

„LA MEILLEUR CANIO” INTERPRÉTÉ MIHAIL MUNTEAN  
(OPÉRA *PAILLASSE* DE RUGGERO LEONCAVALLO)

„CEL MAI BUN CANIO” INTERPRETAT DE MIHAIL MUNTEAN  
(OPERA *PAIAȚE* DE RUGGERO LEONCAVALLO)

Elena NISTREANU,

doctorandă, lector asistent universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Articolul este dedicat analizei minuțioasă a partidei eroului Canio din opera *Paiate* de R. Leoncavallo. Operă ocupă un loc aparte, reprezentând curentul verist, datorită căreia artistul M. Muntean a fost distins cu titlul de „Cel mai bun Canio din Europa” — Anglia, 2004. În articol va fi investigată atât dramaturgia și compoziția, cât și partida vocală a tenorului. Vor fi cercetate: arii, duete, ansambluri.

**Cuvinte-cheie:** operă, compozitor, rol central, partidă vocală, arioso, ariei lamento, duet, leitmotiv, ambitus, tesitură, diapazon, bel canto, recitativ, tonalitate, interval, plan armonic, intonații, ritm, mod major / minor, timbru vocal.

L'article est dédié à l'analyse méticuleuse de la partie du personnage Canio de l'opéra *Paillasse* de R. Leoncavallo. L'opéra occupe un lieu à part représentant le courant veriste et grâce au rôle de Canio on a décerné à M. Muntean le titre „Le meilleur Canio dans Europa” — Angleterre, 2004. Dans l'article est examiné autant la dramaturgie et la composition que la partie vocale du ténor. On fait une étude des airs, des duos, des ensembles.

**Mots-clés:** opéra, compositeur, rôle de premier plan, partie vocale, arioso, air du lamento, duo, leitmotiv, ambitus, tessiture, diapason, bel canto, récitatif, tonalité, intervalle, le niveau des harmoniques, intonation, rythme, mode majeur/mineur, le timbre vocal.

Après avoir donné vie aux troubadours romantiques des opéras *Le Trouvère* (Manrico), *La traviata* (Alfredo), Mihail Muntean se sentit attiré par le personnage veriste de Leoncavallo. L'artiste a été tenté d'interpréter la jalousie pathologique de Canio, de résoudre les conflits du drame tragique (assassinat ou suicide). Canio — Muntean n'a rien en commun avec les héros prodigieux du romantisme, tels que Siegfried ou Othello, et n'illustre pas des concepts majeurs comme le font Faust et Manfred. Le personnage de *Paillasse* correspond au caractère de type héros « ordinaire » (présent aussi dans d'autres œuvres romantiques, par exemple dans *La Belle Meunière* de Franz Schubert) qui ne se laisse pas emporté par des sentiments d'amour exalté (voir Roméo et Juliette de Shakespeare), mais, tout au contraire, en tant que personnages avec un esprit terre-à-terre sont poussés à agir comme des personnages prosaïques et humbles, condamnés à vivre leur petite existence minable dans un environnement qui prédispose à tout moment à un éclatement de sentiments enflammés et tragiques. La composition de ces personnages musicaux veristes suit les principes de la littérature naturaliste. *Un roman doit être une chronique sociale de la contemporanéité* [1, p. 44], affirmait Giovanni Verga, le fondateur du verisme, connu pour ses romans décrivant la vie sicilienne. Le drame musical devrait refléter uniquement d'une manière artistique la réalité de vie [*ibidem*]. Les créations des compositeurs italiens, tous adeptes de Verdi, illustrent pleinement ce postulat. C'est dans la vie réelle et contemporaine que les compositeurs veristes cherchent les sujets de leurs opéras (voir à ce sujet : *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, *Paillasse* de Ruggero Leoncavallo, *La Bohème*, *Madame Butterfly* et *La Fille de l'Ouest* de Giacomo Puccini ou *Louise* de Gustave Charpentier). Les héros de ces œuvres sont les représentants des déshérités de la société, les couches sociales défavorisées, contraintes à lutter pour gagner leur bonheur: des paysans, des comédiens ambulants, des étudiants miséreux — des gens ordinaires donc portant leurs peines et leurs souffrances ou vivant leurs modestes joies et leurs rêves sans prétention. Les compositeurs veristes mettent en premier plan la révélation du monde intérieur de ces humbles gens, qui aiment infiniment et qui détestent à la mort. Leur idéal, tout comme chez Verdi, était la création d'œuvres où la passion humaine soit présentée en ébullition et regorgeant de « cris de douleur, de satisfaction, de joie, de vengeance ». Habituellement, les veristes ne s'intéressaient pas

beaucoup et profondément aux sujets liés à l'éthique et n'ont pas adhéré à des projets philosophiques ou bien à des systèmes théoriques ambitieux (comme Wagner par exemple). C'est ainsi que la place réservée aux masses populaires n'est qu'une place secondaire. Le plus souvent, le contenu des opéras veristes est réduit à des drames d'amour manqué, un amour malheureux et envenimé de jalouse, le tout étant invariablement traité d'une façon mélodramatique et parfois démesurée. L'action des opéras veristes a un développement toujours très succinct, d'où la prédilection pour les créations en un ou deux actes (voir: *Paillasse* de Ruggero Leoncavallo, *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi* et *Il tabarro* de Giacomo Puccini...).

Nous allons entreprendre une recherche musicologique plus avancée de l'opéra *Paillasse*, stimulés par la prédilection que Mihail Muntean avouait avoir pour cette création où figure une assertion métaphasique d'inspiration sacrée: *Qui sommes-nous — des gens, des paillasses ?* C'est grâce à l'interprétation du rôle principal de cet opéra qu'on a discerné à Mihail Muntean le titre de meilleur Canio en Europe (en 2004, en Angleterre). Ayant bénéficié de l'exceptionnelle interprétation de Mihail Muntean, l'opéra *Paillasse* a réussi se maintenir jusqu'à nos jours dans le répertoire du Théâtre national d'Opéra et de Ballet de Chisinau.

C'est principalement dans les créations de Giuseppe Verdi et notamment dans ses dernières opéras (*Othello*, *Falstaff*) qu'il faut chercher les sources artistiques et stylistiques de la musique veriste, créations qui se distinguent par le *stillo misto* des partitions vocales, par la combinaison spécifique du chant et de la déclamation, par l'originalité du principe du développement musical continu et par le rôle exceptionnel acquis par l'orchestre. *Evidemment, il ne faut pas ignorer l'empreinte des maîtres de l'opéra lyrique français (Jules Massenet, Charles Gounod, Georges Bizet), ainsi que les traces laissées par la tradition de l'opéra allemand de Richard Wagner (en particulier au niveau de l'harmonie) et même l'influence d'un compositeur longtemps ignoré, Amilcare Ponchielli (l'auteur de l'opéra Gioconda). D'ailleurs, ces influences, parfois très transparentes, se font sentir dans presque toutes les créations de Leoncavallo* [2, p 135]. Mais ce n'est qu'une seule fois que le compositeur a réussi à surmonter et à synthétiser d'une manière organique toutes ces tendances musicales de l'époque qui le fascinait. Mettant à l'œuvre la quintessence de son talent musical dans des moments de d'authentique inspiration, c'est justement dans *Paillasse* que Ruggero Leoncavallo a réussi à se dépasser lui-même.

La partition de l'opéra *Paillasse* a été achetée sur le coup par la maison d'édition *Sonzogno*. Peu de temps après, le 21 mai 1892, l'opéra a été monté sur la scène Dal Verme de Milan (avec la participation du baryton français Victor Maurel), sous la baguette du jeune Arturo Toscanini. Le mois de septembre de la même année à Vienne, l'opéra *Paillasse* se fit entendre sur toutes les grandes scènes d'Europe, apportant à l'auteur un renom mondial. La critique a immédiatement déclaré *Paillasse* comme le meilleur opéra italien veriste.

Le soir du 10 juin 1961, le public moldave a pu prendre contact avec l'œuvre du veriste au Théâtre moldave d'Etat d'Opéra et du Ballet « Pouchkine », avec la contributions de: I. Dubrovin, Ș. Gogoberidze — (*Canio-Pagliaccio*); Maria Bieșu, Polina Botezatu, Emilia Parnichi — (*Nedda-Columbina*); N. Bașcatov, Ia. Kogan, M. Cilipic — (*Tonio-Taddeo*); A. Boico, F. Kuzminov, F. Calinschi — (*Silvio*).

Le début de Mihail Muntean dans le rôle de Canio a eu lieu le 24 mai 1986 sur la scène du Théâtre d'Opéra et de Ballet à Chisinau. Le public a été instamment séduit par l'interprétation du jeune artiste qui a reproduit parfaitement les fluctuations de l'âme de Canio. A côté de Muntean ont évolué les chanteurs suivants: L. Aga (*Nedda*), A. Donos (*Silvio*), I. Cheptănari (*Tonio*), sous la baguette du chef d'orchestre L. Gavrilov. Une nouvelle mise en scène, avec la participation de Mihail Muntean, a eu lieu le 16 Juin 1992 et depuis les affiches du Théâtre National mentionnent le nom de l'artiste non seulement en tant qu'interprète mais aussi en qualité de metteur en de scène.

Mihail Muntean se fait remarquer par son vaste horizon culturel, ainsi que par sa curiosité qui vise des domaines multilatéraux et très variés. L'artiste est un bon connaisseur de la littérature classique et contemporaine, et maîtrise bien l'histoire universelle, il perçoit toutes les nuances de la vie artistique.

C'est d'ici que découlent ces excellentes capacités de chanteur et de metteur en scène en même temps. La mise en scène proposée par Mihail Munteanu met en relief la spécificité esthétique et stylistique de la pièce jouée, *Paillasse*, un opéra — pièce de théâtre où le mouvement musical est suivi de près par l'action dramatique.

Opéra, ou « drame », comme l'appelle l'auteur lui-même, *Paillasse* a été conçu en deux actes précédés d'un prologue. Le premier acte comprend l'introduction, l'intrigue et le premier apogée des conflits dramatiques. Dans le deuxième acte, qui est une sorte de demi-dynamique en soi, il y a un assouplissement temporaire de la tension (*intermezzo, comédie*), suivi par un développement du fil dramatique qui culmine par un dénouement tragique. L'action de l'opéra se déroule sur deux plans : un *plan psychologique* (interne) et un *plan du genre* (extérieur).

L'attention est focalisée sur la divulgation des drames personnels de Canio, de Nedda, de Silvio et de Tonio, les scènes populaires fonctionnant en tant qu'arrière-plan neutre. Les traits de caractère des protagonistes s'avèrent vifs et expressifs. Les indices de sa profonde humanité rendent la personnalité de Canio exceptionnellement réelle. Les différentes caractéristiques de sa personnalité : époux aimant, tendre et attentionné, homme rongé par la jalousie et souffrant tragiquement à cause de l'infidélité de Nedda, Canio venge sa dignité outragée. Tous ces caractères sont peints avec la même aisance et force de conviction. Ce sont les particularités stylistiques des mélodies qui ont imposé une forme vocale typique pour l'opéra *Paillasse*, sous la forme de l'*arioso* (partition de Canio, et de Tonio). Sinon, des formes spécifiques pour les opéras veristes, seulement le duo a été gardé. L'action de l'opéra se déroule pendant un jour férié (entre 1865 et 18709 dans la région de Calabre, non loin du village Montalto).

La première apparition du protagoniste a lieu dans le *premier acte*, lorsque la foule salue Canio et toute la troupe de comédiens. Par un *arioso* de grand effet, Canio remercie tous ceux qui sont venus et les invite au spectacle qui aura lieu ce soir-là. Cet *arioso* met en évidence une caractéristique de l'image de Canio : acteur professionnel, paillasse, contraint toujours d'être soit heureux, soit malheureux. Canio salue le public par *Grazie !, Grazie !* et entre ainsi en dialogue avec le chœur, dans la tonalité de base *Si-bémol majeur*. Puis, il s'incline devant le public d'une façon très drôle et il donne libre cours à ses paroles. Nous nous arrêtons à ce geste, apparemment sans importance, mais qui est très chargé de significations et d'expressivité dans l'interprétation de Mihail Munteanu. Cette révérence du ténor est à la fois plaisante, élégante et de noblesse. Canio moldave cumule plusieurs traits caractéristiques présents chez d'autres personnages célèbres de la scène lyrique — il est intelligent comme Lenski, mirobolant comme le duc verdien, belliqueux comme Radamès et Pollione et jaloux comme Othello. Même à l'âge respectable qu'il a maintenant, Mihail Munteanu parvient à rendre du charme à son personnage.

Avec ses intonations chromatiques ascendantes et descendantes, la section médiane de l'*arioso* acquiert un caractère grotesque et souligne la nature impétueuse de ce personnage. Une autre facette du protagoniste est relevée par Mihail Munteanu dans l'*arioso* — *cantabile* n° 2 (exemple 1), chargé de sensations et de sincérité *Adoro la mia esposa !* :

Ex. N° 1 N° 2. CANTABILE.

The image shows a musical score for a cantabile piece. It consists of two systems of music. The top system is for the voice, starting with the tempo and expression markings 'Adagio molto. con grande espressione'. The lyrics are written in Russian and Italian. The bottom system is for the piano accompaniment, also marked 'Adagio molto. con grande espressione' and 'p legatissimo'. The piano part features a prominent chromatic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

Adagio molto. con grande espressione

Шутокъ я - тихъ я не люблю! со мной шутить о - па - сно! насмѣшекъ  
*Un tal gio - co, cre - de - te - mi, è meglio non gio - car - lo con me, miei*

Adagio molto. con grande espressione

*p legatissimo*

Le calvaire subis par le héros est rendu dans le tempo *Adagio molto*, avec la précision *con grande espressione*, dans la tonalité de base *Fa majeur*, la ligne mélodique de départ ayant une mesure de 3/4 (**I<sup>e</sup> Section**). Les phrases musicales interprétées par Mihail Muntean sont rendues dans la meilleure technique de l'authentique *bel canto* et réussissent à merveille à exprimer simultanément la nature voilée de la jalousie capricieuse et l'agacement causé par les allusions faites à l'infidélité de son épouse, mais faisant aussi le pitre (Paillasse), en tant qu'artiste contraint de jouer sans cesse son rôle. L'arrière-plan harmonique est instable et il est à noter entrelacement des intonations mineures (*la mineur*) et les majeures (*Sol majeur*) qui passe en *Do majeur*, pour développer ensuite un *arioso Adantino sostenuto assai*, avec l'indication *molto ritmato* (**II<sup>e</sup> Section**). La mesure 3/4 est suivie par la mesure binaire, dansante et à caractère comique, de 2/4. La tonalité en *Do majeur* est substituée par celle de *Mi majeur*. La difficulté vocale que pose ce récit provient de l'articulation de la voix *stacato* qui bascule entre *legato* et *non legato*, ce qui nécessite un souffle technique hautement qualifié.

Certes, Mihail Muntean a démontré à plusieurs reprises au cours de ses performances que l'interprétation de ce moment il ne lui pose pas de difficultés et a fait la preuve qu'il est toujours capable de répondre juste aux exigences de l'auteur. Connu du prologue et raisonnant dans une séquence croissante, le thème de la jalousie émerge dans la partie médiane de *l'arioso Ma se Nedda sul serio sorprendessi...* (p. 52), d'abord dans la partition de l'orchestre et puis résonne dans la ligne vocale. La séquence est interrompue par l'exclamation inquiétante de Canio : *che vi Parlo !...*, le mot *parlo* étant maintenu dans la tonalité aiguë *fa<sup>1</sup>*. Ce moment aurait pu constituer une rude épreuve pour tout ténor, mais jamais pour Mihail Muntean surmonte aisément les difficultés vocales de tout genre et, mettant en jeux son timbre unique, mi la voix avec un son cristallin. L'artiste maîtrise et la respiration, et la position libre du larynx, ce qui lui permet de chanter avec délicatesse et douceur ces exceptionnels sons musicaux veloutés et purs. Dans cette première apparition du protagoniste, les inattendus changements d'états émotionnels sont impeccablement rendus: ils se développent en allant de la cantilène lyrique aux exclamations récitatives pleins de menaces et de la colère.

Des périodes avec d'importants sursauts intervallaires, aussi bien ascendants (la **septième** *sol — fa<sup>1</sup>*, la **quinte** *si — fa<sup>1</sup>*, la **quarte** *re — sol<sup>1</sup>*) que descendants (l'**octave** *sol<sup>1</sup> — sol*, la **septième** *re<sup>1</sup> — mi*, la **sixte** *do — mi*) enveloppent les deux sections de *l'arioso*. Tous ces sursauts parlent du tourment qui hante l'âme du protagoniste, les sursauts montants donnant l'impression d'un débordement émotionnel muni d'une impressionnante force tragique. Le spectateur n'a jamais ressenti chez Mihail Muntean une quelconque difficulté d'interprétation de ce passage, parce que dans le chant de l'artiste, tous les sons sont égaux et, comme l'artiste lui-même disait: *La musique est écrite du haut en bas et vice versa, et un chanteur versé doit la chanter sur une seule ligne, en donnant l'impression que la mélodie ne comprend ni des montées, ni des descentes*. L'ambitus général de ce numéro comprend les sons suivants: *mi — la<sup>1</sup>*, ce qui constitue le diapason complet d'un ténor qui a atteint son plein développement et qui lui donne la possibilité de faire la preuve de ces capacités vocales.

Se servant de la voix du point de vue scénique, l'interprète rend, lors de la rencontre de Nedda et de son amant Silvio, surpris par Canio, le drame de son amour trahi qu'il exprime par des brèves répliques et par des exclamations. Présenté initialement dans le *Prologue*, le thème de la jalousie s'introduit d'une manière habile dans la tessiture. Un rôle important C'est l'orchestre qui acquiert maintenant le rôle principal pour créer le plan arrière, bâti sur des passions tempétueuses. Si cette section ne présente pas de grandes difficultés vocales, c'est la maîtrise des disponibilités théâtrales de l'interprète qui entrent maintenant en jeu. Il est à remarquer à quel point Mihail Muntean s'investit pour convaincre le spectateur a travers les phrases dramatiques *Io vo'il suo nome ! Parla !* Faisant la preuve d'une force vocale tout à fait remarquable, l'artiste interprète toutes les culminations dramatiques (le *la<sup>1</sup>* ou le *sol bécarré<sup>1</sup>*), le tout étant exécuté en *fermato* et avec une intensité tragique. Mais c'est le fameux air final du I<sup>er</sup> acte I, *Vesti la giubba*, qui capte définitivement l'attention du public, le moment qui illustre la profonde douleur de Canio ui explique le concept de « clown tragique ». Cette séquence est devenue

l'un des numéros musicaux les plus populaires de la littérature mondiale d'opéra et, incontestablement, c'est le moment le plus impressionnant de l'opéra *Paillasse*, le compositeur réussissant à atteindre une altitude émotionnelle d'une véritable tragédie.

L'*arioso* de Canio représente par excellence la quintessence psychologique et musicale de l'opéra qui engendre d'innombrables fils de ses autres pages. Merveilleusement et originellement construit, l'*arioso* met en évidence deux mélodies liées par un petit motif. La première mélodie, un récitatif, est lyrique, triste et de large respiration (exemple n° 2), se rattachant aux intonations de la phrase du prologue, mais qui a une nuance plus accentuée de tristesse:

Ex. N° 2 **ARIOSO.**

**Adagio.** (46 ♩=)  
*declamando con dolore*

Вре - мя при - нять о - быч - ну - ю ли - чи - ну, Вѣдь ари - тель ждетъ, а  
- *Vé - sti la giub - ba e la fac - cia in - fa - ri - na. La gen - te ra - ga e*

**Adagio.** (46 ♩=)

Pendant qu'il porte sa veste d'arlequin et fait des grimaces, les larmes inondent son visage dès qu'il pense à l'infidélité de sa femme. Ce thème est toujours utilisé dans les mises en scène contemporaines, le clown (*Paillasse*), étant souvent représenté avec des larmes sur sa joue. L'introduction orchestrale de l'*arioso* débute avec le son sombre des violons sur le fond duquel la voix exclame : *Recitar ! Mentre preso dal delirio* (p. 106). La **cantilène** (*Adagio*), avec l'indication *declamando con dolor*, maintenue dans le mètre rythmique de 2/4, apporte d'abord un contenu dramatique en *mi mineur* et est exécutée en évoluant progressivement pour atteindre son pic à la phrase: *Ridi, Paillaseo, sul tu amore in franto* (avec un *Mi majeur* ironique). C'est ici que Canio expose la cause de son désespoir (le prologue), culminant avec un magnifique et difficile son aigu *la<sup>1</sup>*, ce qui constitue un moment de grande intensité émotionnelle et un test pour les vrais ténors. Une suite d'inflexions modulateurs parcourent la voie de la tonalité *mi mineur* jusqu'au moment dramatique de l'*arioso*: le *mi mineur* se change en *la mineur*, qui se dissout à son tour dans un *Do majeur*, étant succédé par un *mi mineur*, un *Fa majeur*, un *Mi majeur*, un *la mineur*, qui se métamorphose dans *Sol majeur*, suivi ensuite d'un *La-bémol majeur* succédé encore une fois par un *Sol majeur* qui change en un *Si majeur*, puis culmine par le *Mi majeur* ironique déjà évoquée pour finir enfin par le *si mineur* tragique. D'une expressivité à part s'avère aussi un tout petit accord orchestral final qui reprend les accents tristes de l'*arioso*. Musique disparaît facilement avec un *cantabile con molto espressione* (exemple n° 3):

Ex. N° 3 *a piena voce, straziante*

смѣй - ся, па - яцъ, надъ ду - шев - нымъ стра - даш - емъ, смѣй - ся, па -  
*Ri - di Pa - gliac - cio sul tuo a - mo - re in - fran - to! Ri - di del*

*molto rit.* *con grande espress.* *cedendo*

Le chant de Canio — Muntean a été soutenu par l'harmonie et le timbre orchestral, étant pleinement mis à l'œuvre au profit d'un matériel expressif d'exception. L'utilisation de la voix par le grand artiste est aussi absolument remarquable. Malgré la tension ou le sens de la malédiction dans certaines phrases musicales (et de telles phrases abondent dans tout l'opéra), plusieurs éléments tels la ligne du chant, l'émission canonique, la projection du son, la diction claire, ainsi que le réglage de l'intensité vocale ne devraient pas se dissiper et se retrouvent inaltérés dans l'interprétation de Mihail Muntean. Attentif toujours de faire émerger les sentiments et de trouver toujours une tonalité dramatique et plausible, l'artiste met en valeur non seulement ses exceptionnelles qualités vocales mais aussi une expression du visage hors du commun. Professionnels du chant, mélomanes acharnés ou simples musiciens amateurs, tous les spectateurs admirent sans réserve la technique du contrôle de l'émission vocale et du timbre vocal. La voix de Mihail Muntean est toujours placée au bon endroit, malgré les émotions qui accablent son souffle. Cet *arioso* est la version contemporaine de l'*air du lamento* — formule enracinée depuis longtemps dans l'opéra italien. Mais Ruggero Leoncavallo traite le *lamento* dans une manière typiquement veriste, en enchaînant librement le récitatif triste, le *portamento* très accentué avec des exclamations dramatiques, chantables dont l'ambitus se déploie entre le *re* et le *la*<sup>1</sup>. En même temps, dans cette mélodie — *air-lamentation* sont exécutées des expressions typiques pour la mélodicité romantique tardive qui nous rappellent certains thèmes wagnériens. La phrase culminante de l'*air-lamentation* de Canio, qui achève l'opéra par un *tutti* orchestral d'un dramatisme impressionnant, devient lui aussi un leitmotiv.

Dans le *deuxième acte*, pendant la scène où les personnages de l'opéra deviennent des personnages du théâtre ambulant a lieu le brusque changement de la pièce scénique en réalité. Peu à peu, Canio commence à perdre son équilibre psychologique et franchit progressivement les bornes de la fiction. A peine maîtrisant sa colère, il demande à Colombina (Nedda) qui l'avait accompagné. La partie des contrebasses expriment sombrement le thème de la jalousie. La ligne mélodique de l'orchestre, dont l'arrière plan est marquée par un duo (ou par un dialogue plutôt, vu que les artistes change régulièrement des répliques), résonne tristement avec une l'expression à la manière de Chopin, qui anticipe la triste destinée des amoureux.

Toujours plus menaçant, implacable et rongé par le désir de se venger, Canio demande à son épouse le nom de son amant. Il ne réussit plus à distinguer la scène de la réalité et c'est ainsi que la jalousie de sa partition est poussée au plus haut degré possible. Nedda tente de ramener l'insensé Canio dans l'action de la comédie « *Pagliaccio, Pagliaccio!* ». Mais ce reproche critique met Canio dans tous ses états et, incapable de maîtriser ces émotions, celui-ci enlève sa masque d'arlequin. Son chant trahit une ferme détermination (exemple n° 4). Non ! Il n'est plus un arlequin ! Il est un homme dont le sentiment suprême, pure, a été insulté ! Ce n'est que par le sang que cette honte pourrait être lavée :

Ex. N° 4

The image shows a musical score for an aria. The top staff is for the voice, marked 'Ritardando' and 'Allegro moderato. (♩ = 144)'. The lyrics are in Russian and Italian: 'Нѣтъ! О нѣтъ, я не па-яць! я че-ло-' and 'No! Pa-gliac-cio non son, se il vi-soè'. The bottom two staves are for the piano accompaniment, also marked 'Allegro moderato. (♩ = 144)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

L'arioso de Canio *No ! Paillasseo non son !* est une sorte de confession du héros. Marqué par une profonde émotion, celui-ci se souvient comment il a sauvé Nedda et l'a accueilli en pauvre orpheline affamée, combien il l'aimait et gâtait... Canio est persuadé donc qu'il a droit sinon à l'amour de Nedda, au moins à sa gratitude. Et quelle est maintenant sa récompense !... Accablé, Canio se laisse tomber sur une chaise. Très impressionné par son « interprétation », le public l'applaudit vivement. Cet arioso constitue le point culminant de la présentation du protagoniste et, quant à sa puissance dramatique et expressive, est égale à l'arioso *Vesti la giubba*. En plus, ce récit est aussi le numéro le plus ample de la partition de Canio, qui est intégré de façon organique dans le déroulement complexe de toute la scène.

Canio — Muntean traverse une série de transfigurations psychologiques, qui, évidemment, se ressentent dans l'interprétation modérée du début de la comédie pour atteindre l'apogée émotionnel dans la phrase sacramentelle: *Non, je ne suis pas arlequin !* La réserve initiale est rendue aussi par le texte du livret (*Coraggio !*), que par l'indication *adagio* ajoutée à la nuance dynamique *piano*. Le tempo change ensuite dans un *Allegro moderato* et c'est l'arioso proprement-dit qui commence dans la tonalité de base *mi-bémol mineur (I<sup>e</sup> partie)*, changé aussitôt après par un *fa mineur*, suivi par un *Fa-dièse majeur* et, à la fin, par la tonalité alternative de la tonalité principale, le *Mi-bémol majeur*, le tout étant exécuté dans la mesure rythmique de 4/4, à la manière d'une marche mouvementée. Une telle structure modulée révèle le destin tragique du héros *Paillasse*, la complexité harmonique, anticipant l'évolution sanglante de la fin de l'opéra.

La II<sup>e</sup> partie apporte des changements rythmiques. D'où apparaît la mesure de 2/4, avec l'indication *Cantabile espressivo* dans la tonalité légère du *Mi-bémol majeur*, qui sera suivi par le petit sept accord majeur du *fa* et une suite d'accords et de tonalités s'enfilent vers la fin de l'arioso : le *Si-bémol majeur*, le *Fa majeur* et le *Mi-bémol majeur*. Cette partie a un caractère mélodieux et doux, ce qui se contraste avec la première partie. La ligne vocale est construite sans exagérer les sursauts des intervalles, toute l'écriture étant très confortable pour la voix de l'interprète. L'ambitus de tout le morceau se maintient entre le *mi-bémol* et le mémorable *si-bémol*<sup>1</sup>.

L'interprétation de Mihail Muntean réussit toujours à surprendre le public par une transmission robuste et précise du son qu'il plaçait sur une respiration profonde, apte à lui permettre d'imprimer d'inimitables couleurs à son timbre. L'artiste maîtrise parfaitement l'habileté d'émettre des sons bien filés, en jonglant avec l'intensité de sa voix d'un *forte* éclatant jusqu'au *piano* le plus sublime. Interprète travailleur et perfectionniste, Muntean prend en considération toutes les indications de la partition et les restitue au public au plus haut niveau artistique.

Plongé dans un état de surexcitation démesurée, Canio profère contre Nedda une menace de mort et lui demande à nouveau de lui dévoiler le nom de son amant. Une fois de plus, Nedda essaie, dans un *duettino* plein de vivacité, revenir dans l'atmosphère de la comédie, minimalisant par une blague les propos de Canio, ce qui met celui-ci au comble de l'exaspération. L'intensité dramatique atteint son pic. Nedda fait preuve de courage et de volonté. Pris d'une violente et aveugle colère, Canio poignarde son épouse qui, comme Carmen, meurt d'avoir été trop courageuse. Attirée par ses cris, le jeune Silvio s'empresse pour la sauver, mais il se fait poignarder lui aussi par Canio (l'orchestre joue une dernière fois le thème de la jalousie). Las, Canio laisse tomber son couteau et, d'une voix effrayante, s'adresse aux paysans terrifiés: *La commedia è finita !* Avec une impressionnante force tragique, l'orchestre interprète le thème de la raison du désespoir de Canio et c'est ici que l'opéra fini: (exemple n° 5) :

Ex. N° 5

Му — медья о — конче на!  
*La com - media è fi - ni - ta!*

L'effet de la dernière phrase est particulièrement terrifiant dans l'interprétation du Mihail Muntean, en raison de la profondeur imprimée par l'artiste à l'extériorisation de ses sentiments. Ce rôle reste toujours très difficile à maîtriser pour beaucoup d'interprètes de Canio. C'est ainsi que Mihail Muntean mérité pleinement le titre de *Meilleur Canio*, car, certes, il faudra attendre longtemps encore pour voir apparaître un autre chanteur ayant un niveau artistique si élevé.

L'irremplaçable exécution de cette partition de Mihail Muntean lui a valu la haute appréciation du public et des spécialistes et a fait connaître la Moldavie partout dans le monde, aussi bien dans les pays voisins que dans les pays plus lointains, tels la Roumanie, l'Ukraine, la Grande-Bretagne, l'Allemagne ou les Pays-Bas. Son style se distingue par une parfaite maîtrise du *bel canto* (ténor), dont le coloris est particulièrement riche, chargé de symboles et de sentiments. La maîtrise d'un artiste passionné rend à son travail d'artiste vocal un impressionnant caractère classique et rapproche le résultat de ses performances de la vie même ; c'est aussi le cas du couple Muntean — Canio.

Fait relevé d'ailleurs en en 2010 par l'édition russe de l'opéra *OperaNews.Ru: Muntean appartient à la génération de chanteurs légendaires... les meilleurs représentants de l'école soviétique d'opéra... Sa voix puissante, le timbre riche, vigoureux dans les sons aigus... Il dispose d'une excellente technique vocale, c'est une véritable école de chant* [3]. Il ne nous reste qu' à ajouter à ces hautes appréciations du phénomène Muntean l'opinion d'Elena Obratzsova (Russie), sa partenaire à plusieurs occasions: *Mihail Muntean est un éminent ténor, un maître de la profession avec une splendide voix* [ibidem].

Le public contemporain ne peut que se réjouir d'avoir la possibilité de profiter pleinement de l'impressionnante personnalité de l'artiste. La belle voix de Mihail Muntean, sa haute maîtrise artistique et son impeccable technique vocale contribuent à la réussite de la mise en scène de l'opéra *Paillasse*. Aussitôt après la première, l'artiste notait les suivantes réflexions personnelles dans son journal: *J'ai remporté la victoire du premier essai. C'est ma partition bien aimée vers laquelle je me suis longtemps dirigé.*

### Bibliographie

1. BUGA, A. și SÂRBU, C.– M., *Quatre siècles de théâtre musical* București: Editura DU Style, 1999, p. 556.
2. CONSTANTINESCU, G., *Le guide de l'opéra*. București: Editura muzicală, 1971, p. 448.
3. OperaNews.Ru accesat sur 03. 04. 2011.