Vladimir Axionov

# EPOCA MARIEI BIEŞU ÎN EVOLUȚIA TEATRULUI LIRIC

La prima vedere, este foarte uşor să caracterizezi fenomenul Mariei Bieşu, deoarece acest nume este emblematic, plin de semnificații splendide şi parcă nu are nevoie de comentarii. În fond, fenomenul *Bieşu* este extrem de complex şi pluridimensional: o mare cântăreață de operă, de concert, de strană, preşedinte al Uniunii Muzicienilor din Moldova, fondator al Festivalului Internațional al vedetelor de operă şi balet, îndrumător al noilor generații de muzicieni, academician al AŞM, Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică, Teatru şi Arte Plastice.

Este greu de abordat o atare complexitate, pluridimensionalitate a personalității, a activității artistice şi organizatorice pe care o exercită Dna Bieşu. De aceea, studiul nostru se axează numai pe un anumit subiect vizând aportul primadonei Bieşu în evoluția teatrului liric contemporan.

În exegeza problemei abordate trebuie să desprindem următoarele direcții:

- Influența talentului Mariei Bieşu asupra promovării creației componistice în domeniul teatrului liric,
- Impulsionarea de către Maria Bieşu a activității artistice a Operei Naționale,
- Crearea, grație aportului Mariei Bieşu, imaginii cultural-artistice a Republicii Moldova în lume.

În afara artei interpretative a Mariei Bieşu este greu de imaginat promovarea creației componistice de la Chişinău în domeniul teatrului liric.

În 1963, Maria Bieşu a realizat o interpretare extraordinară a partidei principale din opera *Aurelia* de D.Gherşfeld. Aurelia-Bieşu a devenit drept model pentru protagonistele ulterioare. Urmează Bieşu-Domnica în *Eroica Baladă* de A.Stârcea (1971). Pentru interpretarea acestei partide, ca şi a Tatianei din *Evgheni Oneghin* şi a Leonorei din *Trubadurul*, Maria Bieşu era distinsă cu Premiul de Stat al URSS. Interpretarea rolului Glirei din opera *Barbu Lăutaru* de G.Neaga (1980) era aşa impresionantă, că în cinstea Glirei-Bieşu opera a căpătat denumire *Glira.* Urmează înflăcărata revoluționară Olga din *Serghei Lazo* de D.Gherşfeld (1985). Printr-un pătrunzător lirism şi, concomitent, prin tărie de caracter se deosebeşte Bieşu-Ruxanda din opera *Alexandru Lăpuşneanu* de G.Mustea (1986).

Anume Maria Bieşu a inițiat montarea la Chişinău a operelor *Forța destinului* de G.Verdi, *Adriana Lecouvreur* de F.Cilea, *Norma* de V.Bellini. Premiera *Adrianei Lecouvreur* a fost prilejuită aniversării a 25-a a activității artistice a Mariei Bieşu. *Norma* a devenit o adevărată culme a expresiei dramatice proprii talentului interpretativ al Mariei Bieşu. La un alt pol, poate ca o

excepție, se situează elegiaca şi plină de suferință Santuzza din *Cavalleria rusticană* de P.Mascagni. De obicei, vocea Mariei Bieşu cucereşte prin plinătatea timbrului, prin expresia deschisă şi puternică, iar în *Iolanta* de P.Ceaikovski, vocea ei capătă o neobişnuită stăpânire de sine, o nuanțare delicată determinată de o mare experiență în interpretarea muzicii de cameră.

Grație activității artistice a Mariei Bieşu fusese nu numai îmbogățit evident repertoriul teatrului liric național, ci şi puse noile accente vizând tratarea interpretativă a partidelor bine cunoscute. Noile accente, corespunzând fluidelor artei vocale moderne, Maria Bieşu le-a pus asupra interpretării partidelor Tatianei (*Evgheni Oneghin* de P.Ceaikovski), Lizei (*Dama de pică*), cumătrei Nastasia (*Vrăjitoarea* de P.Ceaikovski), Zemfirei (*Aleko* de S.Rahmaninov), Didonei (varianta concertantă de prezentare a operei *Dido şi Aeneas* de Henry Purcell), Seraphinei (*Vivat maestro* de G.Donizetti), Neddei (*Paiațe* de R.Leoncavallo) ş.m.a.

Aşadar repertoriul scenic şi concertistic cucerit de M.Bieşu este foarte amplu cuprinzând circă 30 de partide operistice şi 20 de programe concertistice. Totuşi sunt evidente anumite predilecții ale cântăreței pentru **opera italiană romantică şi postromantică**. „Cântăreața din Moldova face parte din rândul maeştrilor, cărora li se poate încredința orice partitură din repertoriul italian şi rus. Ea este o cântăreață de clasă extra", − scria ziarul berlinez *Die Welt*[1]. Accentul asupra repertoriului italian este firesc, deoarece Italia, fiind țara de baştină a operei, pe parcursul secolelor a perfecționat până la cota maximă cultura de *bel canto*. Maniera italiană de canto a fost şlefuită de Bieşu în perioada stagierii la Milano, teatrul *La Scala*, în clasa lui Enrico Piazza. Arta romantică corespunde pe deplin naturii artistice a cântăreței grație caracterului său antropocentric. Eroul romantic, moştenind complexitatea psihologică a eroilor shakesperieni, se deosebeşte prin spiritul bogat şi contradictoriu, prin spectrul emotiv extrem de pluridimensional.

Pinacoteca istorică a operelor romantice italiene preferate de către M.Bieşu o deschide creația lui Vincenzo Bellini. Anume Bellini a întemeiat direcția romantică în opera italiană a cărei culme manifestă teatrul liric al lui G.Verdi. Aportul lui Bellini devine mai evident comparându-l cu Gioachino Rossini fiind cel mai mare predecesor şi contemporan al autorului operei *Norma*. O parte covârşitoare a operelor lui G.Rossini se întemeiază pe tradiția barocă şi clasicistă în materia operei. *Tancred, Armida, Semiramida, Moise în Egipt, Magomet al doilea* continuă linia operei *seria* a cărei culme a fost în creația lui Alessandro Scarlatti. *Italiana în Algeria* urmează tradiția operei *buffa* (Giovanni Battista Pergolesi) prezentată de o adevărată perlă rossiniană *Bărbierul din Sevilla. Coțofana hoață (La gazza ladra)* este drept exemplu al operei *semiseria* fondate de Giovanni Paisiello (*Nina pazza per amore*) şi Ferdinando Paër (*Camilla*). Numai ultima operă a lui Rossini (*Wilhelm Tell*) montată la Paris în 1829 conturează viitorul romantic în teatrul liric. Menționăm în special, că ultima operă a lui Rossini a devenit un adevărat punct de pornire pentru *Grand Opéra*

franceză în frunte cu Giacomo Meyerbeer, iar o mare parte a operelor lui Bellini a fost destinată montărilor în Italia (o excepție o prezintă numai ultima operă de Bellini *Puritanii* a cărei premieră a avut loc în Teatrul Italian de la Paris).

În repertoriul Mariei Bieşu a intrat numai o singură operă de Bellini scrisă de compozitor în deplină maturitate a puterilor creatoare (*Norma* este a noua operă din cele unsprezece urmată de *Beatrice di Tenda* şi *Puritanii*). Interpretarea acestei opere, mai întâi de toate a partidei eroinei principale, cere nu numai o voce superbă, ci şi un mare temperament şi iscusința artei actoriceşti. Despre aceasta mărturiseşte pregătirea premierei (26.12.1831) la teatrul *La Scala*: "La prima repetiție a operei *Norma* renumita Giuditta Pasta a spus că nu este în stare să cânte cavatina *Casta diva* motivând respingere de complexitățile partidei vocale"[2]. În sec. XX, partida Normei a împodobit repertoriul Mariei Callas, Monserrat Caballé cu care ar fi putut concura M.Bieşu. Montarea operei *Norma* la Chişinău a fost un eveniment de o importanță extraordinară ținând cont de acel fapt că pe întreg teritoriul fostei URSS această operă a mai fost montată numai la Erevan.

„Interpretată de Maria Bieşu, Norma se apropie... de Medeea şi Electra. Genialul talent scenic al interpretei se pare că s-a manifestat plenar anume în acest rol", – scrie Elena Vdovina[3]. Este de neuitat premiera chişinăueană a operei *Norma* în anul 1975 la care am avut onoare să asist. Deja prima apariție scenică a Normei-Bieşu a produs impresia extraordinară creată atât de situația aşteptării, cât şi de contrast cu secțiunile antecedente ale acțiunii muzical-scenice.

Contrastul are un caracter pluridimensional. Prima dimensiune vizează sexul protagoniştilor: până la ieşire  în scenă a Normei-Bieşu dominau numai bărbații precum marele preot al druizilor cuceriți de romani, tatăl Normei Oroveso (bas) urmat de duşmanul druizilor proconsulul roman în Galia Pollione (tenor) care a sedus-o, cu farmecul său, pe Norma uitând-o repede fiind îndrăgostit pentru vestala templului druizilor Adalgiza (mezzo-soprană) despre ce Pollione povesteşte prietenului său, centurionului roman Flavio (tenor). O a două dimensiune a contrastului vizează paleta imaginilor artistice. La un pol se situează muzica eroică, militantă prevalând în tema de bază din Uvertură, în corul druizilor şi în partida lui Oroveso. La polul contrar se manifestă muzica lirico-dramatică cu care şi apare în scenă Norma-Bieşu înconjurată de preotese şi vestale ale templului.

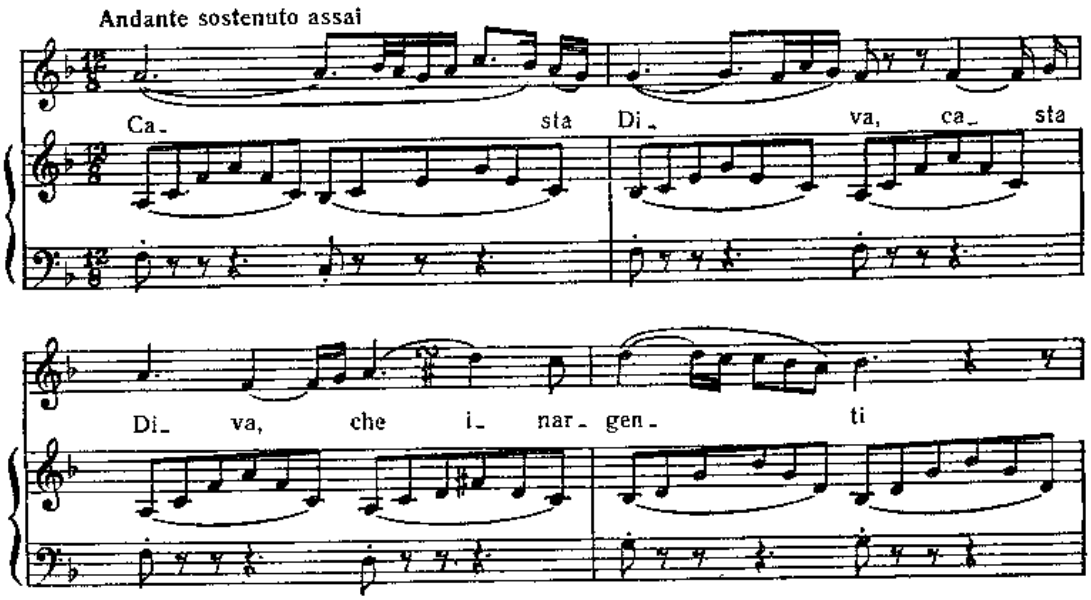
Situația de aşteptare se formează deja în aria lui Oroveso fiind susținută de corul druizilor: Oroveso şi druizii aşteaptă cuvintele de prorocire ale Normei. Însă rugăciunea aprigă împotriva cuceritorilor romani a fost înlocuită cu o altă rugăciune – renumita cavatină *Casta Diva* pe care M.Bieşu a interpretat-o şi în afara operei, în mai multe recitaluri. Aici Bieşu a reuşit să creeze un chip muzical-scenic extrem de complicat şi controversat. Pe de o parte eroina fiind marea preotesă a

templului druizilor trebuie să satisfacă setea războinică a mulțimii. Pe de altă parte ea este pătrunsă de dragoste pentru dușmanul druizilor Pollione.

Cavatina Normei este precedată de recitativ. După cum menționează D. de Paoli, recitativul de Bellini „ înfășurează, îmbrățișează cuvânt, majorează expresia sa. Un atare recitativ se apropie maximal de vorbire liberă, concomitent fiind penetrat de muzică”[4]. Recitativul Normei, decorat de intervențiile corului, a fost interpretat de Bieșu cu vocea puternică şi intonarea insistentă, ceea ce este în deplină corespundere cu chipul scenic inițial al eroinei plină de măreție, împuternicită de darul comunicării cu împărăția zeilor. Cântăreața a realizat o mare ascensiune emotivă de la *Largo Maestoso* la *Allegro moderato* convingând lume că Roma păcătoasă şi desfrânată va cade şi fără intervenție războinică.

Ca semn de pace, Norma taie vîscul fermecat. Așa începe secțiunea întâi din *Casta Diva (Andante sostenuto assai, Fa major).* Aici Bellini s-a manifestat ca mare melodist format de şcoala napolitană de *bel canto*. Frumusețea şi elasticitatea melodicului din *Casta Diva* a fost valorificată de cei mai renumiți cunoscători în artă. Se cere a fi menționată în special şi aprecierea înaltă pronunțată de către criticii operei italiene, de exemplu, de către Richard Wagner: „Melosul lui Bellini lipsit de artificialitate, nobil, pătrunzător cuprinde în sine unele atare surse ale influenței emotive că pot împărtăşi opinia lui Galevi care a spus cândva că poate jertvi întreagă creația sa în favoarea cavatinei *Casta Diva* din *Norma* de Bellini”[5]. Propoziția melodică expusă de flaut pe fundalul figurațiunilor armonice ale instrumentelor cu coarde este repetată, proliferându-se pe larg, în partida sopranului dramatic (Exemplul 1).

**Exemplul 1**



Seriozitatea momentului ține de emiterea primului sunet *la*[1] el fiind un adevărat nucleu al melodiei de largă respirație. Anume la Bieşu acest nucleu sună ponderabil, profund, fascinant nedepăşind, totuşi, nivelul expresiv al primei culmi (*la*[2] şi *si-bemol*[2], *fortissimo*, Exemplul 2).

**Exemplul 2**

Dacă secțiunea întâi se axează pe rugăciune adresată zeiței cu scopul potolirii sufletelor, secțiunea a doua în *Mi-bemol major* (*Allegro assai maestoso*) este plină de patosul războinic. Aici vocea Mariei Bieşu capătă tărie de oțel. Evoluția elastică a melodiei este înlocuită cu salturile mari la cvartă, cvintă, octavă. Caracterul hotărâtor al muzicii accentuează şi figurile ritmice punctate (Exemplul 3).

**Exemplul 3**

Secțiunea a treia în *Fa major* (*Allegro – Lento – Tempo I – Mosso - Più mosso*) are un caracter ambiguu: druizii (partida corului) devin mai şi mai războinici, ei fiind gata pentru răzbunare, iar Norma visează asupra revenirii lui Pollione. Melodia Normei din acestă secțiune a fost luată de Bellini din opera sa timpurie *Bianca şi Fernando*. Aici Bieşu a demonstrat capacitate de a interpreta corect desenele ritmice  schimate deseori, alternarea cântării silabice cu cea intersilabică, a turațiilor diatonice cu cele alterate şi cromatice.

O mare măiestrie interpretativă a M.Bieşu dezvăluie ansamblurile operei. Infidelitatea lui Pollione provoacă sentimentul bivalent în sufletul eroinei, despre ce mărturiseşte duetul Normei cu slujnica Clotilda care îi ascunde pe copiii Normei: simțul matern se confruntă cu cel de răzbunare, deoarece aceşti copii sunt născuți de la trădător. Acest duet este cântat de două soprane. Următorul duet uneşte sunarea sopranei (Norma) şi mezzo-sopranei (Adalgisa). Adalgisa apare cu chipul luminat de fericire. Aflând numele obiectului de dragoste (Pollione), Norma îi destăinuie Adalgisei tot adevărul. Durerea şi dezamăgirea celor două femei se împletesc într-o culme pătrunzătoare. Acest duet cere de la vocalişti nu numai un spectru vast al nuanțelor agogice şi de articulare, ci şi un adevărat simț scenic. Secțiunea întâi (*Andante sostenuto*) se axează pe structura interogativ-răspunzătoare. Aici recitativul melodizat domină asupra *bel canto*-ului. Secțiunea a doua (*Moderato assai*) este pătrunsă de exprimare dramatică provocată de descoperirea adevărului amar. Secțiunea a treia (*Più Animato*) reprezintă duetul de concordanță a femeilor înşelate. Actul întâi al operei se încheie cu trioul extrem de încordat (Norma, Adalgisa şi Pollione), plasat pe fundalul corului, unde se confruntă sentimentele puternice şi contradictorii. Aici domină replicile extatice ale Normei. Aceste replici interpretate de Bieşu au creat una dintre cele mai dramatice scene ale operei.

Ansamblurile în frunte cu Norma-Bieşu domină în actul doi al operei. O excepție o prezintă numai scena inițială al cărei conținut corespunde situației duetului Normei cu Clotilda din actul întâi. Aici Bieşu a demonstrat talentul unei mari actrițe dramatice: într-o stare de disperare, Norma vrea să curme viața copiilor care sunt rodul dragostei neîngăduite dintre ea şi Pollione. Dar sentimentul matern îi opreşte pornirea necugetată. Urmează două duete. Duetul întâi continuă fabula duetului Normei cu Adalgisa din actul precedent. Norma încredințează Adalgisei soarta copiilor ei. Al doilea duet (Norma şi Clotilda) cuprinde două secțiuni. Secțiunea întâi este de fapt monolog al Normei bazat pe recitativul cantabil reproducând ultima speranță a eroinei cu privire la revenirea dragostei lui Pollione. În cadrul secțiunii a doua Clotilda aduce dovezi în privința trădătorilor (Adalgisa nu renunță la dragoste pentru Pollione).

Cu o mare putere de convingere M.Bieşu a reprodus fluctuațiile sufleteşti ale Normei. Pe de o parte ea strigă: „cer sânge, cer răzbunare” (scena de masă în frunte cu Norma şi Oroveso, *Allegro feroce, fortissimo*). Pe de altă parte, în timpul îndelungat, ea nu satisface insistența druizilor conduşi

de Oroveso pentru a sacrifica pe cineva. Ea îl salvează pe Pollione cerându-l renunțul la dragoste pentru Adalgisa. Dar Pollione preferă moartea în locul despărțirii de Adalgisa (duetul dramatic al Normei cu Pollione în *Fa major, Allegro moderato*).

Scena finală este culmea generală a operei. Aici vocea M.Bieşu s-a înălțat deasupra corului devenind cea mai expresivă şi puternică din cadrul trioului (Norma, Pollione, Oroveso). În fața druizilor, la întrebarea: „Care dintre fecioare a cutezat să calce jurământul sacru?”, Norma răspunde: „Eu sunt aceea”. Mulțimea este uluită. Norma urcă pe rug însoțită de Pollione care îşi dă seama prea târziu de noblețea sufletească a femeii pe care a trădat-o. Acest final tragic este interpretat cu o mare pasiune ca o adevărată „melodie infinită” (Exemplul 4).

**Exemplul 4**

Simțul teatral, recitativul cantabil, depășirea secționării operei în numere, crearea scenelor complexe axate pe juxta- şi suprapunerea monoloagelor, ansamblurilor şi evoluărilor corale – toate aceste inovații introduse de Bellini au pregătit creația lui Verdi.

Operele lui Verdi le cuprinde repertoriul tuturor vocaliştilor. Specificul verdienei create de M.Bieşu are indicii cantitativi şi calitativi. Bieşu a interpretat multe şi diferite opere ale compozitorului. Grație insistenței primadonei au fost montate unele opere necunoscute sau puțin cunoscute în spațiul ex-sovietic precum *Nabucco, Forța destinului, Bal mascat*. Datorită talentului şi măiestriei Mariei Bieşu, partidele feminine arhicunoscute (Leonora din *Trubadurul*, Aida din opera omonimă, Desdemona din *Othello*) au căpătat o sunare proaspătă, inedită. Reuşita verdienei interpretative făurite de Bieşu este motivată de concordanța naturii artistice a cântăreții cu estetica şi poetica creației lui Verdi.

Verdi a lărgit spectrul ideatic şi estetic al operei italiene. În operele verdiene se confruntă categoriile estetice diametral opuse: noblețea şi ticăloşia, frumusețea şi urățenia, tragicul şi comicul. În optica lui Verdi, opera este „însăşi realitate transformată în forma muzicală”[6]. Verdi a făcut un mare pas înainte pe calea înnoirii bazelor stilistice şi genuistice ale opere italiene. El renunță la utilizarea speciilor baroce şi clasiciste (opera *seria*, opera *buffa*, *semiseria*), depăşeşte cadrul romantismului timpuriu (*Wilhelm Tell* de G.Rossini, *Capuletti şi Montecchi, Somnambula, Norma* de V.Bellini) creând cele mai reprezentative performanțe ale romantismului matur (*Rigoletto, Trubadurul, Traviata*) şi târziu (*Don Carlos, Aida, Othello*). Operele lui Verdi demonstrează sintetizarea metodelor artistice realistă şi romantică exprimate de sistemul romantic al stilemelor muzicale.

Verdi tindea spre un adevărat universalism de gândire artistică. Fiind înrădăcinat în arta italiană (dramaturgia lui D.Mazzini, A.Manzoni, G.Niccolini, F.Gverazzi, R.Giovanioli, F.Piave, A.Boito, cântecul popular italian, teatrul liric de G.Rossini, V.Bellini, S.Mercadante), Verdi depăşeşte cadrul național al operei italiene. Despre aceasta mărturisesc trei dovezi.

Prima dovadă constă în utilizarea pe larg a subiectelor străine aparținând lui W.Shakespeare (*Macbeth, Othello, Falstaff*), F.Schiller (*Luisa Miller, Don Carlos*), V.Hugo (*Ernani, Rigoletto*), E.Scribe (*Bal mascat*), O.Mariett (*Aida*), A.Dumas-fiu (*Traviata*). A doua dovadă este montarea operelor nu numai în țara de baştină, ci şi (foarte des) în afara Italiei. Pentru Paris sunt scrise *Lombarzii* sau *Iérusalem*, *Vecerniile siciliene, La battaglia di Legnano (Bătălia de la Legnano), Simon Boccanegra, Don Carlos*, menționăm şi redacțiile parisiene ale operelor *Macbeth* şi *Trubadurul*. Opera *Forța destinului* a fost comandată de teatrul *Mariinski* din Sanct-Petersburg, iar premierea operei *Aida* a luat loc la Cairo cu ocazia deschiderii Canalului de Suez. A treaia dovadă vizează asimilarea experienței muzical-dramatice străine.

De la *Grand Opéra* franceză (creația lui E.Scribe-G.Meyerbeer) Verdi a luat procedeele de teatralizare a operei (pitorescul hainei scenice, construcția inventivă a mizanscenelor, introducerea scenelor de masă, a cortegiilor, bătăliilor, baletului etc.). De la opera romantică germană (R.Wagner) Verdi „a împrumutat" o mare putere expresivă a orchestrei. Ca şi la Wagner, în operele mature şi târzii ale lui Verdi este evidentă complexitatea scriiturii armonice, atracția spre dezvoltare continuă axată pe sistemul leitmotivic. Opera reformată de Wagner se numeşte drama muzicală. Verdi introduce o formulă similară – „drama muzical-scenică".

Şi totuşi Verdi stă departe de wagnerianiştii italieni precum discipolul lui F.Liszt compozitorul D.Sgambatti, dirijorul G.Martucci, dramaturgul A.Boito. Verdi spunea: „Dacă germanii pornindu-se de la Bach au ajuns la Wagner, ei sunt nemții adevărați. Dar noi, fiind urmaşii lui Palestrina, copiind creația wagneriană comitem infracțiunea muzicală..." [7]. În operele wagneriene, partidele vocale se axează pe declamațiunea forțată ce vine să înalțe deasupra masivelor orchestrale. Domină maniera silabică de canto servind la accentuarea fiecărei silabe a cuvântuluiu cântat. Verdi fiind urmaş al culturii de *bel canto* uneşte elasticitatea melodică cu recitativul cantabil introdus de Bellini. El tinde spre *stilo misto* (stilul amestecat) ca rezultanta fuziunii *bel canto*-ului cu *parlando rubato*. Majoritatea zdrobitoare a dramelor wagneriene se bazează pe subiectele legendare, mitice. Verdi alege alte subiecte – cele istorice şi contemporane. Wagner a lucrat de sine stătător asupra scenariului dramei muzicale, Verdi prefera să colaboreze cu specialiştii în materie – cu dramaturgii libretişti. Rolul principal într-o atare colaborare îi aparținea lui Verdi. „Scrisorile verdiene adresate scenariştilor sunt pline de recomandări şi sfaturi. Aceste recomandări vizează mai întâi de toate canavaua dramaturgică a operei. Compozitorul a insistat asupra concentrării maxime a mersului evenimentelor luate din sursa literară, reducând planul secund al dramei, comprimând textul ei. La comanda făcută de Verdi, libretistul trebuia să selecteze şi să evidențieze anumite turații de cuvinte, ritmul versului, numărul de cuvinte necesare pentru muzică"[8].

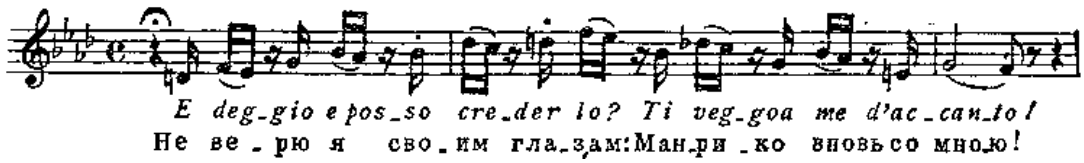
În plus, Verdi acorda o mare atenție jocului actoricesc al vocaliştilor. De exemplu, aducem o secvență din scrisoare adresată libretistului F.Piave (09.02.1857) cu privire la pregătirea montării operei *Simon Boccanegra*: „Partida lui Paolo este foarte importantă; am nevoie de un aşa bariton care ar fi putut şi un bun artist dramatic... Neapărat trebuie să fie găsit un performant artist dramatic!"[9]. În cursul multiplelor repetiții, Verdi intervenea masiv şi perseverent pe lângă activitatea dirijorului şi regizorului de operă. El insista asupra realizării perfecte atât muzicii, cât şi acțiunii dramatice fiind extrem de exigent în privința calității sunetului şi prezentării scenice a spectacolului muzical. Acestor cerințe drastice le corespunde pe deplin talentul multilateral al Mariei Bieşu.

Făcând trecerea în revistă a operelor verdiene interpretate de M.Bieşu, o să ţinem cont de ordinea cronologică a compunerii lor.

„Cariera mea artistică a început, de fapt cu această operă", – a spus Verdi cu privire la opera sa *Nabucco* sau *Nabucodonosor*[10]. În cadrul acestei opere axate pe subiectul biblic despre suferinţele evreilor înrobiţi de Babilon (libretul lui T.Solera), un rol major îl joacă manifestările eroice ale corului de bărbaţi. Rolurile feminine aparţin celor două fiici ale lui Nabucodonosor – Fenena şi Abigailla. Maria Bieşu, interpretând cu brio rolul Abigaillei, a menţionat insistenţa şi orgoliul eroinei, ceea ce corespunde sensului intrigii. Fenena şi Abigailla sunt două rivale care-l iubeau pe evreul Ismail. Rivalitatea este împletită cu pretenţiile perfidei Abigailla la tronul tatălui ei. „Melodiile Abigaillei vădesc îndrăzneală în construcţie, pasiune în urmărirea scopului propus şi energie"[11]. Abigailla inaugurează galeria eroinelor verdiene dirijate de ură, răzbunare, gelozie, precum lady Macbeth, din opera omonimă, Eboli din *Don Carlos*, Amneris din *Aida*.

O altă fire este Leonora din opera *Trubadurul* scrisă pe libretul lui S.Cammarino, după drama omonimă de Antonio Garcia Gutiérrez înflăcărat de avântul romantic al lui Victor Hugo. Evenimentele tragice domină în acest subiect. Ascensiunea lor reflectă şi partida Leonorei. „Rolul ei are multe pagini de lirism fermecător... care capătă în finalul operei tonuri dramatice..."[12]. Cavatina Leonorei din actul I pătrunsă de dragoste pentru trubadurul Manrico este tratată ca nocturnă poetică. În scena a doua din actul II, Leonora convinsă că iubitul ei a fost ucis în lupta cu contele de Luna, s-a hotărât să se călugărească. Brusc ea îl vede pe Manrico viu. Acest moment pătrunzător reflectă melodia mişcată întreruptă de mai multe pauze interpretată de Bieşu cu o mare pasiune (Exemplul 5).

**Exemplul 5**




Învins în luptă, Manrico a fost aruncat în temniţă. Căutându-şi iubitul, Leonora se apropie de zidurile închisorii frământată de dorinţa de a-l salva de la moarte. Această scenă cu *Miserere* cuprinde două arii ale Leonorei între care se plasează intervenţia ansamblului. Aria întâi, *Adagio*, sună pe fundalul foşnetului tremurător al oboaielor, flautelor şi clarinetelor. Bieşu a reflectat aici pasionata-i chemare adresată iubitului (Exemplul 6). *Allegro agitato* (aria a doua a Leonorei) dezvăluie hotărârea femeii îndrăgostite de a-şi da viaţa pentru salvarea iubitului. Această arie a răsunat cu o şi mai mare putere de convingere.

**Exemplul 6**

În comparație cu *Trubadurul*, opera *Bal mascat* (libretul lui Antonio Somma, după drama *Gustav III* de Eugéne Scribe) se montează relativ rar. Inițiativa montării acestei opere, ca și a operei *Forța destinului* îi aparține Mariei Bieșu. Cauza succesului mai redus al operei *Bal mascat* „nu trebuie căutată nicidecum în lipsurile muzicii ei, care este într-adevăr excelentă, ci numai în defectele libretului, mutilat de cenzură... Operei i-a dăunat, de sigur, „transplantarea" absurdă a subiectului lui Scribe pe pământul american"[13]. Cele mai frumoase secvențe ale muzicii operei se situează în partida Ameliei-Bieșu. Cu mult farmec se dezvăluie sufletul femeii care iubește și suferă în scena de la vrăjitoare (actul II). Această primă apariție a Ameliei este pătrunsă de intonații triste și elegiace prin care ea i se adresează vrăjitorii Ulrica (Exemplul 7). Un adevărat *bel canto* se contopează cu recitativul elastic în aria Ameliei din actul III: noaptea ea, realizând sfatul Ulricăi, caută iarba uitării care o va scăpa de dragoste pentru Riccardo. Melodia înduioșătoare din partida vocală este susținută de cantilena poetică a cornului englez.

Amelia-Bieșu a înfrumusețat și ansamblurile operei. De exemplu, este impresionant cvartetul din actul III axat pe contrastul dramei personale a Ameliei acuzate de infidelitate de către Renato și râsul sarcastic al conjuraților. În ultimul act al operei, o adevărată culme o prezintă remarcabilul cvintet: stării sufletești tragice a Ameliei și Renato îi este opusă bucuria lipsită de griji a lui pajul Oscar. Aici domină două soprane (Amelia și Oscar) care nu-și pierd expresia individuală.

**Exemplul 7**

Latura tragică a talentului Mariei Bieşu a ieşit în prim-plan în opera *Forța destinului* pe care Verdi a scris-o pentru montare la Sanct-Petersburg. Subiectul a fost luat din drama *Don Alvar* sau *Forța destinului* compusă de Don Angel Perez Saavedra duce de Rivas, căpetenia şcolii romantice spaniole, libretul îi aparține lui Francesco Maria Piave. Persoana centrală a operei este Leonora, fiica domnitorului spaniol îndrăgostită pentru Alvar, el fiind duşman al spaniolilor. Alvar răneşte mortal, fără voia lui, pe tatăl Leonorei care, murind, îşi blestemă fiica. Fratele Leonorei, don Carlos pătruns de necesitatea răzbunării o răneşte mortal pe Leonora. Alvar îl ucide pe Carlos şi se aruncă într-o prăpastie.

Tema destinului dominând în operă, penetrează soarta fatală a eroilor. Culmea operei, scena din fața mănăstirii, a fost interpretată de Bieşu-Leonora cu o mare forță expresivă. Urmărită de amintirea tatălui ei ucis, ea pronunță rugăciune plină de chinuri sufleteşti (*Allegro assai moderato. Come un lamento*, Exemplul 8). Starea tulburată a sufletului cedează locul muzicii de pocăință (Exemplul 9).

O altă personalitate feminină a fost reconstituită de Bieşu în opera *Don Carlos.* Prelucrând drama lui Schiller pentru  scena lirică, Joseph Méri şi Camille Du Locle au realizat un libret în maniera operei mari, cu balet, cu impunătoare scene de masă, în cinci acte, în conformitate cu structura *Grand Opéra*. Această structură scoate în relief un conflict ambiguu: cel social şi cel personal. Sentimentul de dragoste pentru regina Elisabeta (M.Bieşu) face ca regele Filip al doilea şi

fiul său Don Carlos să devină rivali. Dragostea principesei Eboli pentru Don Carlos provoacă ura ei împotriva Elisabetei izvorâtă de gelozie.

**Exemplul 8**

**Exemplul 9**

„Diapazonul emoțional larg cu ajutorul căruia a fost creat portretul muzical al Elisabetei în care blândețea și castitatea se îmbină cu un lirism duios și cu forța spirituală, apare cu cea mai mare amploare în două scene dintre ea și Don Carlos (actul II și finalul)”[14]. Intonațiile de speranță alternate cu cele de suferință străbat aceste scene. (Exemplul 10). Mișcările melodice descendente subliniate de pauze ritmice în partida orchestrală scot în evidență durerea sufletească a reginei Elisabeta. Tema de despărțire devine leittema operei în întregime (Exemplul 11).

Conflictul rival Elisabeta-Eboli anticipează opoziția rivală Aida-Amneris din opera *Aida* bazată pe scenariul celebrului egiptolog francez Auguste Mariette-bey prelucrat de libretistul

Antonio Ghislanzoni. O mare parte din libretul operei a fost executată după indicațiile compozitorului. Subiectul îmbină două direcții. Prima constă în lupta egiptenilor împotriva etiopienilor. A doua direcție vizează încrucișarea destinelor personale. Aida fiind fiica regelui Amonasro al Etiopiei este ținută în robia faraonului Egiptului. Tânărul comandant de oşti egiptean (Radames) o iubește pe Aida, ceea ce provoacă gelozia fiicii faraonului Amneris. Radames divulgă un secret militar. Amneris se răzbună pe Radames care i-a respins dragostea. În fine, el este înmormântat de viu într-o subterană de piatră. Împreună cu el se îngroapă şi Aida.

**Exemplul 10**

**Exemplul 11**

Interpretând partida Aidei, Bieşu a demonstrat un echilibru ideal între expresia verbală şi *bel canto*. În această privință se menționează mai întâi de toate monologul tragic al eroinei din actul I. Aici se dezvăluie bogăția sufletească a Aidei, complexitatea sentimentelor ei contradictorii. „În sufletul ei se dă o chinuitoare luptă: neputând să împace sentimentul ei pentru Radames cu dragostea de patrie, ea roagă pe zei să-i trimită moartea”[15]. Cu o mare măiestrie M.Bieşu a exprimat finețea sufletească a Aidei opusă vicleniei lui Amneris (duet). În partida fiicii faraonului, sinceritatea prefăcută cedează locul emoțiilor cuprinse de furie şi gelozie. În partida Aidei, după speranță vine deznodământul. Numai iubirea o mai leagă de viață.

Următoarele manifestări impresionante ale Mariei Bieşu-Aida sunt Romanța Aidei la începutul actului III, scena dintre Aida şi Amonasro, duetul final dintre Aida şi Radames. Romanța Aidei este pătrunsă de durere şi dorul de patrie, pe care nu o va mai vedea niciodată. Aici vocea M.Bieşu este susținută de replicile poetice ale flautului şi oboiului (Exemplul 12).

În duetul cu Amonasro, Aida, zguduită de cuvintele tatălui care este pe cale de a-şi blestema fiica, îi promite să-i îndeplinescă cererea: să-l facă pe Radames să-i spună care sunt planurile de luptă ale armatei egiptene. „Aida este îngrozită şi deprimată moraliceşte", – spunea Verdi, continuând: „După îngrozitoarea scenă cu tatăl ei, Aida nu este în stare să vorbească; ea trebuie să arunce cuvintele sacadat, rostindu-le cu glas înfundat, cu greutate..."[16]. Aşa şi este tratată ultima apariţia Aidei în duetul ei cu Radames.

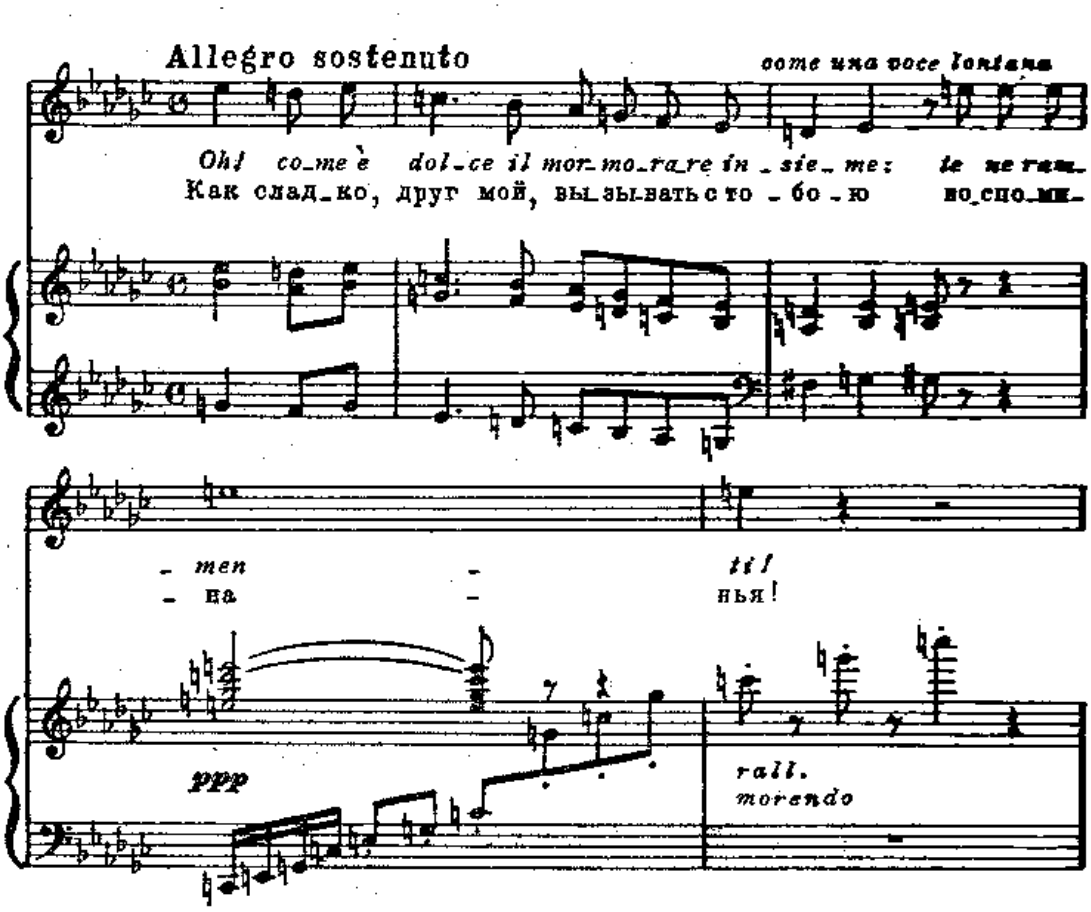
**Exemplul 12**

Atât Romanţa Aidei, cât şi ultimul duet cu Radames se aseamănă prin concepţia lor cu scenele finale din opera *Othello* după Shakespeare (libretul de Arrigo Boito). „Modificările introduse de Boito în subiectul tragediei shakespeariene sunt importante. În opera n-a intrat actul I al tragediei; în legătură cu aceasta au căzut episoadele legate de răpirea Desdemonei; a căzut şi scena... din senat... Din operă lipseşte celebrul monolog al lui Othello rostit lângă trupul Desdemonei ucise de el; au fost însă introduse... unele scene, care lipsesc din tradegie, dar care sunt necesare în operă pentru o mai mare amploare şi claritate în dezvăluirea caracterelor personajelor (scena cu focul şi duetul de dragoste din actul I, corul femeilor din actul II, cor care o proslăveşte pe Desdemona)"[17].

Prima manifestare amplă a Desdemonei-Bieşu se situează anume în duetul de dragoste. El a fost interpretat ca poemul unei mari iubiri. Fraza idilică şi expresivă a Desdemonei este un exemplu de contopire organică a vocii Mariei Bieşu cu orchestra (Exemplul 13). Ca rezultat, cu un mare avânt sufletesc, se afirmă tema extatică şi pasionată a dragostei (Exemplul 14). Ecourile acestei

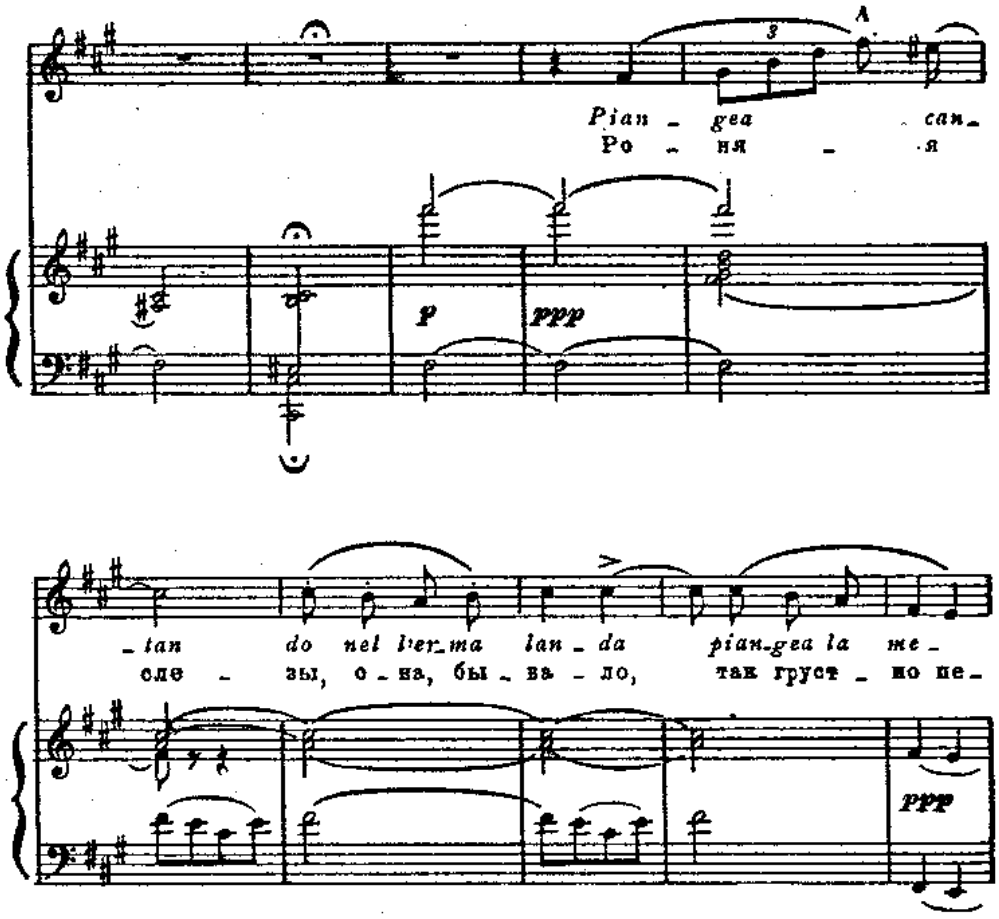
teme o însoțesc aproape în permanență pe Desdemona. Tema dată este intens dezvoltată în finalul polifonic al actului III. Aici se sintetizează acele evenimente şi sentimente care în tragedia lui Shakespeare se evoluează succesiv. Domină dorul pătimaş al Desdemonei pe care Othello o însultă față de toți cei prezenți. În actul final, Desdemona, chinuită de presimțirea unei morți apropiate, amintește anii copilăriei. În prospețimea modală a splendidei melodii (*Cântecul salciei*), axate pe alternarea minorului natural cu cel armonic se afirmă curățenia sufletească a eroinei (Exemplul 15). Tema de dragoste apare pentru ultima oară când Jago a fost demascat, Othello se sinucide devenind convins de nevinovăția Desdemonei...

**Exemplul 13**



**Exemplul 14**

**Exemplul 15**




Eroinele operelor lui Verdi au multe puncte de tangență cu cele create de reprezertanții teatrului liric italian din perioada postverdiană. Ne referim la creația lui Umberto Giordano, Francesco Cilea, Riccardo Zandonai, Ermanno Wolf-Ferrari, Pietro Mascagni, Rudgero

Leoncavallo. Aceşti compozitori fiind cei mai de seamă reprezentantanți ai verismului în arta muzical-scenică tindeau spre accentuarea chinurilor sufleteşti ale femeilor presați de cruzime, gelozie, infidelitate. Însă, în comparație cu eroinele verdiene, aceste femei provin din mediul „oamenilor de rând" fie din cel țărănesc (Santuzza, Lola, Lucia din *Cavalleria rusticană* de Mascagni), fie din cel al actorilor ambulanți (Nedda din opera *Paiațe* de Leoncavallo).

O excepție o prezintă opera *Adrianna Lecouvreur* de F.Cilea, după drama lui E.Scribe şi Legouvé prelucrată de libretistul Arturo Colautti. Eroina operei este o celebră actriță înconjutată de mareşal (Maurizio), principesa de Bouillon, prințul de Bouillon, abatele de Chazeuil etc. Această operă, ca şi *Norma*, *Bal mascat*, *Forța destinului* de G.Verdi a fost montată în premieră la Chişinău grație eforturilor Mariei Bieşu.

Prototipul eroinei principale a operei este o personalitate istorică, o mare actriță franceză din epoca Renaşterii. Întreagă viața ei este drept manifest de jertvire de sine pentru performanțele melpomenei. Cilea menționează mai întâi de toate complexitatea trăirilor emotive pătrunse în sufletul eroinei: dragostea pentru Maurizio, paloarea şi spaima provocate de intrigile geloasei principese de Bouillon. La sfârşitul marea tragediană trăieşte ultima scenă – scena morții sale de la buchetul de flori otrăvite.

Chipul primadonei tragice a fost recreat de M.Bieşu cu o mare putere de convingere unind farmecul frumuseții ofilite cu o adevărată înțelpciune. Duetul *La dolcissima effigie* dintre Adrianna şi Maurizio a fost evoluat ca mult aşteptat cuplu al inimilor îndrăgostite. O mare încordare dramatică penetrează duetul dintre Adrianna şi de Bouillon *Aprite signora* !, ca şi fragmentul din *Fedra* pe care Lecouvreur îl recită la cererea invitaților. Cuvintele grele, pline de tensiune se opresc ca o acuzație asupra principesei de Bouillon, căreia i se potrivesc învinuirile cuprinse în versuri. Cele mai impresionante culmi monologate ale primadonei le-au constituit ariile *Io son l'umile ancella* şi *Poveri fiori*.

Experiența compozitorilor verişti a fost acumulată de Giacomo Puccini. "Dramele sale muzicale conțin o pasiune reală şi multă sinceritate, ele manifestând cu claritate obiectivele şi îngrădirile verismului"[18]. Ca şi Mascagni, Leoncavallo, Cilea, Puccini renunță la subiecte legendare şi istorice. Pe scenă pătrund oamenii "de duzină", nişte cenuşii care trăiesc proza vieții pe a cărei fundal se înalță sentimentele arzătoare şi tragice. N.Rimski-Korsakov menționa că "operele lui Leoncavallo, Puccini etc. reprezintă un nou fenomen în cadrul teatrului liric... Scena recitatorială axată pe evidențierea caracterelor şi situațiilor a ieşit în prim-plan alături de cantilena de largă respirație şi *bel canto*"[19].

Şi totuşi Puccini depăşeşte cadrul verismului continuând şi dezvoltând tradiția lui Verdi. Ca şi Verdi, Puccini a fost preocupat nu numai de compunerea partiturii muzicale, ci şi de montarea

întregului spectacol. „Muzica ilustrează un conflict dramatic, a fost scrisă ca atare şi trebuie interpretată ca atare", − spunea compozitorul[20]. El a lucrat împreună cu libretiştii, cu pictorii scenografi, dădea indicaţii amănunţite asupra regiei şi construcţiei mizanscenelor. „Limbajul său adânc teatral este limbajul acţiunii, intonaţia textului luată din viaţă, – menţionează K.Stanislavski. – Dăşi există în operele lui şi forme vocal-dramatice închise, ele izvorăsc organic din desfăşurarea acţiunii..."[21]. În mai multe studii despre Puccini găsim aprecierea lui ca un Wagner al Italiei.Ca şi la Wagner, la Puccini domină dezvoltarea continuă axată pe juxtapunerea *attacca* a scenelor penetrate de leitmotive. Multe idei muzicale se cristzalizează şi se generalizează în partida orchestrală plină de inovaţii modale şi armonice. Este un Wagner lipsit de subiecte mitice „cu elanul melodic mai scurt şi palid, cu orchestra mai transparentă, dar năzuind spre aceeaşi independenţă, cu o tensiune a culorii cromatice diluate, însă cu recitativul melodic mult mai sugestiv şi mai clar, totdeauna limpede ca expresie lirică"[22]. Boris Iarustovski, căruia îi aparţin două volume consacrate studierii operei contemporane menţionează că Puccini este cel mai des interpretat autor al operelor scrise în sec. al XX-lea[23]. Accesibilitatea şi recunoaşterea pe larg a operelor lui Puccini sunt motivate de actualitatea subiectelor ale căror intrigi îl tulbură pe ascultător; de integritatea acţiunii teatrale şi evoluţiei muzicale; caracterul afectat de exprimare a sentimentelor; funcţia primordială a partidei vocale, plină de expresie.

Creaţia lui Puccini se deosebeşte prin graţia şi poezia personajelor feminine recreate în mijlocul şi în a doua jumătate a sec. al XX-lea de către Renata Tebaldi, Joan Sutherland, Montserrat Caballé, Mirella Fregni, Nelly Mericioiu, Maria Bieşu. «Exaltarea „eternului feminin"... stăpâneşte toate operele sale... Dar eroinele pucciniene nu au... nici un precedent liric sau dramatic în eroinele dramei italiene din secolul al XIX-lea, dominate de *Somnambula* de Bellini, de *Lucia* donizzetiană, de *Violetta* lui Verdi. Ca să le aflăm originile, Rodolgo Paoli recomandă să ne întoarcem la secolul al XVIII-lea, la aşa-numită *comédie larmoyante* (comedie lacrimogenă), întruchipată în exemple ilustre, ca *Nina înnebunită de iubire* a lui Paisiello sau *Fiica bună* a lui Pacini, căreia compozitorul *Boemei* îi adaugă o cuceritoare undă de umanitate şi italienitate»[24].

În centrul pucciniene create de M.Bieşu se situează patru femei: Mimi din *Boema*, Tosca din opera omonimă, Turandot din opera cu acelaşi nume şi Cio-Cio-San din opera *Madame Butterfly*. Numai principesa Turandot, fiica mandarinului de la curtea împăratului chinez este o femeie puternică, orgolioasă, cu sufletul „de oţel". Ea se va căsători cu pretendentul de sânge regesc care va izbucni să dezlege cele trei enigme puse de ea. Acela care va suferi eşec urma să fie decapitat. Numai Calaff, fiul regelui exilat al Tartariei a dat răspuns la cele trei enigme, a topit inima de gheaţă a principesei Turandot, în ochii căreia apar primele lacrimi omeneşti. Iar Mimi, ca şi Cio-Cio-San sunt eroinele „mici", una fiind brodeza modestă, alta este gheişa niponă. Ele

„sfârşesc prin a se stinge... la căderea cortinei. Dar nu datorită destinului orb, ca în vechile drame ale ursitei, ci din pricina orânduirii sociale nedrepte care le condamnă la mizerie, suferință şi moarte”[25].

Se ştie, că rolul Cio-Cio-San a devenit cea mai mare culme şi un fir roşu în cariera scenică a Mariei Bieşu. Cântăreața a reuşit să contopească organic şi elastic intonațiile provenite din muzica niponă autentică cu cele vesteuropene născute ca cuplu al tradițiilor wagneriene, verdiene şi al curentului verist. Intonațiile nipone corespund locului de acțiune caracteristic subiectului *Gheişei* lui David Belasco după o nuvelă a lui John Luther Long (libretul de L.Illica şi G.Giacosa). Aceste intonații Puccini a primit de la cântăreața Sada Yacco aflată la Milano. În plus, el a comandat de la Tokio imprimări mecanice de muzică populară. Aceste împrumuturi orientale, se grupează în felul următor. La un pol se situează melodiile senine, calme, de exemplu, momentul apariției eroinei, scena de nuntă dintre Butterfly şi Pinkerton, rugăciunea servantei Suzuki. La un alt pol se manifestă variantele transfigurate ale melodiilor nipone, fie povestirea tristă a eroinei despre familia sa, leitmotivul destinului, motivul sabiei ce devină unealta de sinucidere[26]. Opera a fost numită de Puccini „tragedia giapponese”. Şi totuşi aici lipseşte opunerea evidentă şi brutală a direcțiilor de acțiune şi de contraacțiune. De fapt, este o operă lirico-dramatică axată pe felul introspectiv, centripet al dramaturgiei în al cărei centru se situează Cio-Cio-San. Fiecare montare a acestei opere cu participarea M.Bieşu dezvăluie mai şi mai elocvent transformarea spectacolului pluridirecțional într-un monospectacol, ceea ce anticipează apariția monooperei în creația lui A.Schönberg (*Aşteptare*) şi F.Poulenc (*Vocea umană*)[27]. Anume M.Bieşu a reuşit să construească un mare „crescendo dramaturgic” ale cărui repere semantice le putem aprecia ca dragoste – aşteptare – catastrofă.

„De fapt, Cio-Coi-San e în tot actul întâi al operei numai zâmbet şi râs, când reținut, când nestăvilit... Râsul acesta o părăseşte o singură dată când unchiul Bonzo o blestemă pentru că şi-a renegat credința strămoşească de dragul unui străin”[28]. Anume în actul I se cristalizează cele mai importante leitteme ale operei cântate de Bieşu împreună cu orchestră cu un mare avânt sufletesc: tema de bază a eroinei (Exemplul 16) şi tema de dragoste pentru Pinkerton (Exemplul 17). În centrul actului II se situează cea mai expresivă arie a eroinei plină de nemărginită fericire la gândul că „într-o bună zi vom revedea înălțându-se pe zarea îndepărtată un firicel de fum...” Aici Bieşu atinge o tensiune emotivă excepțională (Exemplul 18).

Cea mai impresionantă scenă din actul III se axează pe dialogul de neînțelegere dintre eroina şi Consulul american. Consulul vine să-i anunțe că Pinkerton s-a căsătorit. Ea nu vrea să-l aude pătrunsă de iluzia aşteptării şi revenirii iubitului. Aici vocea cântăreței devine extrem de puternică, strigătoare, mai întâi de toate interpretând mari salturi intonaționale când ea îl demonstrează lui

Consul pe copilul său (Exemplul 19). Copilul însă nu-l dă decât tatălui: „de va veni să-l ceară”. Ultima arie a eroinei, aria de adio cu copilul şi cu viaţa este intrepretată de Bieşu fără exagerări melodramatice. Izvorul vieții a secat demult. L-a secat şi aşteptarea nesfârşită (Exemplul 20)...

**Exemplul 16**

**Exemplul 17**

40 sostenendo
a tempo
Б.
В.
-бовь.
-mor
При-шла к е-е по-ро-гу.
d'a-morven-ni al-le so-glie
В доб-рый час,
Gio-ia a te,
о до-ро-га-я по-друж-ка,
gio-ia a te sia dol-ce a-mi-ca,
40 sostenendo
a tempo
pp
Да, путь на-шла я к блаженству в жизни
o-ve s'ac-co-glie il be-ne di chi
II
II
вот и твой мир-ный кров.
ma pri-a di oar-car
При-шли мы. Вот вер-
la so-glia che fiat-
Вот и вер-ши-на. Сно-
vol-gi-tie mi-ra le

**Exemplul 18**

rall. molto
(полная веры, улыбаясь)
(fiduciosa e sorridente)
Б. В.
-ришь!
- ca!
Слу - - шай.
Sen - - ti.
p
(Ведет сцену так, как будто все происходит в действительности, и понемногу приближается к рамам в
(fa la scena come se realmente vi assistesse e si avvicina poco a poco allo shosi del fondo)
12
Andante molto calmo (♩=42)
p
В яс - ный день же - лан - ный прой - дет и на - ше го - ре. Мы у -
Un bel dì, ve - dre - mo le - var - si un fil di fu - mo sull' e -
pp come da lontano
legato
sostenendo
глубине сцены)
poco rall.
- ви - дим в да - ли ту - ман - ной ды - мок, вот там, на мо - ре.
- stre - mo con fin del ma - re. E poi la nave ap - pa - re.
un poco mosso
rit.
un poco mosso
Вот ко - рабль, весь бе - лый, в порт вхо - дит плав - но. Гря - ну - ли са -
Poi la na - ve bian - ca en - tra nel por - to, rom - ba il suo sa -
p
mf
mf

**Exemplul 19**

affrettando
А э - то?..
e que - sto?..
51 a tempo
f
А э - то? Что ж, и е - го то - же он
e que - sto e - gli po - trà pu-re scor-
affrettando
(опускает ребенка на пол и прижимает к себе)
(depone il bambino a terra e lo tiene stretto a sè)
rall.
- - сил?
- - re?
(взволнованно)
(con emozione)
Сын е -
E - gli è
affrettando
rall.
ff

**Exemplul 20**

După succesul la primul concurs internațional *Madame Butterfly* din Tokio (1967), lumea a auzit și a reținut nu numai numele și vocea formidabilă a Mariei Bieșu, dar și a aflat, poate pentru prima dată, despre existența unui mic picior de plai care se numește Republica Moldova. Pe parcursul îndelungatei activități artistice, Maria Bieșu a evoluat pe scenele teatrelor de operă din Europa Centrală, de Est și de Vest (inscusiv Parisul și Berlinul de vest), Israel, America Latină,

Australia, Cuba, Japonia. Cele mai prestigioase teatre de operă din lume au aşteptat-o cu nerăbdare. Un succes enorm l-a avut Maria Bieşu la Metropolitan Opera din New York şi la Bolşoi, Moscova.

Grație acestor turnee, datorită răspândirii filmelor artistice cu participarea Mariei Bieşu (*Cio-Cio-San, Tosca, Alexandru Lăpuşneanu* ş.a.), grație ediţiilor sistematice ale Festivalului *Vă învită Maria Bieşu*, participării în cadrul juriilor unor prestigioase concursuri internaționale la Tokio, Barcelona, Budapesta, Moscova, arta muzicală şi teatrală din Republica Moldova devine cunoscută de lume, iar purtătoarea principală a ei – Maria Bieşu poate fi calificată drept simbol al culturii naționale.

**Referințe bibliografice**


1. Apud: *Maria Bieşu*. Alcătuitor şi autor al textului Elena Vdovina. Chişinău: Timpul, 1986, p.11.
2. Apud: Крунтяева, Т. *Винченцо Беллини*. Ленинград: Музыка, 1989, p.48.
3. *Maria Bieşu*, p.122.
4. Paoli, D de. *Bellini musicanto drammaturgico*. În *Revue musicale*, 1935, 05, p.61. Apud: Крунтяева, Т., p. 51.
5. Cit după: Крунтяева, Т., p. 55.
6. Apud: Бушен, А. *От составителя*. În *Джузеппе Верди. Избранные письма*. Ленинград, Музыка, 1973, p.5.
7. Apud: Соловцова, Л. *Вступительная статья*. În *Оперы Верди. Путеводитель*. Москва: Музыка, 1970, p. 33.
8. Друскин, М. *История зарубежной музыки*. Вып. 4. Москва: Музыка, 1967, p. 296.
9. Верди, Д. *Избранные письма*. Ленинград: Музыка, 1973, p. 98.
10. Solovțova, L. *Giuseppe Verdi. Viaţa şi opera*. Traducere în română de R.Donici. Bucureşti: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1960, p. 57.
11. *Ibidem*, p. 61.
12. *Ibidem*, p. 168.
13. *Ibidem*, p. 224.
14. *Ibidem*, p. 254-255.
15. *Ibidem*, p. 278.
16. Apud: Hussey, D. *Verdi*. London; New York, 1948 , p. 178.
17. Solovțova, L. *Op. cit.*, p. 306.
18. Sbârcea, G. *Giacomo Puccini. Viaţa şi opera*. Bucureşti: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1966, p. 186.

19. Римский Корсаков, Н. *Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка.* Т.2. Москва: Гос. Лит. Издат., 1963, p. 41.
20. Apud: Sbârcea, G. *Op. cit.*, p. 194.
21. *Ibidem*, p. 193.
22. *Ibidem*, p. 195-196.
23. Ярустовский, Б. *Очерки по драматургии оперы XX века*. Кн.1. Москва: Музыка, 1971, p. 53.
24. Sbărcea, G. *Op. cit.*, p. 194.
25. *Ibidem*, p. 194.
26. Mai detaliat aceste împrumuturi orientale sunt analizate de O.Levaşeova (Левашева, О. *Пуччини и его современники*. Москва: Сов. Композитор, 1980, p. 293-301).
27. Левашева, О. *Op. cit.*, p. 290.
28. Sbârcea, G. *Op. cit.*, p. 118.