

## **Inovație și exotism în muzica de operă franceză. Léïla din *Pescuitorii de perle* de Georges Bizet**

Asist. Univ. Dr. Lorena Mărginean  
Facultatea de Arte  
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați  
lorena.marginean.opera@gmail.com

### ***Abstract:***

*The Orient started to fascinate France since the seventeenth century. In the beginning of this process, operas just had exotic subjects. Only in the nineteenth century, the french operas began to implement the exoticism in the music also. Some of these musical characteristics are the very frequent changes in the measure, the use of modes instead of tonality, and the use of the augmented second.*

*Also, this oriental influence brings some vocal typologies into focus: the mezzosoprano for the western influence (Spain) and the very high coloratura soprano for eastern influence (Sri Lanka, India).*

*The oriental influences will be deeper analyzed through the first entrance of the character Léïla from “Les pêcheurs de perles” opera by Georges Bizet, in the context of my personal interpretation of this role at the “Nae Leonard” Opera and Operetta Theatre from Galați.*

**Key words:** *exoticism, coloratura soprano, pearls, love, vows.*

### **Exotismul muzical francez**

Termenul orient este foarte general, desemnând zone precum Africa de Nord, Egipt, Orientul Apropiat sau Îndepărtat, sau Japonia. Fascinează culorile, căldura și senzualitatea influențelor, tradițiilor și specificului zonelor respective.

În Franța, încă din secolul al XVII-lea a existat mirajul teritoriilor îndepărtate. Acest lucru s-a putut observa prin comedia-balet *Le Bourgeois gentilhomme*, 1640, a lui Jean-Baptiste Lully și Molière. În anul 1735, Jean-Philippe Rameau a scris *Les Indes Galantes*, dar aceste lucrări nu cuprindeau și elemente exotice pe plan muzical.

Abia în anii 1830-1840, când exploratorii au început să scrie despre aventurile lor și muzica tradițională de acolo, printre altele, s-a schimbat situația. Datorită colonizării în urma expansiunilor, Franța a avut mereu tangențe cu teritoriile exotice. India a reprezentat mereu o fascinație, iar lucrul acesta se poate observa și în numărul de opere cu subiecte și influențe muzicale exotice: 19.

|      |   |                      |
|------|---|----------------------|
| 1862 | <i>Lalla-Roukh</i>                                  | David                |
| 1863 | <i>Les Troyens</i><br><i>Les Pêcheurs de perles</i> | Berlioz<br>Bizet     |
| 1865 | <i>L'Africaine</i>                                  | Meyerbeer            |
| 1872 | <i>La Princesse jaune</i><br><i>Djamileh</i>        | Saint-Saëns<br>Bizet |
| 1875 | <i>Carmen</i><br><i>L'Amour africain</i>            | Bizet<br>Paladilhe   |
| 1877 | <i>Le Roi de Lahore</i>                             | Massenet             |
| 1880 | <i>Aida</i> (1871)                                  | Verdi                |
| 1883 | <i>Lakmé</i>  | Delibes              |
| 1884 | <i>Hérodiade</i> (1881)                             | Massenet             |
| 1891 | <i>Thamara</i>                                      | Bourgault-Ducoudray  |
| 1892 | <i>Samson et Dalila</i> (1877)                      | Saint-Saëns          |
| 1893 | <i>Kassya</i> <sup>120</sup>                        | Delibes              |
| 1894 | <i>Thaïs</i><br><i>Djelma</i>                       | Massenet<br>Léfebvre |
| 1897 | <i>Le Spahi</i>                                     | Lambert              |
| 1898 | <i>L'Île du Rêve</i>                                | Hahn                 |

Un sistem muzical exotic complex s-a remarcat în opera romantică franceză prin *Lalla-Roukh* a lui David, în 1862. Apoi, în 1863, Berlioz, cu *Les Troyens*, pune acest sistem în angrenajul unei producții grand-opéra. Tot în 1863, Bizet are premiera operei sale de inspirație exotică, *Pescuitorii de perle*.

Printre caracteristicile muzicale ale acestui nou val muzical, se pot menționa secunda mărită și alternanța măsurilor. În unele cazuri, tocmai simplitatea metrică arată acest caracter aparte. În cazul operei *Pescuitorii de perle*, în cadrul chanson-ului lui Nadir, alternanța 9/8, 12/8 face trimitere la acest tip de sonorități.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *La Guzla de l'Émir*, opera într-un singur act la care a lucrat la întoarcerea la Paris, se baza pe una din povestirile din 1001 de nopți. Deși partitura lucrării nu a ajuns până în zilele noastre, se pare că multe fragmente din ea au fost împrumutate pentru opera *Pescuitorii de perle*. S-ar părea că *chanson*-ul lui Nadir, numărul 8 în partitură, având și menționată prezența

De asemenea, modurile sunt specifice scriiturilor muzicale orientale, aria lui Nadir fiind un exemplu în sensul acesta. Întreaga partitură este concepută în modul *frigian* de pe nota *mi*, iar aria lui Lakmé, *Où va la jeune Indoue*, conține modul *eolian*.

Totodată, corul din actul doi din *Pescuitorii de perle* (la, la la) are un puternic caracter exotic, cu *la la la*-urile repetate la bași și tamburina, în timp ce doi piccolo imită ciripitul unor păsări nocturne.

Încercarea de imitare a unor instrumente exotice este tot o tentativă de a induce auditoriul într-o atmosferă. Harpa izolată în *chanson*-ul lui Nadir face trimitere la guzla care ar trebui să îl acompanieze. Un instrument special e folosit pentru caracterizarea unei scene cu iz oriental, cum ar fi cea senzuală și emoțională din aria lui Lakmé. Castagnetele au fost folosite atât pentru opere cu influențe spaniole, cum e *Carmen*, dar și în *Bacchanale* din *Samson et Dalila* de Saint-Saëns.

Din punct de vedere vocal, țesătura înaltă, motivele ornamentale, coloraturile și vocalizele fără cuvinte transmit mister, seductivitate și, uneori, fragilitate, așa cum este cazul ariilor eroinelor Lakmé și Léïla (*O Dieu Brahma*).

De asemenea, subiectul și acțiunea grăiesc despre poziționarea operei în context exotic. Pe lângă subiectele cu această inspirație, decorurile cu palmieri, nisip, cort, cum e cazul în *Pescuitorii de perle*, pun opera într-un context cu parfum îndepărtat. Totodată, costumele, cum a fost în cazul producției de la Teatrul Național de Operă și Operetă „Nae Leonard” din Galați, au respectat strălucirea și prețiozitatea celor tradiționale, Léïla purtând aici chiar o ținută ce amintește de sari-urile indiene. Tonurile deschise ale ținutelor, cu alb și auriu, sunt o îmbinare reușită dintre simplitatea și puritatea albului și prețiozitatea și regalitatea auriului.

---

unei *guzla* în indicațiile regizorale, ar corespunde unei arii din *La Guzla de l'Émir*. Bizet imită sunetul *guzlei*, folosindu-se de oboi. Schimbarea de măsură din 9/8 în 12/8 și agilitățile vocale contribuie la aerul oriental al *chanson*-ului. Corul de pe venirea Léïlei cuprinde cuvinte cu accentele schimbate, ceea ce poate însemna că a fost unul din momentele preluate din *La Guzla de l'Émir*.



Bijuteriile Léilei sunt, de asemenea, specifice portului zonei, cu br tara conectată cu inelul prin două fire aurii. Ideea de bijuterie-talisman, cum e cazul colierului primit de ea de la necunoscutul pe care l-a salvat, este tot specifică orientului. Voalul, de asemenea, con inea broderie aurie pe margini  i modele aurii aplicate. Pe frunte, personajul poartă o bijuterie aurie, care se nume te *maang tikka*  i care simbolizează  n telepciunea, abilitatea de a controla emo iile  i capacitatea de concentrare. De i întreg costumul este accesoryzat  i pre ios, L ila apare mereu descul  în acest spectacol. Motivul este că acest obicei indian simbolizează respectul  i umilin a. Totodată, simbolizează respectul fa  de p m ntul pe care calcă, legătura cu originile. Decorurile, imaginate de scenograful Domenico Franchi, sunt realizate pe trei planuri, cu chenare încadrate de frunze de palmieri  i tonuri de alb  i auriu. Acest decor este chiar inspirat din design-ul c r ilor po tale din insula Ceylon.



În opera *Lakmé* a lui Delibes, eroina principală este tot o preoteasă brahmană, care se îndrăgostește de un ofițer al armatei engleze, călcându-și jurământul. Spre deosebire de cazul Léilei, aici intervine ruptura între cei doi. Ofițerul englez alege datoria față de țară, în detrimentul iubirii. În această decizie cântărește mult și diferența culturală. Lakmé se omoară, otrăvindu-se. Tot specific culturii orientale este această disponibilitate către autosacrificiu, prezentă fiind și în cazul Léilei.

În cazul operei *Le roi de Lahore*, întâlnim același tip de personaj feminin: Sitâ, preoteasă în templu, care își încalcă jurământul, îndrăgostindu-se de regele Alim. Aici, dragostea lor este pe deplin împărtășită, doar că el este ucis. Aici intervine elementul fantastic: regele este readus la viață de zei, care îi promet viața pe pământ, atât timp cât va trăi iubita sa, Sitâ.

Dintre toate aceste opere, ce au în comun plasarea acțiunii și tipologia personajului feminin, *Lakmé* are libretul bazat pe un roman, *Rarahu* sau *Le Marige de Loti* de Pierre Loti.<sup>2</sup>

De obicei, în operele ce conțin elemente și personaje exotice, există și un conflict intercultural între îndrăgostiți. Acest lucru este responsabil, într-o măsură covârșitoare, de separarea celor doi îndrăgostiți. În *Pescuitorii de perle*, deși Léila își încalcă jurământul, totuși cuplul este binecuvântat cu împlinirea iubirii lor, datorită inexistenței conflictului intercultural. De asemenea, este printre foarte puținele opere cu final fericit.

O altă influență prezentă în operele lui Bizet este cea a culturii spaniole, reprezentată prin cea mai cunoscută creație a sa, opera *Carmen*. Este scrisă în genul operei comice, cu numere muzicale separate de dialoguri. Acțiunea se

<sup>2</sup> Același roman a stat și la baza libretului operei *L'Île du rêve* de Reynaldo Hahn.

petrece în Sudul Spaniei și urmărește căderea soldatului Don José, care, sedus de gitana Carmen, renunță la Micaëla, dragostea sa din copilărie și dezertează de la îndatoririle sale militare. Carmen, însă, rămasă fidelă felului său de a fi nestatornic, se îndrăgostește de toreadorul Escamillo, fapt ce îi stârnește gelozia lui Don José, care o omoară. Această operă a creat legătura dintre opera comică și realismul verismului. Printre temele abordate în operă se numără imoralitatea, viața proletară și moartea tragică, pe scenă, a personajului principal.

### **Tipuri de voci feminine în opera franceză**

În cadrul acestei dezvoltări a genului de operă în Franța, se creează un focus pe o tipologie vocală anume: mezzosoprana. Până acum, rolurile principale erau încredințate doar sopranelor. Un aspect care ar putea justifica noua preferință a compozitorilor, ar fi natura erotică a subiectelor și a muzicii. Spre exemplu, în opera *Carmen* a lui Bizet, personajul principal este, prin excelență, o cuceritoare. Ea se folosește de toate resursele pentru a putea înmuia inima oricărui bărbat. Carmen nu este doar o femeie șarmantă. Ea este și una cât se poate de vie și brutală. În acest sens, vocea de mezzosoprană, cu accentele dramatice și cu sonoritatea carnoasă a vocii de piept, poate să susțină din punct de vedere vocal și dramaturgic rolul, creând senzația de verosimilitate și adecvare.

Tot în acest sens, rolul Dalilei din opera lui Saint-Saëns utilizează vocea de mezzosoprană pentru a putea reda profunzimea și voluptățile universului carnal și a crea credibilitate în intențiile sale de persuadare și manipulare a lui Samson, prin exercitarea atracției.

Dacă în plan literar există dualitatea celest-teluric (sus-jos), intangibil-tangibil, în același sens, în plan spiritual, există dualitatea angelic-demonic. Din această perspectivă, carnalitatea și voluptatea vocilor grave se încadrează în cel de-al doilea plan. În acest sens, de multe ori în opere, dincolo de considerentele vârstelor personajelor, unde vocile grave corespund unor personaje mai mature, eroii negativi sunt interpretați de voci mai grave. Carmen sau Dalila au, fără discuție, trăsături negative, precum: dorință de manipulare, înșelăciune, lucruri care le fac susceptibile de a se încadra în categoria antieroulor. Acest lucru poate constitui un alt considerent pentru care aceste personaje sunt întruchipate de mezzosoprane.

În antiteză, rolul Léilei se aseamănă, mai degrabă, din punct de vedere al tipologiei vocale, cu rolul Lakmé din opera eponimă a lui Delibes. Mica pondere a registrului grav, multitudinea vocalizelor și a cadențelor în registrul

acut, fragilitatea tipologică a personajului și caracterul său senin, toate acestea indică necesitatea utilizării unei voci lirice, flexibile și cu ușurință în registrul acut.

Totuși, așa cum este cazul duetului cu Zurga din actul al III-lea, aici soprana ar trebui să se folosească și să poată conta și pe registrul mediu-grav, deoarece accentele de furie și glasul mai mult declamat își au locul în rezonanța de piept.

Ca ambitus, rolul Léilei are o întindere de două octave, de la nota *do* din octava centrală, până la nota *do* din octava a doua. Ca dinamică a țesăturii rolului, totul este gândit pentru a fi în adecvare cu starea personajului în acel moment, dar și pentru ușurarea trecerilor dintr-o țesătură în alta, fie prin porțiuni recitativice, fie prin spațierea momentelor. În prima parte, totul este concentrat pe registrul mediu și acut, în scenele încărcate de spiritualitate: cea a jurământului și cea a rugăciunii.

Interesant este cum nota *do* apare în aceste scene în glasul sopranei, tocmai când îl recunoaște pe Nadir și exclamă *c'est lui*. Exact pe cuvântul *lui*, nota aceasta apare ca o reprezentare a înfiorării revederii iubitului, dar și ca un indicator de coborâre a personajului în planul uman, din cel spiritual.

Recitativul cu Nourabad creează, din punctul de vedere al dinamicii țesăturii vocale, o punte între primul act, în mediu-acut și aria care urmează, care cuprinde multe *do*-uri centrale și care se situează în registrul mediu-grav. Țesătura ariei ar putea să fie tot o dovadă a cufundării personajului în teluric, pasiune, carnalitate, afect și senzualitate. În general, în această arie, predomină sentimentul de intimitate a expresiei.

Urmează duetul, care începe cu o parte de recitativ, presărat pe alocuri cu niște cadențe și acute, care face trecerea spre duet (*Ton coeur*), care are o țesătură înaltă. Ansamblul de după este iar într-o zonă de registru înalt.

Urmează un moment de pauză pentru Léila, în timpul lungii arii a lui Zurga. Astfel, vocea se poate odihni, pentru a se putea recalibra pentru dramaticul duet. După acesta, eroina iese din scenă și are din nou timp de odihnă până la finalul ce cuprinde iar o țesătură înaltă.

În acest fel, Bizet echilibrează scriitura, pentru a se putea folosi cu randament maxim de toate registrele sopranei din rolul Léilei.

### **Léila din opera *Pescuitorii de perle***

Muzica uverturii cuprinde pe tot parcursul ei tema apariției pretesei, cu un motiv cu caracter visător, himeric, la fel cum apare Léïla și în amintirea celor doi bărbați care s-au îndrăgostit de ea, Zurga și Nadir.<sup>3</sup>

În actul I, preteasa apare la ceremonia jurămintelor de a rămâne pură și de a se ruga lui Brahma pentru siguranța pescuitorilor de perle. Apariția ei se realizează pe tema din uvertură, continuându-se cu cea în tonalitatea *Mi bemol major*, a motivului jurământului dintre Nadir și Zurga: *Oui, c'est elle, c'est la déesse plus charmante et plus belle*<sup>4</sup>, motiv ce îi va caracteriza pe cei doi îndrăgostiți până la final<sup>5</sup>.

The image shows a musical score for a duet. It consists of two staves, each with a vocal line and French lyrics. The lyrics are: "Oui, c'est elle, c'est la déesse plus charmante et plus belle. / Yes, a god - dess, tru - ly a god - dess of such rare - ru - dent beau - ty!". The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano).

Tema principală a duetului apare de această dată în *tremolo*, nefiind atât de concretă, având un caracter sugerat, ca un ecou al spuselor bărbaților.

Léïla poartă un voal ce îi acoperă chipul și jură că va respecta cele trei îndatoriri pe care Zurga i le pune în vedere: să îi apere pe pescuitori de pericol, să rămână ascunsă sub voal și să nu se îndrăgostească. La toate cele trei porunci, Léïla răspunde ferm *Je le jure* (jur), ridicând mâna dreaptă de fiecare

<sup>3</sup> Pentru preludiul operii, Bizet s-a inspirat din melodrama actului I a operii *Philémon et Baucis*, care are aceeași lungime și același caracter. Tema preludiului va fi tema pe care se va realiza prima intrare a Léïlei.

<sup>4</sup> Trad. *Da, este ea, zeița, cea mai șarmantă și mai frumoasă.*

<sup>5</sup> Ca elemente distinctive ale operii, se remarcă tandemul flaut-harpă, care era deja recunoscut ca modalitate de introducere a auditorului în mediul antic și simbol al sanctității, în situația aceasta. Deși ei cântă despre cum jură să rămână prieteni și să renunțe la iubirea pentru Léïla, motivul jurământului, prin delicatețea și suavitatea lui, exprimă exact opusul, cum cei doi încă sunt fascinați și îndrăgostiți de misterioasa preteasă. Tandemul s-a folosit în opera *Sapho* a lui Gounod, în 1851 și, de asemenea, în trio-ul pentru două flaute și harpă din *L'Enfance du Christ* al lui Berlioz. Aici este folosit pentru a putea face trimitere la gingășia, suplețea și fragilitatea Léïlei, în binecunoscutul duet dintre Nadir și Zurga, *Au fond du temple saint*. Acest duet apare peste tot în varianta greșită: melodia în tonalitatea *Mi bemol major* de pe versul *Oui, c'est elle, c'est la déesse*, n-ar mai trebui să se repete, ci să existe în locul ei o secțiune de 3/4, pe versurile *amitié sainte*. Motivul jurământului celor doi este armonizat cu acorduri în stare directă, specifice lui Beethoven și Schubert. New Age music prezintă, tot așa, afinitate pentru înlănțuirea de acorduri în stare directă. Tema jurământului a reprezentat un motiv pentru care opera a crescut în popularitate.

dată. Conducătorul o informează că, dacă își îndeplinește datoria, va fi recompensată cu cea mai frumoasă perlă și va fi tratată ca o regină, iar dacă va cădea în capcana iubirii și nu va mai rămâne pură, va fi blestemată. Amenințarea lui Zurga răsună aspru, cu atât mai mult cu cât este însoțită de replica dură a corului *Malheur à toi!* (Vai de tine!).

Atunci, Nadir nu își poate stăpâni disperarea ce îl cuprinde la auzul blestemului ce va cădea asupra ei dacă nu respectă jurămintele și exclamă *O, funeste sort!* (O, soartă fatală!). Ea îi recunoaște vocea și exclamă *Ah! C'est lui!* (Ah! El este!). Acest lucru dovedește că sufletul și mintea ei erau încă foarte ancorate în amintirea nopții petrecute cu el, iar vocea lui îi răscolește din nou toate simțămintele. Ca o senzație de oprire a timpului în loc, replica ei este neînsoțită de acompaniamentul orchestrei, ieșită din context, neașteptată, la fel ca auzul vocii lui Nadir<sup>6</sup>. Zurga se apropie de ea, văzând că e tulburată, și îi dă ocazia să renunțe. Ea declară că își va îndeplini misiunea pe care soarta i-a decis-o, chiar de e glorioasă sau funestă: *Que mon sort glorieux ou funeste s'accomplisse.*

În tot acest timp în care ea își declară asumarea rolului său și spune că viața sa o va dedica numai lor, locuitorilor, din punct de vedere regizoral, trebuie să se uite numai către Nadir, ca și când acele jurăminte de a rămâne le face numai pentru el. O ușoară schimbare de caracter a frazei ar trebui realizată pe adresarea directă către amicii ei, locuitorii (*mes amis*), ca o îndulcire și ca o notă intimă de adresare personalizată. Ea nu își trădează surprinderea revederii lui Nadir și se lasă condusă în templu de către preotul Nourabad.

Singură în templu, Léila se roagă și cântă, dar, de fapt, așa cum și-a propus de când l-a recunoscut pe Nadir, *O dieu Brahma* va fi dedicată lui.<sup>7</sup>



<sup>6</sup> După replica ei izolată *Ah, c'est lui!*, revenirea orchestrei se realizează prin *tremolo*-ul viorilor, care marchează momentul prin readucerea temei jurământului.

<sup>7</sup> Îndrăgostindu-se de Nadir, Léila își încalcă jurământul în maniera deja cunoscută în alte opere precedente, dintre care cele mai cunoscute ar fi *La Vestale* a lui Spontini, din 1807, unde o vestală virgină se îndrăgostește de un căpitan roman, sau *Norma* lui Bellini, din 1831, unde o preoteasă druidă și-a călcat jurământul cu un pro-consul roman.

Această arie, în tonalitatea *Si bemol major*, cuprinde diverse incantații adresate zeilor Brahma și Shiva. Frazele se încheie cu broderii, ce se aseamănă cu sonoritățile originale ale rugăciunilor hinduse. Acompaniamentul orchestrei este doar schițat, doar cât vocea să nu rămână *a capella*<sup>8</sup>. Vocea pe această primă parte a ariei trebuie să fie pură, fără *vibrato* excesiv, cu o sonoritate bine focalizată și cu atenție și timp conferit fiecărei note în parte.

Caracterul nonepatant al ariei trebuie cu grijă păstrat, cu atât mai mult cu cât muzica și frazele trebuie bine susținute și pot ușor pica în capcana demonstrativă. Toate incantațiile de început își găsesc împlinirea pe versul *Écoutez ma voix* (Ascultați-mi vocea), ca o încheiere de rugăciune și o implorare. Senzația rugăciunii care se înalță către divinitate este aici redată de acutele pe notele *la* și *si bemol*.

Acel *si bemol* acut trebuie să aibă înălțime și rotunjime, pentru a crea efectul de canal direct între om și divinitate.

În varianta partiturii *Peters*, *si bemol* în acut din finalul frazei nu este trecut, fraza rezumându-se la întoarcerea pe nota *si bemol* în registrul mediu.



Dar, pe lângă faptul că el este trecut în varianta ediției *Choudens*, în majoritatea interpretărilor se practică această modificare, adăugând un plus acestei senzații de înălțare a rugăciunii.

Fiecare frază de rugăciune a Léilei este continuată de cor, care repetă ca un ecou de implorare: *O dieu Brahma, Blanche Siva, Esprits de l'air, esprits de l'onde, esprits des bois*<sup>9</sup>.

Pe tot acest început, în regia maestrului Paolo Bosisio, la Teatrul „Nae Leonard” din Galați, interpreta Léilei cântă întreaga prima parte în genunchi, în poziție de rugăciune, cu voalul pe față.

<sup>8</sup> Trad. *Fără acompaniament*.

<sup>9</sup> Trad. *Zeule Brahma, Preacurat Shiva, Spirite ale aerului, ale valurilor și ale pământului*.



În felul acesta, dificultatea interpretării este sporită, dar efectul anulării implicării personale crește intensitatea momentului spiritual. Opacitatea materialului voalului este, de asemenea, factor de îngreunare a procesului artistic, întrucât nici măcar vizibilitatea către dirijor nu poate fi asigurată. Necesitatea menținerii aceluiași tempo devine, în acest caz, imperios necesară. De asemenea, pe fiecare frază de incantație, ea execută un alt gest simbolic, pe care îl menține pe întreaga frază. De exemplu, pe fraza *esprits de l'air*, ea întinde mâinile în laterale și flutură din degete spre interior și exterior, apropiind și depărtând brațele. În partea care urmează, ea își dă voalul jos pentru prima dată, crezându-se singură în templu.

Următoarea parte a ariei, cea în *allegretto*, cuprinde celulele muzicale care imită trilul păsărilor:

*pp très léger*

Dans... le ciel sans voi - les Par - se - mé d'é - toi - les  
 Through... the a - zure twi - light, ra - diant in... the star - light,

Indicația *très léger* vine în susținerea acestei maniere ușoare și superflue a interpretării. Deși există pauze de optime între celulele muzicale, ele trebuie cântate ca un întreg, ca niște mici întreruperi dintr-o frază, ca niște cezuri. Întreaga parte trebuie să se încheie în interpretarea solistică tocmai după cuvântul *voltiger* (a flutura). Cel mai dificil aspect în acest fragment este intonația, care trebuie să fie foarte exactă, curată. În acest sens, atenția solistei trebuie să se îndrepte spre timpii întâi și patru ai măsurilor, deoarece ei cuprind ancorarea armonică în acompaniamentul orchestrei. Din punct de vedere al textului, Léila descrie în această parte cum veghează ea pescuitorii cu ajutorul harului cu care este înzestrată.

După încheierea părții acesteia, corul o imploră pe Léila să își continue cântul, iar ea, cu lejeritate și suplețe, intonează vocalize dificile până în nota *do natural* din octava a doua:

Ah! ah! ah! ah!  
 Ah! ah! ah! ah!

Când încheie aria triumfător pe nota *sol*, ea îl aude pe Nadir strigând-o și se cutremură. Aparte-urile Léilei se referă la faptul că ea îi dedică acest cântec lui: *Je chante pour toi que j'adore*. Vocalizele ei pe fundalul corului nu sunt decât încântarea pe care ea o simte la auzul glasului lui Nadir, însă dificultatea lor nu trebuie să surclaseze senzația de exaltare pe care trebuie să o transmită personajul. Ea părăsește scena îmbătăită de revederea lui Nadir.

## Bibliografie

- Bughici, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1978
- Constantinescu, Grigore, Boga, Irina, *O călătorie prin istoria muzicii*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2008
- Herman, Vasile, *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală, București, 1982
- MacDonald, Hugh, *Bizet*, Oxford University Press, 2014
- Nemescu, Octavian, *Capacitățile semantice ale muzicii*, Editura Muzicală, 1983
- Schonberg, Harold C., *Viețile marilor compozitori*, vol. I și II, Editura Orizonturi, 2017
- Speranția, Eugeniu, *Medalioane muzicale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1966
- Ștefănescu, Ioana, *O istorie a muzicii universale*, vol. III, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998
- Taruskin, Richard, *Oxford History of Western Music*, vol. III, Oxford University Press, 2010
- Wagner, Richard, *Opera și Drama*, Editura Muzicală, București, 1983