, soprana lirică/demi-caracter, soprana lirico-spint/dramatică, mezzosoprana, falcon, alto, contralto.

III.3.2 Descrierea tipurilor de voci

III. 3.2.1 Vocile feminine

Soprana lejeră cu sonorități cristaline atinge ușor extremitățile acute ale vocii umane. Posedă o virtuozitate naturală, care permite să facă acrobații vocale îndrăznețe.

Vocea lirico-lejeră se distinge prin: ușurință în atingerea sunetelor din registrul acut și supraacut, agilitate, cadențe strălucitoare, triluri, apoggiaturi, staccato, game.¹⁶

¹⁴Jean Planel — *L'ecole du chant* (Școala cântului), Les editions de l'ecole du chant, Paris, XVI, 1948, p.32–33.

¹⁵*autorul cărții *L'ecole du chant* (Școala cântului).

¹⁶<https://www.amgd.ro/upload/documente/Rezumat%20alida.pdf>

O *soprană de coloratură* este de fapt o *soprană lejeră* care are în glas rotunjimea unei soprane de demi-caracter. O astfel de voce suporta ușor și acompaniamentul orchestral și de aceea este de multe ori preferată.

Vocea lirico-lejeră se distinge prin: ușurință în atingerea sunetelor din registrul acut și supra-acut, agilitate, cadențe strălucitoare, triluri, apoggiaturi, staccato, game.¹⁷ Acest tip de voce se caracterizează printr-un volum mic.

Soprana lirică sau demi-caracter — se distinge prin rotunjime, omogenitate și echilibrul vocal, fapt pentru care, compozitorii au scris mult pentru ea. Vocea lirică exprimă căldură vocală, un timbru dulce, plin. Vocea de soprană lirică este expresivă și dispune de mobilitate vocală.

*Soprana lirico-spintă sau dramatică*¹⁸ — este o voce rară, ce are putere, forță, în special în mediul vocii. O astfel de voce, poate lupta cu abuzurile orchestrei.

Mezzosoprana este de fapt o voce intermediară, unele cântărețe având un timbru de soprană iar altele cu o țesătură apropiată de alto.

Vocea falcon face parte din categoria vocilor apropiate de mezzosoprana lirică, care este o voce intermediară, având posibilități și în registrul grav și în cel acut. Se pot face confuzii ușor între vocea falcon și o soprană dramatică.

Alto este basul feminin, având în registrul grav și mediu o rotunjime ce o face una dintre cele mai frumoase voci, tocmai de aceea este dificil de a stabili și așeza o astfel de voce.

Contralta este de asemenea o voce extrem de rară și ingrată, pentru că sunetele grave nu se echilibrează cu cele acute, decât foarte rar.

III. 3.2.2 Vocile masculine

Contratenorul atinge cele mai înalte sunete posibile pentru vocea bărbătească. Uneori timbrul lui se aseamănă cu cel al vocilor grave feminine.

Tenorul lejer este foarte asemănător contratenorului, cu aceleași caracteristici. Notele grave sunt slabe, în schimb dulceața se află pe toată întinderea vocală.

Tenorul liric sau demi-caracter are omogenitate și rotunjime vocală și sunt cei mai căutați de teatrele lirice, dată fiind și armonizarea perfectă cu soprana lirică.

Tenorul lirico-spint sau dramatic este posesorul unei voci puternice, voluminoase, putând aborda rolurile cele mai dure, eroice, dramatice.

Baritonul este vocea masculină cea mai răspândită, un fel de mezzosoprană a vocilor feminine.

¹⁷<https://www.amgd.ro/upload/documente/Rezumat%20alida.pdf>

¹⁸*Soprana dramatică posedă câteva note joase în plus față de soprana lirică spinto. Este o voce cu un registru mediu plin, catifelat și impresionant la auz. Ea se caracterizează printr-o expresie caldă a sentimentelor și printr-un temperament vocal caracteristic, convenind perfect personajelor pasionate. — Niculescu-Basu, George. *Cum am cântat eu*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R, 1958, p.33.

Baritonul Martin, după numele cântărețului de la Opera din Paris cu această voce, are un timbru care se apropie mult de acel al tenorului, obținând astfel efecte frumoase. Este și motivul pentru care este supranumit bariton liric.¹⁹

Baritonul verdian are un timbrul grav, voluminos, cu forță în notele înalte.

Bas baritonul este o voce între bariton și bas cantabil. Este o voce des utilizată în operă.

Basul cantabil are o voce caldă, suplă, care permite executarea unor mari cantilene, mari fraze susținute.

Basul nobil sau basul profunz are o notele cele mai grave atinse de vocea umană și bineînțeles, cu dificultăți în registrul acut. Unei astfel de voci, compozitorii i-au încredințat roluri dramatice importante.

III. 3.2.3 Voci excepționale

În terminologia de operă, există voci excepționale, precum „*Soprana assoluta*” denumită și „*soprano sfogato*”²⁰. La începutul secolului al XIX-lea, precum și în perioada barocă și cea clasică; distincțiile dintre voci nu s-au bazat pe ambitus atât de mult, ci pe țesătură și culoarea vocii.

III.3.3 Repertoriul adecvat fiecărei voci

Clasificările prezente în acest subcapitol sunt variabile, existând excepții și interpreți cu posibilitățile unui repertoriu mai larg, ei permițându-și abordarea unor roluri din categorii diferite, datorită tehnicii vocale, dar și a posibilităților native (ambitus mare, voce flexibilă cu posibilități de ornamente, timbrul, inteligența muzicală, posibilitățile de interpretare).

III.3.4 Aspecte specifice vocilor

Fiecare voce cunoaște trei registre: registrul grav sau „de piept”, registrul mediu și registrul acut sau „de cap”. În același timp se pot distinge trei regimuri ale vocii în funcție de debitul de aer și al vibrațiilor sale în raport cu diferitele poziții ale corzilor vocale: regimul întărit, regimul mixt, regimul relaxat. Aceste regimuri ascund multe confuzii care se pot crea asupra unei voci.

III.3.5 Cântăreți celebri și repertoriul lor

Cântăreți celebri precum: Luciano Pavarotti, Maria Callas, Mario del Monaco, Franco Corelli, Enrico Caruso, Renata Tebaldi, Mirella Freni, Monserrat Caballe, cuprindeau în repertoriul lor lucrări din perioade stilistice muzicale diferite. Acest lucru se întâmplă și în prezent, urmărind repertoriul unor

¹⁹Apropierea timbrului tenorului dramatic de cel al unui bariton a născut confuzii. Sunt discutabile anumite apelative cum ar fi baritenor, ca fiind o categorie vocală. Compozitorii nu au scris pentru baritenori. Desigur, există categorii intermediare, dar distribuția lor se face în funcție de necesitățile dramatice și distribuția lor în operă.

²⁰https://en.wikipedia.org/wiki/Soprano_sfogato.

interpreți: Anna Netrebko, Jonas Kaufmann, Elina Garanca, Dmitri Hvorostovsky, Anita Rachvelishvili, Renee Fleming, Natalie Dessay. Cântăreți valoroși români care au un repertoriu divers, sunt: Valentina Crețoiu, Ileana Cotrubaș, Florica Cristoforeanu, Hariclea Darclée, Magda Ianculescu, Eugenia Moldoveanu, Elena Teodorini, Maria Slătinaru Nistor, Virginia Zeani, Carmen Hanganu²¹, Dinu Bădescu, Vasile Moldoveanu, Ludovic Spiess, Șerban Tassian, Nicoale Herlea, David Ohanesian, George Niculescu-Basu.

III.4 Realizarea vocal-scenică a rolurilor

III.4.1 Realizarea vocal-scenică a rolurilor pucciniene din punct de vedere interpretativ

Conținutul ideatic al operelor pucciniene trebuie studiat pentru a deține o imagine clară a rolului și pentru a putea începe elaborarea detaliului care creează o mare impresie asupra actului artistic.

Arta cântului în operele compozitorului Giacomo Puccini constă în evidențierea sensului fiecărui cuvânt și nuanțarea fiecărui sunet în raport cu contextul. Fiecare rol la care lucrăm necesită un sacrificiu al propriului „eu”, pentru ca emoțiile datorate prin muzica compozitorului contopite cu emoțiile interpretului, să aibă un rezultat absolut remarcabil.²²

III.4.2 Realizarea vocal-scenică a rolurilor pucciniene din punct de vedere regizoral

Este bine cunoscut faptul că regizorii își permit să folosească după bunul plac diverse resurse de tehnici teatrale, în vederea punerii în scenă a producțiilor de opera ce aparțin compozitorului Giacomo Puccini. Dramaturgia operelor pucciniene conține elemente dramatice din abundență și în final, conflicte melodramatice, care nu au un final fericit. Semnificația cuvintelor și mesajul muzical au o importanță majoră, astfel încât este necesar ca eroina să dețină abilități atât muzicale cât și capacități scenice speciale, privind actoria și coregrafia.

III.4.3 Menirea actorului-cântăreț

Un mare cântăreț trebuie să fie dublat de un mare actor, ceea ce este adesea întâlnit în operele lui Richard Wagner (1813–1883), unde cântărețul dispune de libertate din punct de vedere al jocului scenic. Compozitorul subordona creația lirică a dicției și a declamației artistului, iar orchestra realiza expresivitatea muzicii din scenele mari, exprimând conținutul, sensul și ideea, după cum numește francezul „la pensée musicale”. Oricât de plastică ar fi exprimarea unei fraze muzicale dintr-o operă sau interpretarea dată de orchestră, ideea nu va căpăta valoare decât în momentul unei interpretări vocale și scenice corespunzătoare, prin care poate fi realizat dramatismul.

²¹https://ro.wikipedia.org/wiki/Carmen_Hanganu *profesoara uneia dintre cele mai cunoscute soprane, Diana Damrau.

²²<https://uia.brage.unit.no/uia-xmlui/bitstream/handle/11250/138516/MUK-500-2011-Spring-Master-Thesis-Jelena-Markovic.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

III.4.4 Exigențele impuse cântărețului de operă în epoca modernă și contemporană

Cântărețul ideal trebuie să dețină bunul gust pe lângă alte calități, individualizându-se totodată prin finețea liniei și vigoarea interpretărilor sale.²³ Propria ureche muzicală și auzul muzical perfect reprezintă un avantaj aparte. Exercițiul zilnic și atenția sporită asupra felului în care cântă, îi oferă posibilitatea de a exersa sub propria analiză, auzind vocea așa cum este; prin corelație cu timpul prezent, imprimarea în timpul studiului nu poate decât să ajute la o evoluție rapidă.

III.4.5 Menținerea vocii

Maturizarea unei voci se realizează prin studiul neîntrerupt, aplicat pe vocalize și pe un repertoriu diversificat, prin acestea ajungându-se în timp la rolurile de maturitate. Degradarea vocii nu este posibilă dacă organul vocal este folosit în mod corect și natural, fără a abuza de el. Menajarea cordelor vocale este necesară mai ales în perioada procesului de maturizare, pentru a nu influența negativ evoluția vocii.

III.5 Calitatea interpretării și factorii determinanți ai receptării

Realizările științei, tehnicii, evoluția literaturii și artei sunt un adevărat progres al societății privind succesele. Progresul este un deschizător de drum al științei și artei, care joacă un rol important în cultura de astăzi. Artistul nu se poate mulțumi cu realizările actuale, ci trebuie să năzuiască neconținut și să înfăptuiască opere științifice și artistice la un nivel înalt. Acesta are datoria de a-și spori exigențele față de el însuși prin autocritică, pentru dezvoltarea cunoștințelor privind arta și promovarea noului în ceea ce privește actul interpretativ.

III.6 Spectatorul de operă în raport cu viziunea cinematografică a operelor pucciniene

Incomensurabilul public, această masă anonimă, care receptează opera prin intermediul artistului, face ca în decursul istoriei să se ajungă la interpretări psihanaliste. Mesajul primit de public depinde de o serie de factori perturbatori, informația ajungând în funcție de diverși factori care intervin pe parcurs. Artistul se conectează cu publicul în momentul în care pășește pe scenă, îi simte reacțiile și simte dacă ceea ce interpretează ajunge sau nu la acesta. Eco-ul publicului este resimțit în permanență de către artist, prin informația ajunsă la public care este recepționată și analizată. Așadar, se creează o conexiune inversă sau feedback-ul. În urma acestor precizări, schema de feedback artist-sală, este prezentată astfel:

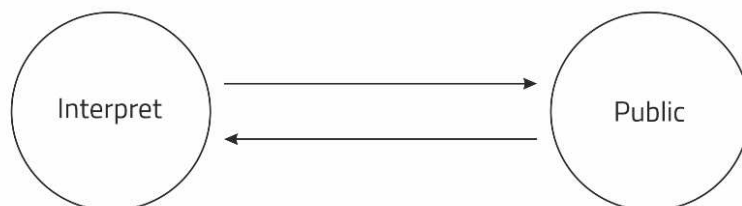


Fig. 7. Feedback de la receptor/public și invers

²³Heinrich, Lauerstein — *Un critic vienez despre Opera română*, în *Rampa*, IV (1920), nr. 712, 26 mai.

III.7 Tehnici și strategii moderne bazate pe analiza performanțelor entităților din lumea operei

Cheia de afirmare a personalității artistice constă în construirea personajului: „Virginia Zeani cântă la fel ca Melba, joacă la fel ca Sarah Bernhardt.” „Elena Cernei în rolul Azucenei e calificată ca o trageciană a bel canto-ului”. „Iată, în Mario del Monaco, un mare Otello care a înțeles că aceasta este o partitură italiană de tenor dramatic și nu trebuie să sune ca un wagnerian rătăcit.”²⁴ Astfel, sunt redată trei exprimări lapidare ale sintezei cânt-joc, fundamentale pentru artistul vocal complet.

Esența artei contemporane generează proiecții multimedia care circulă liber și spectaculos, opera devenind infinită sau finită. Conceptul de multimedia are o dimensiune enormă și supradimensionează, emoționează, tulbură sau uniformizează foarte bine proporția unor idei, ceea ce are o mare influență asupra publicului.²⁵

III.8 Concluzii. Vocea umană în contextul muzicii de operă

Contextul național italian în care au fost concepute operele lui Giacomo Puccini reflectă componentele fixe ale operei: libretul și muzica; componentele fluide și instabile ca punerea în scenă și interpretarea muzicală cu semnificațiile variate în contexte performative diferite. Prezentarea punctelor de vedere multiple din această lucrare, critice și metodologice în convingerea unui spectru larg de abordări, servește foarte bine spectrului la fel de larg al preocupărilor și problemelor pe care compozitorul Giacomo Puccini le-a adus pe scena lirică în urmă cu un secol.

IV. ANALIZA OPEREI TOSCA ȘI ANALIZA UNOR ARII

DIN OPERELE DE REFERINȚĂ ALE COMPOZITORULUI GIACOMO PUCCINI

IV.1 Geneza operei Tosca

În 29 septembrie 1899, partitura operei *Tosca* a fost finalizată. Lucrarea a fost compusă în Torre del Lago și Monsagrati. Partitura constă în ediția curentă a 436 de pagini (Ricordi, Milano, 1899), reproducere de Mario Parenti (Ricordi, Milano, 1963), reducția pentru voce și pian de Carlo Carignani și 310 pagini (Ricordi, Milano, 1899) și o nouă ediție de Mario Parenti (Ricordi, Milan, 1960).

IV.2 Aspecte generale și comparative ale ariei *Vissi d'arte, vissi d'amore*

Aria *Vissi d'arte, vissi d'amore* din opera *Tosca* de Giacomo Puccini, scrisă pentru soprana Hariclea Darclee, este o capodoperă muzicală interpretată de foarte multe soprane de-a lungul timpului. Odată cu evoluția societății, ținând cont de înnoirile estetice, la nivelul interpretării aceleiași arii, putem observa faptul că muzica evoluează, la fel și tehnicile vocale. Este dificil de comparat din punct de

²⁴Cîmpeanu, Liviu — *Elemente de estetică vocală*, Interferențe, București, 1975, p. 59.

²⁵<https://romanaliterara.com/category/artecronica-dramatica-arte/>.

vedere vocal, tehnic, aceeași interpretare a două artiste cu diferența de zeci de ani între ele. Chiar dacă această operă necesită o voce lirico-spintă, sunt și soprane lirice care abordează acest rol.

IV.3 Analiza textului

Textul operei *Tosca*, scris înaintea compoziției lui Giacomo Puccini și implicit de către cei doi libretiști, Luigi Illica (1857–1919) și Giuseppe Giacosa (1847–1906), se bazează pe povestea originală din 1887, *La Tosca* de dramaturgul francez Victorien Sardou (1831–1908).

Așa cum însuși compozitorul spunea că textul stă la baza operei, este evident că în opera *Tosca* libretul are o importanță majoră, cuvântul cântat fiind apropiat de intonația vorbită. Transformarea insesizabilă a stărilor sufletești, a emoțiilor și a sentimentelor contopite cu textul și muzica realizează un discurs unic.

IV.4 Analiza semantică

Modelul Brandt & Brandt's este compus din șase spații mentale: spațiul semiotic, spațiul de referință, spațiul de prezentare, spațiul de relevanță și un spațiu mixt în două etape (adică format din spațiul virtual și spațiul cu sens). Toate spațiile mentale sunt legate între ele prin diferite tipuri de relații, care fac „o rețea semantică figurativă și dinamică care este concepută pentru a obține sensul rostirii”.

O ilustrare schematică a proceselor cognitive responsabile de conceptualizarea și semnificația adecvată a decodării ariei *Vissi d'arte, vissi d'amore* este prezentată schematic după modelul Brandt & Brandt's²⁶(Fig.8)

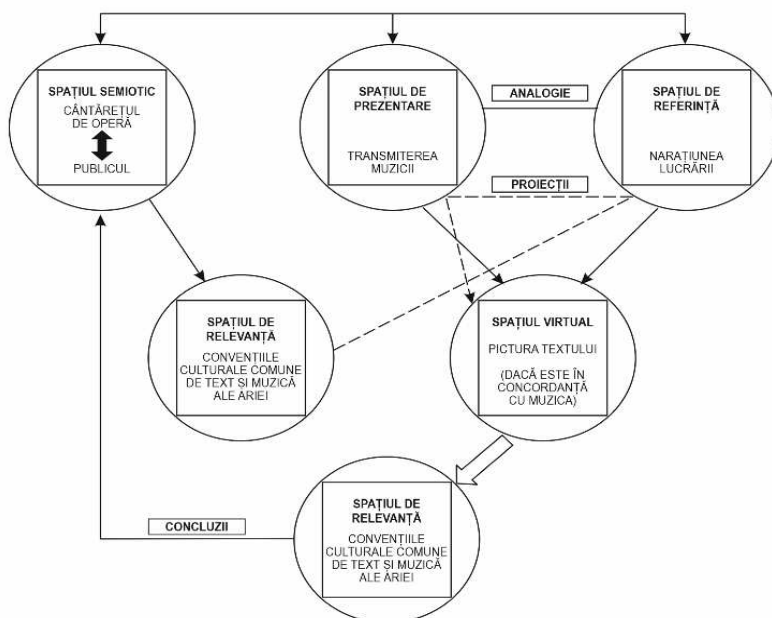


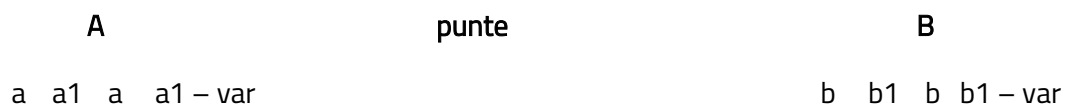
Fig. 8. Giacomo Puccini, *Tosca* — Decodarea ariei *Vissi d'arte, vissi d'amore* printr-o ilustrație schematică, după modelul Brand & Brandt's (2009).

²⁶<http://files.clickweb.home.pl/05/b0/05b01276-f5d9-46dd-8d1a-04c84277b02d.pdf>.

Acest mod de bază folosit în analiza ariei *Vissi d'arte* creează un mesaj multimodal al ariei care portretizează eroina principală, Floria Tosca, și obiectivele de referință din viața acesteia (disponibilitatea ei de a-i ajuta pe cei nevoiași, evlavia ei și, în cele din urmă, dezacordul ei cu soarta pe care trebuie să o îndure), componenta emoțională fiind redusă aici la doar câteva elemente semiotice minore (de exemplu, o întrebare retorică recurentă). Elementul responsabil pentru conținutul „afectiv” al mesajului este reprezentat de cel de-al doilea mod, și anume: spațiul de prezentare (transmiterea muzicii cu toate liniile de scheme comune, de modele melodice utilizate în cultura occidentală pentru a ține seama de tristețe și disperare).

IV.5 Analiza subiectului și a formei bipartite strofice a ariei *Vissi d'arte, vissi d'amore*

Aria *Vissi d'arte* se integrează în secțiunea a 6-a a actului II:



Giacomo Puccini tratează aria Toscăi ca pe o evoluție de la întuneric la lumină, de la *minor* la *major*, la capătul ariei răsunând motivul lui Scarpia, ca un destin implacabil, el fiind cel care îi va decide soarta.

IV.6 Analiza muzicală a ariei *Vissi d'arte, vissi d'amore*

Aria debutează în tempo-ul *Andante lento appassionato* și se încheie cu *poco allargando*. Din punct de vedere al dinamicii, aria începe în *pianissimo (con molta dolcezza)*, și se amplifică, atingând *forte (con anima)*, mai apoi revenind în *pianissimo (poco rall.)*

Această secțiune reflectă contrastul modului minor–major, modulând apoi în tonalitatea Mi b major.

Fig. 9. Giacomo Puccini. *Tosca*, Aria *Vissi d'arte, vissi d'amore*, măs. 1–14

În secțiunea a doua care începe cu „întotdeauna”, se schimbă tonalitatea rămânând până la sfârșitul ariei, în carura metrică. Totuși, dinamica este menținută cu *lento appassionato*, de data aceasta, însă pentru a indica întristarea intensă în rugăciunea Toscăi.

Secțiunea în Mi bemol major este considerată a fi cheia devotamentului, precum și conversația intimă cu Dumnezeu, care corespunde cu versurile adecvate ale textului („în ceas de durere, de ce, de ce, Doamne, ah, de ce mă răsplătești astfel?”). Fraza repetată de două ori în arie este de asemenea cântată cu dinamica ce se transformă în *crescendo molto*, ceea ce înseamnă că imită strigătul de disperare al eroinei principale.²⁷(Fig. 9)

Fig. 10. Giacomo Puccini. *Tosca*, Aria *Vissi d'arte, vissi d'amore* (contrastul modului minor–major, modulând apoi în tonalitatea Mi b Major)

Punctul culminant melodic se află în momentul atingerii sunetului Sib 2. (Fig. 4, măș. 35 din partitura integrala a ariei sau măș. 3 din exemplul următor).

Lectura hermeneutică bazată pe text a procesului melodic existent și furia Toscăi sunt sugerate până în momentele de final ale ariei. Totodată, melodia principală a acesteia este umbră de o contramelodie vizibilă și frumoasă la violoncel, flaut și, în reprize, vioară și violă. Așa cum sugerează analiza vocală din exemplul următor, fiecare dintre frazele distincte au un contur melodic descendent. (Fig. 12)

²⁷Comunicarea sensului prin muzică este o sarcină complexă, în principiu, din cauza faptului că nu este specificat în mod explicit potențialul de a comunica semnificația în sensul său mai larg. Evident, sensul muzical poate fi interpretat în forma sa simplă ca o consecință a interacțiunilor formale, de exemplu a succesiunilor de structuri complet intramusicale (Bernstein 1976, după Antović 2011), care constau în alăturarea fenomenelor legate de muzică (de exemplu: timbre, formă, frază). Cu toate acestea, după examinare, descoperim că există mult mai multe sensuri muzicale decât numai decodarea tehnică a partiturii, în primul rând sensul umanist care rămâne o forță din spatele semanticii muzicii. (Kramer, 2004).

cresc. molto

I - o - ra del do - lor per - ché, per - ché, Sig -

molto allarg.

rall.

nor, ah, per - ché me ne ri - mu - ne - ri co -

Fig. 11. Giacomo Puccini — *Tosca*, Aria *Vissi d'arte, vissi d'amore*

Andante lento appassionato ♩ = 40

p dolcissimo con grande sentimento

Vis - si d'ar - te, vis - si d'a - mo - re,

ppp *pp con molto dolcezza* *pp*

Fig. 12. Giacomo Puccini — *Tosca*, Aria *Vissi d'arte, vissi d'amore* (mers descendent măs. 3–6)

În următorul exemplu se conturează așteptarea Toscăi, redată cu mult sentiment. (Fig.13)

Acest contur nu este imediat evident, deoarece este umbrat (la fel ca și adevăratele ei emoții, conform textului hermeneutic) de frumoasa melodie instrumentală, care pare să sugereze slujba religioasă. Această transpunere bruscă anticipează registrul acut al punctului culminant de la sfârșitul ariei.

Fig. 13. Giacomo Puccini — *Tosca*, Aria *Vissi d'arte, vissi d'amore* (conotația hermeneutică a textului și procesul melodic în concordanță cu dramatismul textului)

Opera *Tosca* este o capodoperă, la care contribuie expresia dramatică, dar și concepțiile compozitorului legate de drama muzicală. Expresia vocală și instrumentală, dar și continuitatea melodică și dramatică, stilul parlando duc de asemenea la crearea acestei capodopere.

IV.7 Particularități expresive și actricești în rolul Floriei Tosca

Atribuirea rolului principal sopranei și nu mezzosopranei este justificată de drama puternică, tragedia, personajele puternice din desfășurarea libretului și folosirea registrului acut al sopranei, pentru sublinierea tensiunii sufletești. În lumea operei au existat actrițe și voci de excepție, interprete valoroase ale acestui rol dificil, precum: Hariclea Darclée, Virginia Zeani, Lucia Stănescu, Maria Slătinaru Nistor, Maria Callas, Grace Bumbry, Raina Kabaivanska, Shirley Verett, Renata Tebaldi, Mirella Freni.

IV.8 Portretizarea eroinei principale Floria Tosca în complexitatea și umanitatea sa

Cufundată într-o lume revoluționară, coruptă și violentă, personajul principal Tosca se regăsește într-o continuă trăire a evenimentelor tragice.

Pe măsură ce suportă multe încercări, Tosca apare ca un personaj profund, complex. Complexitatea ei reiese din mai multe surse: viziunea artistică a creatorilor operei, perspectivele semenilor săi și alegerile interpretative ale cântăreței care joacă rolul.

IV.9 Destăinuiri nescunoscute în cea de-a cincea operă pucciniană

În opera *Tosca*, Giacomo Puccini a atras asupra lui atât amintirile din *Edgar*, cât și în *Te Deum* unde apare materialul preluat dintr-o lucrare din 1880, *La Lupa*: „puținele melodii ale lui *Tosca* au fost în *La Lupa*”.²⁸

În cele din urmă, în 1931 și 1947, un studiu marchează prima evaluare a celei de-a cincea opere a lui Giacomo Puccini: Richard Specht notează valorile muzicale ale operei și modernitatea unui Puccini care inaugurează nouă sute de reprezentații cu *Tosca*.²⁹

IV.10 Aria *Sì, mi chiamano Mimi*: din opera *La Bohème* (Boema)

Încă de la prima audiție a ariei remarcăm bogăția momentelor distincte, ce descriu stări foarte variate. Astfel, aria capătă o formă pentastrofică simplă, ABCDB, în care strofa A reprezintă de fapt o introducere generoasă, cu aport solistic, un element cu totul original în cadrul ariilor analizate. Strofa A este organizată sub forma unei perioade alcătuite din trei fraze, 6+5+4, un ABA în miniatură.

IV.11 Aria *O mio babbino caro* din opera *Gianni Schicchi* (Il Trittico/Tripticul)

Una din cele mai îndrăgite arii ale repertoriului de operă, aparținând marelui compozitor Giacomo Puccini, „*O mio babbino caro*”³⁰ se remarcă prin concizia deosebită a expresivității melodice, întreaga structură a ariei fiind concentrată într-o formă tristrofică simplă, ce se încheie cu o concluzie ce ne aduce un dialog orchestră-solistă, AAv1Av2.

IV.12 Aria *Chi il bel sogno di Doretta* din opera *La Rondine* (Rândunica)

Lucrarea se remarcă prin atmosfera plăcută de fericire și iubire transmise muzical cu ajutorul unor elemente componistice, ce îmbină limbajul de factură romantică cu specificul celui din cadrul curentului impresionist. Din punct de vedere sintactic și aici remarcăm aceleași trăsături ale organizării sonore precum în majoritatea ariilor aparținând marelui creator.

Aria este structurată în două strofe (bistrofică, AB) precedate de o introducere instrumentală de șapte măsuri, care configurează atmosfera semantică vizată în cadrul ariei.

IV.13 Aria *L'ora, o Tirsi* din opera *Manon Lescaut*

Lucrarea debutează cu o introducere orchestrală, element nelipsit în cazul ariilor sale, în care pe parcursul a cinci măsuri se pregătește tonalitatea sol major prin intermediul unor structuri armonice de tip dominantic (acordurile dominantei și contradominantei cu septimă, intensă cromatizare), fapt consolidat și de armura gândită în tonalitatea dominantei, re major.

²⁸M. Morini, op. cit.

²⁹Specht, Richard — *Giacomo Puccini: Das Leben — Der Mensch — Das Werk*, Berlin, 1931.

³⁰Personajul Gianni Schicchi este inspirat din *Divina Comedia* - Infernul lui Dante unde își ispășea pedeapsa pentru a fi mințit și furat.

IV.14 Aria *In quelle trine morbide* din opera *Manon Lescaut*

Aria se prezintă într-o structură bistrofică complexă, AB, fiecare strofă fiind alcătuită din câte două perioade, AAvBB1. Cele două perioade AAv sunt constituite din câte două fraze pătrate, ce urmează traseul tonal mi bemol major-si bemol major. Momentul debutează cu o introducere de cinci măsuri în omonima tonalității inițiale, mi bemol minor.

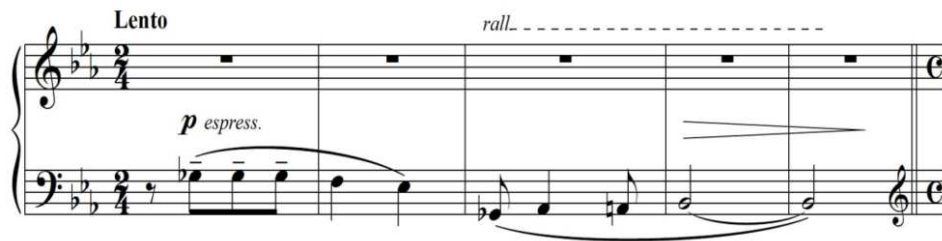


Fig. 14. Giacomo Puccini — *Manon Lescaut*, Aria *In quelle trine morbide* (măs. 1–5)

IV.15 Aria *Signore, ascolta!* din opera *Turandot*

Principiile de construcție melodică respectă organizarea de tip modal, cu insistența melodică în jurul cvintei re bemol („dominanta”, sunetul în jurul căruia se mișcă linia melodică), și traseele preponderent descendente, mai ales în momentele cadențelor melodice.

Discursul sonor este organizat în două perioade atipice, AAv, a căror componență morfologică este în strânsă corelație cu intonațiile inspirate din melodica de tip chinez, cu articulații scurte, datorate tocmai modului pentatonic.

Fig. 14. Giacomo Puccini — *Turandot*, Aria *Signore, ascolta!* (măs. 1–6)

IV.16 Aria *Tu che di gel sei cinta* din opera *Turandot*

În cazul acestei arii, autorul face dovada unor metode inedite componistice, ilustrând originalitatea și totodată ingeniozitatea de care dădea dovadă, pentru a ilustra mesajul artistic propus. Aria debutează cu o introducere de șase măsuri, ce ne atrage atenția prin traseul cromatic descendent, cu oprire pe dominantă tonalității vizate, mi bemol minor.

7

Andantino mosso (♩ = 69)
con dolorosa espressione

LIU

Tu che di gel sei cinta da tan-ta fiam-ma vin-ta.

CV CX

m. 1 m. 2

F. a

con un poco d'agitazione

p

Fig. 15. Giacomo Puccini — *Turandot*, *Tu che di gel sei cinta* (măs. 7–11)

IV.17 Aria *Senza mamma* din opera *Suor Angelica*

Structura sintactică a piesei dezvăluie o concepție tristrofică complexă, ABA, în care revenirea secțiunii A comportă modificări substanțiale, menite să ducă la apogeul sentimentelor tragice exprimate. Fiecare strofă este compusă din câte două perioade muzicale, totul fiind precedat de o scurtă introducere de trei măsuri.

Sub aspect semantic, compozitorul reușește să redea plastic din punct de vedere muzical, caracteristicile principale ale atmosferei subiectului abordat. Pe de altă parte, melodică solistică a acestui moment ne impresionează prin candoarea sa, îngemănată cu elemente intonaționale din folclorul universal al copiilor.

IV.18 Aria *Addio, mio dolce amor!* din opera *Edgar*

Aria *Addio, mio dolce amor!* ne impresionează prin frumusețea surprinderii muzicale a sentimentelor de iubire. Lucrarea se structurează în două momente distincte, printr-o împărțire sintactică sub formă bistrofică complexă, AB. Acestea sunt clar diferențiate semantic, atât prin mesajul transmis, cât și prin elemente concrete de ordin muzical, cum ar fi: susținerea corală din strofa B.

Strofa A (de la numărul [8]) este alcătuită din trei perioade pătrate, AAV1. Primele două au un profil asemănător, cu diferența realizării unui arc melodic culminativ în perioada Av.

A 8 **Lento** *Fidelia*

1 Ad - di - o, ad - di - o mio dol - ce a - mor! mio dol - ce a - mor!

9 nel - l'om-bra o-ve di - scen - di, so - len - ne, in - fi - ni-ta an-ch'io ver - rò... - M'at - ten - di!

pp

p

√ DO

Fig. 16. Giacomo Puccini — *Edgar, Aria Addio, mio dolce amor!* (măs. 1–16)

IV.19 Aria *Un bel di vedremo* din opera *Madama Butterfly*

Aria debutează cu o introducere amplă, de optsprezece măsuri, în care remarcăm relațiile armonice cromatic-descendente, într-o atmosferă tumultuoasă, un tremolo continuu. Și în acest caz, solista participă la această pregătire introductivă pentru aria propriu-zisă. Agogica, metrul și cadrul tonal sunt complet diferite de contextul ariei, fapt ce reliefează și mai mult caracterul ariei în momentul debutului său. De asemenea, observăm cadrul enarmonic în care se plasează această trecere, dominantă do diez major cu septimă, rezolvându-se la sol bemol major în debutul ariei, în loc de fa diez major. (fig. 17)

Allegretto moderato (♩ = 116) Giacomo Puccini

Butterfly:

Andante molto calmo (♩ = 42)

Fig. 17. Giacomo Puccini — *Madama Butterfly*, Aria *Un bel di vedremo* (măs. 1–20)

Structura semantică a lucrării se organizează sub forma unei configurații tristrofice complexe, ABA.

IV.20 În loc de concluzii. Semnificația personajelor feminine din operele pucciniene și profunzimea personajului Floria Tosca

Pentru toate eroinele sale de operă, de la Mimi la Tosca, Madama Butterfly și Suor Angelica până la Liù din *Turandot*, Giacomo Puccini a acordat o importanță deosebită. În opere sunt înfățișate cu multă dragoste și tandrețe, dar iubirea atinge un nou grad, deoarece sunt expuse torturii, fie fizice, fie psihice, ele fiind plasate adesea într-un viciu metaforic.

V. CONCLUZII FINALE. Contribuții originale (cercetări proprii la Teatro alla Scala din Milano)

V.1 Studii și cercetări asupra melodiei pucciniene

Studiile asupra melodiilor existente în creația lui Giacomo Puccini au demonstrat în general o construcție celulară sau motivică prin folosirea unor abordări analitice corespunzătoare. Astfel de argumente motivice încearcă să exploreze coerența și interrelația structurilor de ton, dar rareori se aventurează în probleme mai largi ale procesului diacronic și procesul hermeneuticii.

Studiile dedicate melodiei compozitorului au adoptat o varietate de strategii interpretative, de la încercări de definire generală sau caracteristici stilistice istorice, prin relatări de conținut semantic,³¹ la analize muzicale care stau la baza acestei diferite abordări.

V.2 Interpretarea vocală. Tehnici folosite în secolul XX

Evoluția științei, tehnicii, literaturii și artei reprezintă modelul realizării succeselor, fiind un deschizător de drumuri al științei și artei, jucând un rol imens în cultura de astăzi. Artistul nu se poate mulțumi cu realizările actuale, ci trebuie să năzuiască neconținut și să înfăptuiască opere științifice și artistice la un nivel cât mai ridicat. Acesta are datoria de a-și spori exigențele față de el însuși prin autocritică, pentru dezvoltarea cunoștințelor privind arta și promovarea noului în ceea ce privește actul interpretativ.

V.3 Vocile feminine de aur în rolurile pucciniene

Există aprecieri destul de detaliate (ale unor soprane precum: Lotte Lehmann și Maria Jeritza); altele simple expresii de aprobare (în privința cântarețelor: Medea Mei-Figner, Fuanita Caracciolo, Eugenia Burzio și Emmy Destinn); uneori recenzii mixte (regizate către Selma Kurz, Milka Temina și Margaret Sheridan, care, a spus el, ar fi acceptată ca Suor Angelica dacă Covent Garden nu ar putea găsi pe cineva mai bun), altădată opinii negative (în privința unor cântarețe precum: Geraldine Ferrar și doamna Marguerite Carre), și rareori expresii de curiozitate față de cântăreți pe care nu îi auzise încă (cum ar fi Tina Poli-Randaccio).³²

Artiștii trebuie să devină personaje vii în fața spectatorului, prin îndepărtarea conștientă a elementelor inutile, având o putere de convingere absolută.³³

³¹Printre cele mai bune astfel de studii se numără: Burton's, Deborah — „*Illustrative musical tools*” in „*An Analysis of Puccini's Tosca: A Heuristic Approach to the Unifying Elements of the Opera*” (PhD diss., University of Michigan, 1995); Greenwald, Helen M. — „*Character Distinction and Rhythmic Differentiation in Puccini's Operas,*”; Biagi, Gabriela; Gianturco, Ravenni și Carolyn — *Giacomo Puccini: L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, Lucca, 1997, p. 495–515.

³²<https://academic.oup.com/oq/article-abstract/2/3/62/1543092?redirectedFrom=PDF>

³³ Marinescu, Emil — *Portrete și siluete din lumea operei*, Editura muzicală, București, 1983, p.256.

V.4 Creația pucciniană în repertoriul celor mai spectaculoase teatre de operă din lume



Fig. 18. Teatro alla Scala din Milano

Teatro alla Scala din Milano este poate cel mai renumit teatru de operă din lume. Numele unor compozitori de renume mondial precum: Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi și Gaetano Donizetti sunt asociați cu teatrul, construit în 1778. Unul dintre punctele culminante ale teatrului este canalul concav sub podeaua de lemn a orchestrei, care conferă auditoriului o acustică excelentă.³⁴

³⁴ <https://www.urban.ro/la-scala-milano-s-a-redeschis/>.

Afișe ale unor producții de operă reprezentative:

TEATRO ALLA SCALA
ENTE AUTONOMO
STAGIONE OPERA E BALLETTO 1926-27
DOMENICA 25 APRILE 1926 - alle ore 21 precise
PRIMA RAPPRESENTAZIONE
TURANDOT
Musica di GIACOMO PUCCINI
NUOVISSIMA

ARTURO TOSCANINI
Maestro Concertatore e Direttore

Scenari di G. VITTORIO VENEZIANI
Libretto di G. VITTORIO VENEZIANI
GIOVACCHINO FORZANO - Scenari di G. VITTORIO VENEZIANI
Musica di G. VITTORIO VENEZIANI
GIOVANNI PRATESI
Musica di G. VITTORIO VENEZIANI
CARAMBA
Musica di G. VITTORIO VENEZIANI
GIOVANNI PRATESI
Musica di G. VITTORIO VENEZIANI
PERICLE ANSALDO

PERSONAGGI

La Principessa Turandot	La ROSA BADA
L'Ingegnere Blacq	Il FRANCESCO BORDINI
Il Principe di Hamir	Il CALE PELLEA
Il Principe di Hamir (suo figlio)	Il NARRI ZARZINI
Il Principe di Hamir (suo figlio)	Il GIUSEPPE BONI
Il Principe di Hamir (suo figlio)	Il GIUSEPPE BONI
Il Principe di Hamir (suo figlio)	Il GIUSEPPE BONI
Il Principe di Hamir (suo figlio)	Il GIUSEPPE BONI
Il Principe di Hamir (suo figlio)	Il GIUSEPPE BONI
Il Principe di Hamir (suo figlio)	Il GIUSEPPE BONI

Eni

TEATRO ALLA SCALA
STAGIONE OPERA E BALLETTO 1926-27
MARTEDI 4 GIUGNO 1926 - ORE 20
PRIMA RAPPRESENTAZIONE
LA BOHÈME
Musica di GIACOMO PUCCINI
GIACOMO PUCCINI

GIANFRANCO GAVAZZENI
Direttore

PERSONAGGI

Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI

Eni

TEATRO ALLA SCALA
ENTE AUTONOMO
STAGIONE OPERA E BALLETTO 1926-27
MARTEDI 11 FEBBRAIO 1927 - ORE 20
PRIMA RAPPRESENTAZIONE
MANON LESCAUT
Musica di GIACOMO PUCCINI

LORIN MAAZEL
Direttore

PERSONAGGI

Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI

Eni

OPÉRA DE MONTE CARLO
S. A. S. LE PRINCE DE MONACO
Direction: MAURICE GENSBOURG

Mardi 29 Mars 1927
à 8 h. 15 précises

Création du nouvel opéra de Puccini
AU BÉNÉFICE DE LA P. R. 2
(Protection des Retraites n° 2)

LA RONDINE
(L'HIRONDELLE)
Opéra en 3 actes, poème de GIUSEPPE ADAMI
Musique de G. PUCCINI

PERSONAGGI

Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI
Musica di G. Puccini	Il GIUSEPPE BONI

Eni

V.5. Festivalul Torre del Lago³⁵

Festivalul Puccini se desfășoară anual în Torre del Lago, Italia, fiind reprezentate renumitele opere ale compozitorului. În fiecare sezon sunt prezentate până la patru, cinci producții de operă, festivalul atrăgând aproximativ patruzeci de mii de spectatori în Teatrul dei Quattromila (numit așa pentru capacitatea sa de locuri).



Festivalul a luat naștere în 1930 și de-a lungul anilor, a devenit un eveniment din ce în ce mai prestigios, care atrage în fiecare an zeci de mii de spectatori din întreaga lume.

V.6 Concluzii finale

Lucrarea de cercetare presupune analizarea creației pucciniene și sugestii cu privire la teorii și metode alternative din punct de vedere vocal și expresiv. Cercetarea se concentrează asupra analizelor muzicale a operelor compozitorului Giacomo Puccini, expunând factorii determinanți în crearea interpretării personajelor sale (de pildă: tehnica vocală, expresivitatea și toate cunoștințele pe care trebuie să le dobândească un artist complet pentru a ajunge la performanță), implicând literatura de specialitate dedicată muzicii de operă și nu numai. De asemenea, această temă oferă un context bun pentru studiile de caz ulterioare și o sursă de referință pentru cititorii de specialitate. Cercetarea urmărește să demonstreze o uniformizare a tuturor informațiilor necesare pentru o interpretare a muzicii veriste în stil.

Melodicitatea vocală, prin conexiunea sa cu drama dă naștere unui număr de considerații dincolo de cele care se aplică melodiei instrumentale. Investigațiile care se concentrează pe parametrii muzicali, au căutat, în general, într-o oarecare măsură, să țină seama de interdependența lor cu elemente non-muzicale: dramaturgia, regia și libretul. Acest lucru poate explica de ce studiile analitice ale structurii melodice din lucrările pucciniene au avut tendința de a-și asuma o bază celulară sau motivică.

Giacomo Puccini creează continuitate nu prin împletirea temelor sale, ci în mare parte prin juxtapunere. Acest lucru ne aduce la mozaicurile sale caracteristice, în care carura melodică este

³⁵ <https://www.vacanzeinversilia.com/eng/free-time/festival-puccini.html>.

variata sau tratata secvential, dupa care se continua același proces. Cu toate acestea, el se ocupa cu o astfel de tehnica ce prin maiestrie și abilitate, mareste aceste caruri melodice cu usurinta, în așa fel încât mozaicurile sale compun într-adevăr un tot unitar muzical.

Așadar, am explorat melodiile lui Giacomo Puccini din ariile ce aparțin operelor sale, în care procesele muzicale generative dar și sentimentul de flux dinamic, pot fi noi coordonate ale contextului dramatic. Metoda analitica rezultata este multivalenta iar studiile de caz arata importanta compozitorului verist în istoria muzicii.

BIBLIOGRAFIE SELECȚIONATĂ

Cărți

ASHBROOK, William & POWERS, Harold — *Puccini's Turandot: The End of the Great Tradition*, Princeton University Press, 1991).

BUDDEN, Julian — *Puccini: Viața și operele sale, (Puccini: His life and works)*, Oxford University Press, 2002.

CARNER, Masco — *Puccini: A Critical Biography*, Ulan Press, 2012.

GIRARDI, Michèle — *Puccini: His International Art*, University of Chicago press, 2000.

LAUERSTEIN, Heinrich — *Un critic vienez despre Opera română*, în *Rampa*, IV (1920), nr. 712.

POPOVICI, Doru — *Introducere în opera contemporană*, Editura Facla, 1974.

RUSS, Jacqueline — *Istoria filosofiei III — Triumful rațiunii*, coordonată de Jacqueline Russ, Colecția Inițieri în filosofie, traducere de Dan-Cristian Cârțumaru, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.

SPECHT, Richard — *Giacomo Puccini: Das Leben — Der Mensch — Das Werk*, Berlin, 1931.

WAGNER, Richard — *Opera și drama (Opera und Drama)*, traducere de Liviu Rusu și Bucur Stănescu, Editura Muzicală, București, 1983.

*** Larrouse — *Dicționar de mari muzicieni*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.

Studii/ articole

Burton's, Deborah — „*Illustrative musical tools*” in „*An Analysis of Puccini's Tosca: A Heuristic Approach to the Unifying Elements of the Opera*” (PhD diss., University of Michigan, 1995);
Greenwald, Helen M. — „*Character Distinction and Rhythmic Differentiation in Puccini's Operas*,” ;
Biagi, Gabriela; Gianturco, Ravenni și Carolyn — *Giacomo Puccini: L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, Lucca, 1997, p. 495–515.

Critica lui Berta din „*Gazetta del Popolo*”.

Renzo Bianchi, Giacomo Puccini: *La Bohème: Guida attraverso il drama e la musica*, Milan, 1923;
Chop, Max — „*Tosca:” Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert*, Leipzig, 1927; și Billeci, Antonio — „*La Bohème*” di Giacomo Puccini: *Studio critic*, Palermo, 1931.

Winterhoff, Hans-Jürgen — *Analytische Untersuchungen zu Puccini's „Tosca”* Regensburg, 1973.

Webografie

<https://www.vacanzeinversilia.com/eng/free-time/festival-puccini.html> (accesat la data de 19.01.2022)

<https://www.urban.ro/la-scala-milano-s-a-redeschis/> (accesat la data de 17.01.2022)

<https://academic.oup.com/oq/article-abstract/2/3/62/1543092?redirectedFrom=PDF> (accesat la data de 03.01.2022)

<http://files.clickweb.home.pl/05/b0/05b01276-f5d9-46dd-8d1a-04c84277b02d.pdf> (accesat la data de 13.05.2020)

<https://uia.brage.unit.no/uia-xmlui/bitstream/handle/11250/138516/MUK-500-2011-Spring-Master-Thesis-Jelena-Markovic.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (accesat la data de 03.02.2022)

https://ro.wikipedia.org/wiki/Carmen_Hanganu (accesat la data de 02.05.2021)

https://en.wikipedia.org/wiki/Soprano_sfogato (accesat la data de 13.05.2020)

<https://www.amgd.ro/upload/documente/Rezumat%20alida.pdf> (accesat la data de 24.05.2020)

https://www.diacronia.ro/en/indexing/details/A_29002/pdf (accesat la data de 07.02.2022)

Partituri

Giacomo Puccini — *Tosca*, Editura Ricordi, Editori Stampatori, Copyright 1899, by G. Ricordi &Co.

Giacomo Puccini — *La Boheme*, Arranger Carlo Carignani (1857–1919), piano reduction, Language Italian, Publisher Info. Milan: G. Ricordi & C., 1897. Plate 99000. Copyright Public Domain.

Giacomo Puccini — *Gianni Schicchi*, Arranger Carlo Carignani (1857–1919), piano reduction, Language Italian, Publisher Info, Milan: G. Ricordi, 1918. Plate 117408, Reprinted, Mineola: Dover Publications, 1996, Copyright, Public Domain - Non-PD EU.

Giacomo Puccini — *La Rondine*, Arranger Carlo Carignani (1857–1919), piano reduction Language Italian, Publisher Info. Milan: Casa Musicale Sonzogno, 1917. Plate M. 2022 S. Copyright, Public Domain.

Giacomo Puccini — *Manon Lescaut*, Arranger Carlo Carignani (1857–1919), piano reduction, Publisher Info. Milan: G. Ricordi, 1893. Plate 95567., Copyright Public Domain.

Giacomo Puccini — *Turandot*, Arranger Guido Zuccoli (fl.1909–1937), piano reduction, Language Italian / English, Translator Rosette Helen Elkin (1865–1955), Publisher Info. Milan: G. Ricordi & C., 1929. Plate 121329 Copyright Public Domain.

Giacomo Puccini — *Suor Angelica*, Arranger Carlo Carignani (1857–1919) Publisher Info. Milan: Ricordi, 1918. Plate 117000, Copyright Public Domain.

Giacomo Puccini — *Edgar*, Editor Carlo Carignani (1857–1919), piano reduction Language Italian, Publisher Info. Milan: G. Ricordi & C., 1905. Plate 110490. Copyright Public Domain Misc.

Giacomo Puccini — *Madama Butterfly*, Arranger Carlo Carignani (1857–1919), piano reduction, Publisher Info. Milan: G. Ricordi & C., 1904. Plate 110000. Copyright Public Domain Misc. Notes, Sibley Music Library, Rochester (US-R): M1503.P977 M1 1904pc.

REZUMAT

Cercetarea științifică intitulată, *Vocalitate și expresivitate în arta interpretativă a personajelor feminine din creația compozitorului Giacomo Puccini*, cuprinde cinci capitole, cel de-al șaselea reprezentând concluziile finale urmate de **Bibliografie, Webografie, Partituri și Anexe** (în care este cuprinsă întreaga activitate profesională și artistică pe parcursul celor trei ani de cercetare). Informațiile sunt prezentate și sistematizate, astfel încât orice cititor, muzician sau cântăreț să le poată asimila și percepe.

Realizarea dramei muzicale din punct de vedere expresiv cuprinde o serie de principii cercetate și reflectate în lucrarea prezentă, evocând concepte atât de comunicare cât și de receptare a mesajului artistic, expresivitatea fiind un pilon important în interpretare.

Pentru a atinge apogeul în realizarea vocal-scenică a rolurilor pucciniene din punct de vedere interpretativ și regizoral, este necesară o vastă cultură muzicală a interpretului, dobândită prin cercetarea științifică și prin studiul mental și fizic al subiectului ales și implicit, studiul partiturii abordate, la nivel interpretativ.

Giacomo Puccini, un reprezentant de seamă al verismului, a susținut stilul vocal tradițional al operei italiene chiar dacă a permis orchestrei un rol mai activ. Stilul său armonic și orchestral indică faptul că acesta era conștient de evoluțiile contemporane, în special de opera impresionistilor și a lui Igor Stravinsky (1882–1971) în special.

Prin lectura acestei teme de cercetare, consider că se poate îmbogăți cultura generală a lectorilor privind mai ales, informațiile referitoare la acest compozitor și lucrările sale, punând accent pe vocalitate și expresivitate în arta interpretativă a personajelor feminine așa cum se regăsește și în titlul lucrării.

Creația compozitorului Giacomo Puccini se numără printre preferințele personale, subiectul fiind ales și datorită categoriei vocale de soprană lirico-spintă, categorie regăsită cu precădere în creațiile compozitorului.

Vocea lirico-spintă este generată de personajele sale, echilibrând sonoritatea orchestrei și subliniind atmosfera dramatică. Vocea reprezintă punerea în rezonanță a undelor sonore prin științe conexe. Astfel, am abordat o viziune modernă și credibilă asupra discursului muzical artistic din operele pucciniene. Totodată, am oferit în lucrarea prezentă, coordonate științifice studiului bel-canto-ului, considerând că tehnica este calea prin care interpretul ajunge să performeze, aceasta fiind aceeași pentru toți cântăreții, bazată pe știință, nu pe imitație. Așadar, susțin faptul că cel mai important este ca un potențial elev să înțeleagă prin explicații științifice și nu prin imitație, existând riscul ca de cele mai multe ori, să se preia prin imitație mai mult defecte decât calități.

Abordarea lui Giacomo Puccini asupra compoziției dramatice este exprimată în propriile sale cuvinte, acesta afirmă că baza unei opere este subiectul și tratarea ei. Transformarea unei povești într-o dramă emoționantă pentru scenă i-a atras atenția în primul rând și a dedicat operelor sale atâta muncă cât a oferit și compoziției muzicale în sine. Acțiunea operelor sale este lineară și concretă, astfel încât spectatorii, chiar dacă nu înțeleg cuvintele, înțeleg cu ușurință ceea ce se întâmplă pe scenă.

Admirația compozitorului pentru femeii este oglindită în creația sa de eroine multidimensionale: Tosca, Mimi și Manon, acestea fiind plasate direct în situații care sunt în conformitate cu tradiția veristă; în același timp, oferindu-ne unele dintre cele mai frumoase arii melodice: „*Un bel di vedremo*”, „*O mio babbino caro*” și „*Si mi chiamamo Mimi*”. În esență, Giacomo Puccini a fost un maestru al formei dramatice și al teatrului. Cândva i-a spus unui prieten: „Dumnezeu Atotputernic m-a atins cu degetul mic și a spus: „Scrie pentru teatru, doar pentru teatru. Și am respectat comanda supremă. ”

În concluzie, realizarea dramei muzicale pucciniene prinde contur prin cunoașterea aparatului vocal, orchestral, analiza personajelor și a multitudinii factorilor determinanți pentru a putea fi expresiv ca interpret și pentru a transmite stări, idei și emoții auditorilor.

După cum se reflectă în subcapitolul **III.3.5 Cântăreții celebri și repertoriul lor**, opera exprimă de cele mai multe ori, într-un mod unic, cele mai abstracte idei, provenite din simple puncte negre de pe hârtie și aduse la viață de către artiști.

Compozitorul a trăit în teatru, a cunoscut cântăreții pentru care a scris (în majoritatea cazurilor) și a aparținut unei tradiții în care se aștepta ca aceștia să intervină cu propria lor personalitate și viziune, în interpretările lor din roluri. Astfel, liantul temei de cercetare și al interpretării poate fi argumentat și prin menționarea unor cântăreții celebri care au abordat rolurile pucciniene și care și-au pus amprenta asupra lor.

De pildă, Roberto Alagna (1963–) a declarat că nu va folosi niciodată *rubato* în interpretarea sa și că va folosi un minim de *portamento*;

Amato, Pasquale (1878–1942) celebru bariton care a făcut parte din lista de neegalat a Metropolitan Opera de dinaintea Primului Război Mondial, a creat rolul lui Rance în *Fanciulla* în 1910;

Bergonzi Carlo (1924–) a creat un minunat Pinkerton în *Madama Butterfly*, dar și câteva reprezentații în rolul lui Mario Cavaradossi din *Tosca*;

Bjoerling Jussi (1911–1960) un tenor suedez care a fost celebrat în vremea lui pentru Rodolfo în *La Boheme* și interpretarea lui Des Grieux în *Manon Lescaut* fiind una de excepție;

Caballe Monserrat (1933–) interpretarea rolului Liu din *Turandot* este remarcată chiar dacă soprana nu s-a angajat în histrionismul divei pe scenă și nu s-a mișcat foarte mult, preferând să acționeze în întregime cu vocea sa și foarte puțin cu mâinile;

Callas Maria (1923–1977) — soprana legendară — se evidențiază prin inteligența muzicală și geniul dramatic, care rămân unice în rolurile pucciniene (*Manon Lescaut*, *Madama Butterfly* și *Turandot*) deși în general, nu a fost o specialistă a rolurilor pucciniene. Însă, rolul esențial în cariera sa este Floria Tosca.

Carreras Jose (1946–), una dintre cele mai frumoase voci din toate timpurile și o prezență scenică izbitoare, l-a citat pe Rodolfo în *La Boheme* drept rolul său preferat și a fost de asemenea, un magnific Cavaradossi în *Tosca*.

Caruso, Enrico (1873–1921) — tenorul legendar care a avut un mare impact în lumea operei, iar ariile lui Giacomo Puccini au fost bine reprezentate în catalogul tenorului, oferă totodată publicului roluri ca: Rodolfo în *La Boheme*, Pinkerton în *Madama Butterfly* sau Des Grieux în *Manon Lescaut*.

Corelli Franco (1921–2003) a adăugat o dimensiune unică rolurilor pucciniene, Cavaradossi în *Tosca* fiind o forță a naturii, la fel și în *Turandot*, unde Corelli a fost suprem.

Del Monaco Mario (1915–1982), tenor eroic, cunoscut în general pentru rolurile dramatice ale lui Giuseppe Verdi, a pătruns în *Turandot* împreună cu Maria Callas în 1949.

Tenorul sicilian Di Stefano Giuseppe (1921–) a avut poate cea mai frumoasă voce de tenor a secolului și este de remarcat în interpretarea lui Cavaradossi din opera *Tosca* și în special, într-o serie de spectacole legendare cu Maria Callas.

Domingo, Placido (1941–) a avut un mare succes cu repertoriul puccinian. Rolurile sale au fost: Rinuccio din *Gianni Schicchi*, filmând versiuni de opere (*Madama Butterfly* a lui Jean-Pierre Ponelle din 1974), rolul lui Dick Johnson din *Fanciulla del West*. Totodată, Pavarotti Luciano (1935–) rămâne de neegalat în Rodolfo din *La Boheme*, primele sale interpretări ale lui Cavaradossi în *Tosca* fiind magnifice, iar mai târziu, în cariera sa făcând înregistrări cu Des Grieux în *Manon Lescaut*; tenorul cu voce uriașă, Pertile Aureliano (1885–1952) a interpretat mai multe roluri din operele lui Giacomo Puccini, printre care Pinkerton în *Madama Butterfly* (Napoli, 1917), și greu de imaginat Ruggero în *La Rondine* (Bologna, 1917). A obținut un mare succes în America de Sud cu Des Grieux în *Manon Lescaut* (Santiago, 1923).

Nilsson Brigit (1918) — marea soprană suedeză a uimit lumea cu interpretările celor mai grele opere care aparțin lui Richard Wagner și Richard Strauss, aparent fără efort. Această voce unică și-a îndreptat atenția către *Turandot*, înregistrând Minnie în *Fanciulla del West*, dar evitând rolul pe scenă. Cea mai notabilă interpretare în *Tosca* a fost în Los Angeles în 1974. De asemenea, printre eroinele de vârf în ceea ce privește interpretarea rolurilor pucciniene, se află: Olivero, Magda (1910) numită ultima soprană veristă, Raisa Rosa (1893–1963), Sayao Bidu (1902–1999), Price Leontyne (1927–), Scotto Renata (1933–), Spani Hina (1896–1969), Steber Eleanor (1914–1990), Stratas Teresa (1938–), Sutherland Joan (1926–), Tassinari Pia (1909–1995), Tebaldi Renata (1922–2004), Turner Eva (1892–1992), Moffo Anna (1932–), Melba Dame Nellie (1861–1931), Kirsten Dorothy (1910–1992), Jeritza Maria (1887–1982), Freni Mirella (1935–), de los Angeles Victoria (1923–2005).³⁶

Cel de-al treilea capitol, **Actorul cântăreț. Cântărețul de operă în universul artei lirice**, presupune tratarea unor probleme legate de tehnica vocală, tipuri de voci, pregătirea interpretului pentru rol, realizarea vocal-scenică din punct de vedere interpretativ și regizoral a rolurilor pucciniene, spre final, regăsindu-se un capitol care reflectă calitatea interpretării și spectatorul de operă. Este esențial în evoluția oricărui cântăreț să își evalueze și să își analizeze în amănunt toată întruchiparea scenică și orice deviere după fiecare spectacol, fiind necesară corectura până la următoarea reprezentație.

Cântărețul trebuie să se desprindă de propria persoană și să se transpună în mentalitatea și deprinderile personajului în cauză. Pentru stăpânirea debitului vocal este necesară gimnastica vocală, antrenamentul zilnic al respirației și al vocii. În ceea ce privește dicția, în operele compozitorului Giacomo Puccini, declamația este evidențiată. Acest lucru se întâmplă și la alți compozitori veriști, fiind tipic stilului.

³⁶BERGER, William — *Puccini without excuses — A refreshing reassessment of the world's most popular composer*, Vintage Books, A Division of Random House, Inc., New York, 2005, pp. 371–393.

Vocea umană se bazează pe producerea prin modularea aerului expirator de către deschiderile glotice scurte, ritmate și rapide provocate de influxurile pe care le primesc mușchii coardelor vocale de la nervii recurenți în urma comenzilor cerebrale cu caracter fonator (teoria neuro-cronaxică susținută de Raoul Housson). Ordinea vocalizelor are o mare importanță, fonetica, compensarea fonetică, plasarea vocalelor și consoanelor. În urma cercetării, am constat că se pot include în studiul vocalizelor grupuri de litere, silabe și chiar fraze întregi care pot ajuta vocea.

În subcapitolul, **III.3 Tipuri de voci**, am prezentat școlile de cânt încă din Antichitate, teoriile unor cercetători ai cântului vocal: Gilbert Duprez (1806–1896), Manuel Garcia (1775–1832), Lili Lehmann (1848–1929). Am realizat totodată o clasificare a vocilor după Jean Planel cu explicații, opinii și viziuni proprii, expunând vocile excepționale, dar și diferitele apelative: *baritenor* care apare în diverse lucrări ca fiind o categorie vocală.

Un prim argument constă în prezentarea unor compozitori, care nu au scris pentru *baritenori*, iar aceste voci intermediare sunt distribuite în operă în funcție de necesități.

În capitolul, **III.4 Realizarea vocal scenică a rolurilor de operă**, am expus probleme legate de interpretare și regie. Comparând punerea în scenă a producțiilor de operă din cadrul operelor pucciniene, regizorii se bucură de mai multă libertate în folosirea resurselor de tehnici teatrale. Indiferent de metodele mai moderne, sunt de părere că realizarea spectacolului se bazează pe intențiile compozitorului, iar aceste metode trebuie să sugereze ce a dorit compozitorul; cu alte cuvinte, totul trebuie să amintească de atmosfera acelor vremuri.

Capitolul IV. **Analiza operei *Tosca* și analiza unor arii din operele de referință ale compozitorului Giacomo Puccini** prezintă abilitățile creative ale compozitorului în operele sale, contrastele în redarea scenelor, importanța deosebită acordată eroinelor din operele sale, motivele reprezentative fiecărui personaj, complexitatea și profunzimea personajului, analize muzicale.

Concluziile finale și Contribuțiile originale (capitolul VI) constau în informații referitoare la studii și cercetări asupra melodiei pucciniene, interpretarea vocală și tehnicile folosite în secolul al XX-lea, vocile feminine de aur în rolurile pucciniene, creația pucciniană în repertoriul celor mai spectaculoase teatre de operă din lume, Festivalul Torre del Lago.

Artistul are datoria de a-și spori exigențele față de el însuși prin autocritică, pentru a se dezvolta și pentru a promova noul în ceea ce privește actul interpretativ. Referitor la realitatea psihică receptată, aceasta este indispensabilă realității fizice a muzicii și totodată actului artistic. Astfel, mesajul primit de către public depinde de o serie de factori perturbatori, informația ajungând în funcție de diverși factori care intervin pe parcurs.

Artistul se conectează cu publicul în momentul în care pășește pe scenă, iar eco-ul publicului este resimțit în permanență. Așadar, se creează o conexiune inversă, reprezentată grafic în următoarea schemă. În privința operelor pucciniene, acestea sunt apreciate de orice tip de public, cunoscător sau mai puțin cunoscător de operă.

Compozitorul captează publicul prin popularitatea operelor sale, muzica sa pătrunzând în coloanele sonore ale filmului, intrigile infiltrându-se în cultură. Câteva tehnici pe care doresc să le amintesc sunt: varietatea rolurilor de la comic la tragic, arta de a cuprinde mai multe stiluri operistice în

repertoriu, modelarea timbrului în funcție de fiecare rol abordat, trecerea prin genurile variate (fiecare stil muzical, fiecare lucrare abordată — operă, lied, vocal simfonic — trebuie abordată folosind tehnica vocală în diverse moduri, în funcție de compozitor și de cerințele acestuia). Totodată, regizorul trebuie să privească cântărețul de operă prin prisma vocii, căci de multe ori există această confuzie, accentul fiind pus pe personaj chiar dacă cântărețul nu corespunde din punct de vedere vocal.

Arta cântului constă în studiul bazelor muzicale, vocale și culturale alături de un profesor, urmând apoi cercetarea proprie prin care cântărețul descoperă senzațiile și metodele care i se potrivesc pentru a-și forma sunetul ideal. Acestea fiind spuse, nu contrazic faptul că este ideal ca profesorul să însoțească artistul și să îl îndrume pe toată perioada carierei.

Artistul pedagog nu este întotdeauna exemplul ideal, deoarece este bine să te dedici unei singure profesii, pedagogia obligându-te să corectezi o altă voce, să cercetezi cum e mai bine pentru cel pe care îl înveți, altfel poate să existe riscul de a te deusola pe tine însuși prin căutarea unor soluții optime celeilalte persoane sau poate să te ajute mai mult să conștientizezi ca interpret, artist.

În cele din urmă, am tratat în lucrarea de cercetare probleme psihologice, metode moderne, analize comparate a interpretărilor, date referitoare la liderii mondiali, dirijori, dar și informații referitoare la *Festivalul Puccini — Torre del Lago*, un subiect important de cercetare.

Menționez că acesta este singurul festival din lume dedicat complet compozitorului. Aici pot fi apreciați marii artiști de operă, marii dirijori, scenariile fiind executate de regizori celebri. Marele teatru din aer liber dispune de peste 3.000 de locuri. La câțiva pași este casa maestrului unde a compus capodoperele sale.

În concluzie, titlul lucrării de cercetare, *Vocalitate și expresivitate în arta interpretativă a personajelor feminine din creația compozitorului Giacomo Puccini*, denotă faptul că expresivitatea ocupă un loc aparte în muzică și încearcă să scoată la iveală esența adevărată, acesta fiind meritul muzicii: de a transmite publicului stări, emoții și sentimente.

SUMMARY

The scientific research entitled *Vocality and expressiveness in the interpretive art of the female characters in the creation of the composer Giacomo Puccini*, includes five chapters, the sixth representing the final conclusions followed by Bibliography, Webography, Scores and Annexes (which includes the entire artistic professional activity during the three years of research). The information is presented and systematized, so that any reader, musician or singer, can be able to assimilate and perceive it. The realization of the musical drama from an expressive point of view, includes a series of principles researched and reflected in the present work, evoking concepts of both communication and reception of the artistic message, expressiveness being an important pillar in interpretation. In order to reach a high level in the vocal-scenic realization of the Puccinian roles from the interpretive and directorial point of view, it is necessary a vast musical culture of the performer, acquired both through scientific research and through the mental and physical study of the chosen subject and implicitly the study of the approached score, from the interpretative point of view

Giacomo Puccini, the greatest exponent of verism, supported the traditional vocal style of Italian opera even though it allowed the orchestra more active role. His harmonic and orchestral style indicates that he was aware of contemporary developments, especially the work of the Impressionists and Igor Stravinsky (1882–1971). By reading this research topic, I believe that one can enrich the information about this composer and his works, but also everything related to vocality and expressiveness in the interpretive art of female characters as found in the title of the work. The creation of the composer Giacomo Puccini is part of his personal preferences, the subject being chosen also due to the vocal category of lyrical-boost soprano, this category being also preferred by the composer. The lyrical-boosted voice is generated by his characters, balancing the sonority of the orchestra and emphasizing the dramatic atmosphere. The voice represents the resonance of sound waves through related sciences. Thus, I proposed a modern and credible vision of the artistic musical discourse in Puccini's works. At the same time, we offered in the present work, scientific coordinates to the study of bel-canto, considering that the technique is the way in which the interpreter gets to perform, this being the same for all singers, based on science, not on imitation. Therefore, I argue that the most important thing is for a potential student to understand through scientific explanations and not through imitation, there is a risk that most of the time, to be taken over by imitation more flaws than quality.

Giacomo Puccini's approach to dramatic composition is expressed in his own words, stating that the basis of an opera is the subject and its treatment. The transformation of a story into an emotional drama for the stage attracted his attention in the first place and he dedicated as much work to his works as to the musical composition itself. The action of his works is uncomplicated and obvious, so that the spectators, even if they do not understand the words, easily understand what is happening on stage. The admiration of the composer for women is reflected in his creation of multidimensional heroines, such as: Tosca, Mimi and Manon, these being placed directly in situations that are in accordance with the Verist tradition; at the same time, offering us some of the most beautiful melodic areas such as "Un bel di vedremo", "O mio babbino caro" and "Si mi chiamamo Mimi". In essence, Giacomo Puccini was a master of dramatic form and theater. He once said to a friend, "God Almighty touched me with his little finger and said," Write for the theater, only for the theater. And we respected the supreme command. "

In conclusion, the realization of Puccini's musical drama is achieved by: knowing the vocal, orchestral apparatus, analyzing the characters and the multitude of determining factors in order to be expressive as a performer and to convey moods, ideas and emotions to listeners.

As reflected in subchapter **III.3.5 Famous singers and their repertoire**, the work often expresses in a unique way, the most abstract ideas, coming from those black heads on paper and brought to life by artists. The composer lived in the theater, met the singers for whom he wrote (in most cases) and belonged to a tradition in which they were expected to intervene with their own personality and vision in their performances of the roles. Thus, the binder of the research theme and of the interpretation can be argued also by the famous singers who approached the Puccinian roles and made their mark on them. For example, Roberto Alagna (1963–) stated that he would never use rubato in his interpretation and that he would use a minimum of portamento; Amato, Pasquale (1878–1942) famous baritone who was part of the unmatched list of Metropolitan Opera before World War I, created the role of Rance in *Fanciulla* in 1910; Bergonzi Carlo (1924–) created a wonderful Pinkerton in *Madama Butterfly* as well as several performances as Mario Cavaradossi in *Tosca*; Bjoerling Jussi (1911–1960) a Swedish tenor who was celebrated in his time for Rodolfo in *La Boheme* but also the interpretation of Des Grieux in *Manon Lescaut* being an exceptional one; Caballe Monserrat (1933–) interpretation of the role of Liu from *Turandot* is thanked even if the soprano did not engage in the diva's histrionics on stage and did not move much, preferring to act entirely with her voice and very little with her hands; Callas Maria (1923–1977) — the legendary soprano stands out for her musical intelligence and dramatic genius, which remain unique in Puccini's roles (*Manon Lescaut*, *Madama Butterfly* and *Turandot*) although she was generally not a specialist in Puccini's roles. However, the role that was essential in his career is *Floria Tosca*. Carreras Jose (1946–) — one of the most beautiful voices of all time and a striking stage presence cited Rodolfo in *La Boheme* as his favorite role and was also a magnificent Cavaradossi in *Tosca*. Caruso, Enrico (1873–1921) — the legendary tenor who had a great impact in the world of opera and Giacomo Puccini's arias were well represented in the tenor's catalog, also offers the public roles such as Rodolfo in *La Boheme*, Pinkerton in *Madama Butterfly* or Des Grieux in *Manon Lescaut*. Corelli Franco (1921–2003) added a unique dimension to Puccini's roles, Cavaradossi in *Tosca* being a force of nature, as well as in *Turandot*, where Corelli was supreme. Del Monaco Mario (1915–1982) heroic tenor, generally known for his dramatic roles as Giuseppe Verdi, entered *Turandot* with Maria Callas in 1949. The Sicilian tenor Di Stefano Giuseppe (1921–) had perhaps the most beautiful tenor voice of the century and is note worthy in Cavaradossi's performance of the opera *Tosca* and especially in a series of legendary performances with Maria Callas. Domingo, Placido (1941–) had a great successful with the Puccini repertoire. His roles were: Rinuccio in *Gianni Schicchi*, filming opera versions (Jean-Pierre Ponelle 's *Madama Butterfly* from 1974), and the role of Dick Johnson in *Fanciulla del West*. At the same time, Pavarotti Luciano (1935–) remains unmatched in Rodolfo from *La Boheme*, his first performances of Cavaradossi in *Tosca* being magnificent and later in his career made recordings with Des Grieux in *Manon Lescaut*; the giant-voiced tenor Pertile Aureliano (1885–1952) performed several roles in the works of Giacomo Puccini, including Pinkerton in *Madama Butterfly* (Naples, 1917), and the hard-to-imagine Ruggero in *La Rondine* (Bologna, 1917). He achieved great success in South America with Des Grieux in *Manon Lescaut* (Santiago, 1923). Nilsson Brigit (1918) — the great Swedish soprano amazed the world with interpretations of the heaviest works belonging to Richard Wagner and Richard Strauss, seemingly effortlessly. This unique voice turned its attention to *Turandot*, recording

Minnie in *Fanciulla del West* but avoiding the role on stage. The most notable performance in *Tosca* was in Los Angeles in 1974. Also among the leading heroines in terms of playing Puccinian roles are: Olivero, Magda (1910) called the last *Verista* soprano, Raisa Rosa (1893–1963), Sayao Bidu (1902–1999), Price Leontyne (1927), Scotto Renata (1933–), Spani Hina (1896–1969), Steber Eleanor (1914–1990), Stratas Teresa (1938–), Sutherland Joan (1926–), Tassinari Pia (1909–1995), Tebaldi Renata (1922–2004), Turner Eva (1892–1992), Moffo Anna (1932–), Melba Dame Nellie (1861–1931), Kirsten Dorothy (1910–1992), Jeritza Maria (1887–1982), Freni Mirella (1935–), de Los Angeles Victoria (1923–2005).

The third chapter, **The Singer Actor. The opera singer in the universe of lyrical art**, involves dealing with problems related to vocal technique, types of voices, preparation of the performer for the role, vocal-stage performance in terms of interpretive and directing Puccini's roles, finally finding a chapter that reflects the quality of the performance and the spectator of the opera. It is essential in the evolution of any singer to evaluate and analyze in detail all the stage embodiment and any deviation after each performance, being necessary to correct until the next performance. The singer must detach himself from his own person and transpose himself into the mentality and skills of the character in question. Mastering the vocal flow requires vocal gymnastics, daily training of breathing and voice. Regarding the diction, in the works of the composer Giacomo Puccini the declamation is highlighted. This happens to other true composers, being typical of the style.

The human voice is based on the production by modulating expiratory air by the short, rhythmic and rapid glottic openings caused by the inflows that the muscles of the vocal cords receive from the recurrent nerves following phonatory cerebral commands (neuro chronastic theory supported by Raoul Housson). The order of vowels has a great importance, phonetics, phonetic compensation, placement of vowels and consonants. As a result of the research, we found that groups of letters, syllables and even whole phrases that can help the voice can be included in the study of vocalizations.

In subchapter **III.3 Types of voices** we have presented the schools of singing since antiquity, the theories of some researchers of vocal singing, such as: Gilbert Duprez (1806–1896), Manuel Garcia (1775–1832), Lili Lehmann (1848–1929). I also made a classification of voices according to Jean Plannel with explanations, opinions and visions of our own exposing the exceptional voices but also the different appellations such as baritone who appears in various works as a vocal category. One argument is that the composers did not write for baritone and these intermediate voices are distributed in the opera according to needs.

In chapter **III.4 The scenic vocal realization of the opera roles** we presented both problems related to interpretation and directing. Comparing the staging of opera productions within Puccinian operas, the directors enjoy more freedom in using the resources of theatrical techniques. Regardless of the more modern methods, I consider that the performance is based on the composer's intentions, and these methods must suggest what the composer wanted; in other words, everything must be reminiscent of the atmosphere of those times.

Chapter IV. The analysis of *Tosca* and the analysis of areas from the reference works of the composer Giacomo Puccini present the creative abilities of the composer in his works, the contrasts in the rendering of scenes, the special importance given to the heroines in his works, the representative motifs of each character, the complexity and depth of the character, musical analysis.

The **Final Conclusions and Original Contributions (Chapter VI)** consist of information regarding studies and research on Puccinian melody, vocal interpretation and techniques used in the twentieth century, golden female voices in Puccinian roles, Puccinian creation in the repertoire of the most spectacular opera houses of the world, Torre del Lago Festival.

The artist has a duty to increase his exigencies towards himself through self-criticism, to develop and to promote the new in terms of the interpretive act. As for the received psychic reality, it is indispensable to the physical reality of the music and at the same time to the artistic act. Thus, the message received by the public will depend on a series of disturbing factors, the information reaching according to various factors that occur along the way. The artist connects with the audience when he steps on stage, and the echo of the audience is constantly felt. Therefore, a reverse connection is created, graphically represented in the following scheme. As for the Puccinian works, they are appreciated by any type of public, connoisseur or less connoisseur of opera. The composer captures the audience through the popularity of his works, his music penetrating the film's soundtracks, the intrigues infiltrating the culture. A few techniques that I would like to remember are: the variety of roles from comic to tragic, the art of encompassing several operaistic styles in the repertoire, the modeling of the stamp according to each role approached, the passage through the various genres (every musical style, each work approached — opera, lied, symphonic vocal — must be approached using vocal technique in various ways, especially depending on the composer and his requirements). At the same time, the director must look at the opera singer through the prism of the voice in the first place, because often there is this confusion, the emphasis being placed on the character even if the singer does not correspond from a vocal point of view.

The art of singing consists in the study of musical, vocal and cultural bases with a teacher, then following by his own research through which the singer discovers the sensations and methods that suit him to form his ideal sound. That being said, I do not contradict the fact that it is ideal for the teacher to accompany the artist and guide him throughout his career.

The pedagogue artist is not always the ideal example, because I think that it is good to dedicate yourself to a single profession, the pedagogy forcing you to correct another voice, to research how it is better for the one you are learning, otherwise there may be a risk of it confusing yourself by looking for optimal solutions to the other person or it can help you more to become aware as an interpreter, artist.

Finally, in the research paper we dealt with psychological issues, modern methods, comparative analysis of interpretations, data on world leaders, conductors, but also information on the Puccini Festival — Torre del Lago, an important research topic. I mention that this is the only festival in the world completely dedicated to the composer. Here can be appreciated the great opera artists, great conductors, the scripts being performed by famous directors. The great open-air theater has over 3,000 seats. A few steps away is the master's house where he composed his masterpieces.

In conclusion, the title of the research paper *Vocality and expressiveness in the interpretive art of the female characters from the creation of the composer Giacomo Puccini* denotes the fact that expressiveness has a great importance in music and tries to reveal the true essence, this being the merit of music: to transmit to the public states, emotions and feelings.