

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

MUZIKOS FAKULTETAS

DAINAVIMO KATEDRA



SMILTĖ MURENCEVAITĖ

**SOUBRETTE BALSŲ TIPO PERSONAŽAI W. A. MOZARTO, G. VERDI
IR G. PUCCINI OPEROSE**

***Soubrette voice type characters in the operas of W. A. Mozart, G. Verdi, and G. Puccini
composers***

Studijų programa : Muzikos atlikimas (dainavimas)

MAGISTRO BAIGIAMASIS RAŠTO DARBAS

Darbo vadovas

Doc. dr. Tamara

Vainauskienė

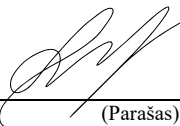
LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

SAŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL TIRIAMOJO RAŠTO DARBO

2024m. gegužės 25 d.

Patvirtinu, kad mano tiriamasis rašto darbas (tema) „*Soubrette* balsto tipo personažai W. A. Mozarto, G. Verdi ir G. Puccini operose“ yra parengtas savarankiškai.

1. Šiame darbe pateikta medžiaga nėra plagijuota, tyrimų duomenys yra autentiški ir nesuklastoti.
2. Tiesiogiai ar netiesiogiai panaudotos kitų šaltinių ir/ar autorių citatos ir/ar kita medžiaga pažymėta literatūros nuorodose arba įvardinta kitais būdais.
3. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs(-usi) ir jas suprantu.


(Parašas)

SMILTĖ MURENCEVAITĖ

(Vardas, pavardė)

SUMMARY

The theme of the research work – *Soubrette* voice type characters in the operas of W. A. Mozart, G. Verdi, and G. Puccini composers. **The purpose of the research work** – is to analyse *soubrette* voice type and its characters and its portrayal in the operas of W. A. Mozart, G. Verdi, and G. Puccini composers. **Relevance of the topic** – this topic is relevant and new, because of the lack of Lithuanian and other scientific literature about *soubrette* voice type. This research offers valuable insights for young singers in selecting the right repertoire and roles at the beginning of their career. **The problematic issue** - a lack of precision in the concept of *soubrette* voice type. The main question is: is this voice type classified as a vocal voice type or as a theatrical character and does this voice type evolve into other voice types. **Tasks** – to define the characteristics of the *soubrette* voice type, to analyse the characters of the *soubrette* voice type in the operas of W. A. Mozart, G. Puccini, to analyse the parts of these roles in clavier and to compare different performances in opera productions. Research methods – special literature studies, clavier examination, video analysis, interview.

The first chapter is based on examination of scientific literature in English and Russian languages and online resources related to *soubrette* voice type and its characters in W. A. Mozart, G. Verdi, and G. Puccini operas. It includes analysis of the musical aspects, character creation nuances, the libretto text, which determines the characteristics of the *soubrette* characters in operas. The characters are compared to each other as different examples of the *soubrette* voice type examples.

The second chapter focuses on clavier analysis, vocal parts studies, comparison of performances by different singers and inclusion of interview answers. It also explores the difficulties and task associated with performing *soubrette* voice type characters roles, as well as the nature, uniqueness, and advantages of this voice type across different opera productions of this voice type.

TURINYS

IVADAS.....	3
1. SOUBRETTE BALSO TIPAS OPEROSE	5
1.1. <i>Soubrette</i> balso tipo charakteristika.....	5
1.2. <i>Soubrette</i> balso tipo vaidmenys W. A. Mozart operose	7
1.3. <i>Soubrette</i> vaidmuo G. Verdi operoje <i>Falstaff</i>	14
1.4. <i>Soubrette</i> balso tipo vaidmuo G. Puccini operoje <i>La rondine</i>	17
2. SOUBRETTE BALSO TIPO VAIDMENŲ ANALIZĖ.....	21
2.1. <i>Soubrette</i> balso tipas W. A. Mozarto, G. Verdi ir G. Puccini operose.....	22
2.2. <i>Soubrette</i> vaidmenų interpretacijos	30
IŠVADOS	39
LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	41
ŠALTINIŲ SĄRAŠAS.....	42
PRIEDAI	44

IVADAS

Temos aktualumas. Richardas Milleris (2000) aptaria moterų balso tipus ir jų vaidmenis. Jis išskiria *soubrette* ir *soubrette/coloratura* bei teigia, kad šis balso tipas yra vienas dažniausiai pasitaikančių moterų atlikėjų balsų. Neretai jaunos dainininkės pradeda savo karjerą atlikdamos *soubrette* tipo vaidmenis. Tačiau mėginant atrasti daugiau mokslinės literatūros apie šį balso tipą, susiduriama su problema - jis nėra pakankamai nagrinėjamas ir aptariamas. Todėl tampa sunku jį identifikuoti. Kartais ši sąvoka labiau siejama su teatrinio personažu nei su balso charakteristika. Yra tam tikri vaidmenys, kuriuos atlikėjos privalo ne tik gebėti atlikti vokalinę prasmę, tačiau išpildyti *soubrette* teatrine charakteristiką. Tačiau vokalas yra neatsiejama operos personažo dalis ir atliekamų vaidmenų muzikinė kalba daro didelę įtaką balso vystymuisi. Jaunoms atlikėjoms svarbu išsiaiškinti kokie yra *soubrette* balso tipui būdingi vaidmenys ir jiems keliami reikalavimai. Ne mažiau svarbu yra išsiaiškinti kaip gali vystytis šis balso tipas augant ir pačiai dainininkei operos srityje. Šis tyrimas galėtų padėti nuspręsti kokie vaidmenys yra tinkami *soubrette* atlikėjai ir kaip geriau atskleisti kompozitoriaus ir libretisto iškeltus uždavinius.

Ši tema yra nauja ir naudinga, nes ji nėra ištirta Lietuvoje, užsienio literatūros, susijusios su *soubrette* balso tipu ir jo personažais, taip pat nėra daug. Aš pasirinkau lyginti W. A. Mozarto, G. Verdi ir G. Puccini operų *soubrette* balso tipo ryškiausius personažus. W. A. Mozartas sukūrė nemažai vaidmenų tinkančių šiam balso tipui bei jaunoms dainininkėms, todėl tyrime bus apžvelgiami ryškiausi *soubrette* balso tipo vaidmenys jo operose. Po W. A. Mozarto šis balso tipas nebuvo toks paklausus, tačiau G. Verdi ir G. Puccini sukūrė įdomius *soubrette* balso tipo vaidmenis. Įdomu pažvelgti kokiomis muzikinėmis ir sceninėmis priemonėmis kompozitoriai vaizdavo *soubrette* balso tipo personažus romantinėse operose. Tiriamajame darbe stengsiuosi atskleisti esminius šio balso tipo bruožus, vaidmenų charakteristiką ir palyginti kompozitorių sukurtus personažus. Todėl ji bus aktuali ir naudinga jaunoms, pradedančioms dainininkėms, *soubrette* balso kategorijos atlikėjoms. Man šis tyrimas padės įsigilinti į šio balso pobūdį ir bus asmeniškai naudingas, nes pradėdau savo operinę karjerą atlikdama *soubrette* balso tipo vaidmenis bei jų ištraukas. Pasirinktus W. A. Mozarto, G. Verdi ir G. Puccini personažus esu atlikusi ir atliksiu Magistro studijų programos baigiamojo

egzamino metu. Todėl man svarbu įsigilinti į šių personažų muzikos kalbą bei personažo pobūdį.

Tyrimo problematika. Susiduriama su *soubrette* balso tipo sąvokos tikslumo trūkumu mokslinėje literatūroje ir operinėje praktikoje. Tačiau jaunoms atlikėjoms svarbu išsiaiškinti balso charakteristiką norint pasirinkti tinkamą repertuarą. Probleminiai klausimai: 1. Ar *soubrette* galima būtų priskirti prie vokalinio balso tipo, ar tai labiau sceninis personažo apibūdinimas? 2. Ar šis balso tipas vystosi, ar lieka *soubrette* soprano balso tipo rėmuose?

Tyrimo objektas. *Soubrette* balso tipo vaidmenys W. A. Mozarto, G. Verdi ir G. Puccini operose.

Tyrimo tikslas. Apibrėžti *soubrette* balso tipo personažų charakteristiką, palyginti W. A. Mozarto, G. Verdi ir G. Puccini sukurtus personažus.

Tyrimo uždaviniai:

1. Apibrėžti *soubrette* balso tipų personažų charakteristiką.
2. Išnagrinėti W. A. Mozarto, G. Verdi ir G. Puccini operų *soubrette* tipo personažus
3. Išnagrinėti W. A. Mozarto, G. Verdi ir G. Puccini operų *soubrette* tipo personažų vokalines partijas klavyre
4. Palyginti *soubrette* vaidmenų atlikimą operų pastatymuose

Tyrimo metodai. Tiriamajame darbe taikomi: 1. Teorinis metodas: mokslinės, metodinės literatūros studijos; 2. Aprašomasis lyginamasis 3. Natų ir įrašų analizė 4. Empirinis : interviu.

Literatūra ir šaltiniai. Tiriamajame darbe daugiausiai remiamasi Richard Miller, Knepler Georg, D. Burton Fisher ir kitų autorių moksliniais darbais, knygomis. Naudojama kita specialioji literatūra: internetiniai šaltiniai, vaizdo įrašai, natos, interviu būdu gauta informacija.

Darbo struktūra. Darbą sudaro įvadas, 2 skyriai dalinami į poskyrius, 5 natų pavyzdžiai, išvados, literatūros sąrašas ir 4 priedai. Pirmajame skyriuje aptariama *soubrette* balso tipo charakteristika, ryškesni vaidmenys ir analizuojama W. A. Mozarto, G. Verdi ir G. Puccini operų *soubrette* balso tipo personažai. Antrajame skyriuje analizuojami W. A. Mozarto, G. Verdi ir G. Puccini operų klavyrai, lyginami operų pastatymai, naudojamos respondentų įžvalgos. Prieduose pateikti respondentų interviu tekstas, natų pavyzdžiai.

1. SOUBRETTE BALSO TIPAS OPEROSE

Išgirdus sąvoką *soubrette* pirminės asociacijos yra susijusios su lengvu soprano balso tipu. Pedagogai ir atlikėjai susiduria su šiuo terminu, tačiau neretai pasitaiko atvejų, kuomet ši sąvoka yra negirdėta ir nauja. Tačiau kuomet kalba eina pavyzdžiui apie dramatinį ar koloratūrinį sopraną, pašnekovai labai lengvai įsivaizduoja konkrečius vaidmenis, žinomas atlikėjas, balso skambesį. Grįžtant prie *soubrette* balso tipo, galime daryti išvadą, kad šis balso tipas nėra dažnai nagrinėjamas, ar analizuojamas. Egzistuoja labai nedaug mokslinės literatūros, kurioje tiksliai apibrėžiamas *soubrette* balso tipas. Balso rengimo metodikoje ne retai šie sopranai yra ugdomi kaip lyriniai, lyriniai – koloratūriniai sopranai. Dainavimo pedagogai dažnai intuityviai parenka tinkamus kūrinis pagal studento balso skambesį ir studentui neakcentuoja *soubrette* sąvokos. Daugumoje atvejų tokia metodika yra tinkama, nes balsai bręsta ir dažnai perauga į lyrinį/ lyrinį – koloratūrinį balso tipą. Tačiau *soubrette* sąvoka egzistuoja neatsitiktinai operinėje muzikoje. Svarbu išsiaiškinti, kodėl tam tikri personažai yra priskiriami būtent šiai kategorijai, kodėl jie yra svarbūs, kokie esminiai jų bruožai, ko kompozitorius tikėjosi iš atlikėjos kurdamas būtent tokius vaidmenis, ar gali kitų balso tipų atlikėjos tinkamai išpildyti šiuos vaidmenis ir ar būna atvejų kuomet sopranas taip ir lieka *soubrette* balso tipo kategorijoje.

1.1. *Soubrette* balso tipo charakteristika

Vokalo pedagogas Richardas Milleris (2000, p. 7) labai smulkiai suskirsto soprano balsą ir jo tipą į subkategorijas. Autorius pabrėžia, kad dainavimo aparatas nėra tik balso klostės, jis apima visą kūną (ibid., p. 5). Balso individualumą lemia lytis, psichologija, fiziologija ir net charakteris. Tradiciškai moterų balsai skirstomi į sopranus, mecosopranus ir kontraltus. Tačiau sopranų vaidmenų yra daugybė ir jokia soprano atlikėja negali sėkmingai funkcionuoti atliekant vaidmenis, kurie yra virš jos galimybių ribų. Kaip teigia autorius, mes negalime liepti Brünhildos atlikėjai dainuoti Zerlinos arijos *Batti, batti* („Mušk savo vargšę Zerliną“). Lygiai taip pat ir atvirkščiai (ibid., p. 5). Vaidmenų skirtumus operoje nulemia šie faktai – vokalinės partijos tesitūra, orkestro tankumas/ tirštumas, ir dramos intensyvumas tekste. Visi operų kūrėjai kreipė dėmesį į tembrines balso savybes, nes buvo norima kuo įtikinamiau atskleisti vaidmens charakterį. Po W. A. Mozarto operos teatrai plėtėsi ir tapo prieinamesni visų luomų

publikai. Teatruose atsirado didesnio orkestro poreikis, todėl tiek balso grožio samprata, tiek jo ugdymas kito. Kito ir operų dramaturgija, libretai bei personažai. Mažo galingumo balsams, taip pat ir šviesesnio tembro savininkams neatitekdavo tiek daug pagrindinių vaidmenų kaip W. A. Mozarto operose, nes žiūrovai pradėjo žavėtis stipresniais ir sodresniais balsais. Tačiau per pastaruosius 400 metų pati žmogaus anatomija ir balso aparatas nepatyrė kažkokių didelių pokyčių (ibid., p. 6). Sėkmingam dainavimui ir pasirodymui scenoje išliko tos pačios sąlygos – reikia išmanyti savo balso prigimtį ir ją gerbti bei puoselėti. O *soubrette* tipo personažai neišnyko iki pat G. Puccini operų.

Milleris išskiria ir teigia, kad *soubrette* yra bemaž dažniausiai pasitaikantis moterų balso tipas (ibid., p. 7). Išvertus iš italų kalbos, *soubrette* reiškia „šou mergina“. Pagal autorių, *soubrette* sąvoka kilo iš teatro ir dažniausiai vaizduoja jauną, lengvabūdį, koketišką ponios tarnaitę, kuri mėgsta intrigas. *Soubrette* atlikėjų balsas yra soprano diapazono, pasižymintis lengvumu, judrumu, žavumu ir jaunatviškumu. Muzikiniu atžvilgiu natose dažnai matomos melizmos, vaizduojančios tam tikrą „putojimąsi“, taip pat platesnis diapazonas. Nors autorius išskiria, kad *soubrette* soprano diapazonas yra siauresnis negu koloratūrinio soprano, tačiau vėliau pamini, kad *soubrette* apima tiek lengvo – lyrinio soprano, tiek koloratūrinio soprano kategorijas. Vienintelis skirtumas tarp koloratūrinio ir *soubrette* koloratūrinio balso yra tas, kad *soubrette* neprivalo turėti pačių aukščiausių natų kurias atlieka koloratūriniai sopranai. Scenoje dažnai šios dainininkės atlieka nemažai sudėtingų uždavinių – teatrinis vikrumas bei paslanki vokalinė partija. Autorius lygina *soubrette* su kitais soprano tipais ir daro išvadą, kad teatro scenoje dažnai šis balso tipas pasižymi mažesniu balso galingumu. Analizuojant autoriaus apibūtinimą *soubrette* balso tipo charakteristiką, galima teigti, kad *soubrette* neretai yra tarsi pereinamasis etapas jaunoms dainininkėms, kurios brandesniame amžiuje atliks lyrinio, arba koloratūrinio soprano partijas. *Soubrette* tembrui priskiriami šie vaidmenys – Despina ir Zerlina Wolfgango Amadeuso Mozarto operose *Così fan tutte* ir *Don Giovanni*, Amore Christopho Willibaldo von Glucko operoje *Orfeo ed Euridice*, Nannetta Giuseppe Verdi operoje *Falstaff*, Oscaras G. Verdi operoje *Un ballo in Maschera* ir ne pagrindiniai vaidmenys XIX a. operose – Giacomo Puccini Lisette operoje *La rondine*, Sophie Jules Massenet operoje *Werther* ir t. t. Autorius pamini ir tai, kad dauguma sopranų, arba jaunų atlikėjų geba atlikti *soubrette* balso vaidmenis vokalo atžvilgiu, tačiau nėra pasirenkamos dėl fizinių savybių neatitikimo. Kitaip tariant dėl ramesnio ar lėtesnio būdo negali įtikinamai išpildyti vaidmens dramaturgijos. Todėl

galima teigti, kad aktorinis pasiruošimas yra vienas svarbesnių šių vaidmenų kriterijų. Autorius taip pat teigia, kad *soubrette* tembro atlikėjoms dažnai labai tinka lengvos koloratūrinės tesitūros vaidmenys XIX a. operose, tokie kaip Norina Gaetano Donizetti operoje *Don Pasquale*, Adina G. Donizetti operoje *L'elisir d'amore*, Olympia Jacqueso Offenbacho operoje *Les contes d'Hoffmann* ir kai kurie Gioachino Rossini operų vaidmenys (ibid., p. 8).

Taigi galima daryti išvada, kad *soubrette* balso tipas tikrai dažnai pasitaikantis tarp moterų balsų kategorijų, tačiau mažiau aptariamas, nes *soubrette* vaidmenys manoma, kad labiau skirti jaunų dainininkių atlikimui – traktuojami kaip pereinamojo etapo vaidmenys, kurie padeda vystyti balsui ir pereiti į lyrinio arba lyrinio / koloratūrinio soprano ribas. Tačiau šiuos vaidmenis gebėti atlikti neužtenka tik vokalinių gebėjimų – reikia atitikti vaidmens charakteristiką, atitikti vaidmens reikalavimus išvaizdžiai ir gebėti įtikinamai vaidinti scenoje. Taip pat nelengvas aspektas, kuris tenka *soubrette* balso dainininkėms – didžioji dalis jų vaidmenų yra parašyta komiškuoju stiliumi. Sukurti gerą ir skoningą komediją yra sunki užduotis operos solistei kaip aktorei. Taigi, galima pridėti dar vieną išvadą – *soubrette* atlikėja turi būti žavi ir patraukli scenoje, sugebėti patraukti žiūrovo akį ir įtikinti klausytoją.

1.2. *Soubrette* balso tipo vaidmenys W. A. Mozart operose

Burton D. Fisheris (2002, p., 52) teigia, kad W. A. Mozartas meistriškai vaizdavo personažus muzikoje. Kompozitorius tapo pirmuoju psichologinių personažų operose kūrėju. Jis labai gerai suprato ir pažinojo įvairius žmonių charakterius, mokėjo juos išreikšti muzikos kalba bei tapo vienu geriausiu charakterizavimo ir portretizavimo muzikoje meistras. Tačiau nors kompozitorius atskleidavo veikėjų sielą, jis niekada nepiršdavo klausytojui jų moralizavimo dėl tam tikrų poelgių. Būtent dėl šios priežasties jo operų personažai yra aktualūs šių dienų scenose ir sublizga talentingų režisierių pastatymuose. Autorius teigia, kad W. A. Mozartas išpildė klasicizmo epochos stiliaus siekiamybę – tilpti į klasikinės kūrinio formas ir normas, tačiau tuo pat metu išpildyti idėjas ir patenkinti emocinį planą. W. A. Mozarto muzika tapo universaliai aukštinama dėl tam tikrų savybių – grakščios melodijos, kuri yra lengvai įsimenama ir kombinuota su kontrapunktinė technika (ibid., 2002, p., 52).

Soubrette balsas dažniau aptinkamas *opera buffa* žanre. Fisheris (2002, p., 53) teigia, kad Švietimo epochoje *opera buffa* žanras tapo labai patogus ir suklestėjo. Šis žanras buvo dėkingas

tu, kad per satyrą ir humorą galima buvo skleisti demokratijos ir humanizmo idėjas. Operose buvo pradėta vaizduoti feodalinės santvarkos visuomenę ir jos ydas. Atsirado paprasti, žmogiški veikėjai, trečiojo luomo atstovai. Pradėtos vaizduoti kasdieniškos, buitškos situacijos. Taip atsirado galimybė parodyti luomų skirtumus ir nusivylimus esama santvarka (ibid., 2002, p., 53). Autorius teigia, kad W. A. Mozartas džiugiai vaizdavo visus šiuos dalykus savo kūryboje. Елена Черная (1960, p., 46) teigia, kad operoje *Le nozze di Figaro* centras yra tarnai – Figaro ir Susanna. Jie kovoja dėl savo orumo, neliečiamumo ir meilės. Tai privedė kompozitorių prie naujo požiūrio į komediją. Istorija buvo pasakojama per buitines būtybes – tarnus ir tarnaites, kurie buvo praturtinti dramatinėmis ir lyrinėmis muzikinėmis scenomis. Kompozitorius šioje operoje sutelkė dėmesį į vidinius personažų konfliktus, todėl lyriškumas tapo pagrindiniu operos bruožu. (ibid., 1960, p., 47). Gal būt dėl bendro operos lyriškumo Milleris (2000, p. 7) priskyrė Susannos vaidmenį lyriniam balso tipui.

Fisheris (2002, p. 54) teigia, kad opera *Le nozze di Figaro* atskleidžia ryškius socialinius ir politinius epochos konfliktus. Pagrindinis operos akcentas yra tarnai, kurie yra protingesni nei savanaudžiai, nesąžiningi ir arogantiški valdovai. Čia iškyla pagrindinė operos veikėja Susanna. Autorius teigia, kad ji yra tikra istorijos herojė (ibid., 2002, p. 59). Ji – daugiamatė, turi gilų instinktyvų išmintingumą, yra aštri ir sąmoninga, žvali, sumani ir ironijos meistrė. Ji yra vienintelė stabili veikėja, kuri išsprendžia visų kitų veikėjų problemas. Arijoje *Deh viene non tardar* („Ateik, nevėluok“) ji pribloškia Figaro savo švelnumu. Tai viena išskirtinių vietų operoje, kuomet veiksmas sustoja (ibid., 2002, p. 59). Nors Milleris (2000, p. 9) priskiria Susanną lyriniam balso tembrui, tačiau šį vaidmenį atlieka jaunos atlikėjos, dažnai *soubrette* balso tipo dainininkės. Vokalinė vaidmens partija yra dėkinga savo paslankumu bei neplačiu diapazonu ir todėl, kad orkestro skambesys nėra toks tankus, o vaidmuo pasižymi energija, apsukrumu ir koketiškumu.

Idomu nagrinėti kai kuriuos Susannos vaidmens sukūrimo faktus. Žinoma, kad operų kūrimo istorijoje, kompozitoriai dažnai sukdavo vaidmenis konkrečioms to meto atlikėjom. Ne išimtis ir W. A. Mozarto kūryba. Emma Kirkby (2003, p. 297) teigia, kad Susannos vaidmuo buvo kurtas atlikėjai, Anglijos sopranui Nancy Storace. Autorė taip pat teigia, kad dainininkė turėjo ganėtinai sodrų krūtinės registrą, kuris skambėjo stipriai. Tai paaiškina, kodėl Susannos vaidmens tesitūroje galima atrasti sopranams ribinių natų mažojoje oktavoje, kurios dažnai rašomos mecosopranų partijose. Jane Girdham (1994, p. 86) taip pat teigia, kad šis vaidmuo

buvo kuriamas šiai atlikėjai. Ji turėjo sėkmingą *opera buffa* atlikėjos karjerą Anglijoje. Ji pasižymėjo ne tik gerais vokaliniais gebėjimais, bet ir meistriška aktoryste.

Черная (1960, p., 48) teigia, kad operos veiksmas pradedamas nuo Susannos ir Figaro dueto, kuris pasižymi lyriškumu ir ryto švelnumu. Scena buitiška – Figaro vaikšto ir matuoja kambarį, Susanna laukia Grafiinės Rosinos laiško. Abu veikėjai ruošiasi savo vestuvėms – tai jų tikslas. Susanna atskleidžia savo karštą temperamentą, kai dainuoja kitoje scenoje su Marcelina. (ibid., p., 53). Po pykčio su Marcelina seka scena su Cherubinu. Scenos keičiasi, atsiranda vis daugiau veikėjų, kiekvieno jų poreikiai ir ketinimai skiriasi ir taip opera įgauna pagreitį. Susanna ir Figaro pradeda veikti atskirai ir bandydami padėti draugams įsisuką į dvaro intrigas.

Черная (1960, p., 64) teigia, kad W. A. Mozartas antro veiksmo finale toliau gilinasi ne į įvykius, bet į vidinį veikėjų pasaulį ir psichologinį konfliktą. Pirmoji finalo dalis skirta vyro ir žmonos santykių aiškinimui. Grafas Almoviva pagautas pavydo reikalauja Grafiinės Rosinos atverti duris už kurių slepiasi (jo manymu Cherubino). Kai pagaliau durys yra praveriamos, pasirodo Susanna, kuri Grafienei Rosinai nematant pasislepia už durų vietoj Cherubino. Susanna pribloškia abu veikėjus. Šio epizodo muzika staigiai kontrastinga prieš tai besivystančiai kulminacijai. Kompozitorius užrašė Susannos pašaipius klausimus „Na? Kodėl taip stebitės?“ nieko nesuprantančiam Grafiui ir apstulbusiai Grafienei, menueto judėjimu ir perteikė veikėjos ramybę bei pasitikėjimą *molto andante* tempu. (ibid., p., 64). Dar vienas lyrinio pobūdžio intarpas yra Susannos ir Grafiinės Rosinos duetas, kuriame Grafiinės Rosinos paliepimu Susanna rašo meilės laišką Grafiui. Mozartas užrašė šį duetą kaip elegantišką pastorale, tačiau tuo pat metu perteikiantį neklaužadiškumą. Tai parodo, kad sielvartas yra praeityje ir dabar abi moterys nori pasijuokti iš Grafo bei duoti jam gyvenimišką pamoką. Susanna kartoja panašias muzikines frazes kaip ir Grafiene, tačiau vėliau ir neužbaigtais laiško teksto sakiniais. (ibid., p., 64)

Черная (1960, p., 64) teigia, kad W. A. Mozartas praturtino tipišką komedišką sceną psichologiškai. Jis užrašė Susannos ariją su poetiškumu, švelnumu ir moterišku žavesiu. Taip jis sukūrė tarnaitės paveikslą, kuris perteikė personažo komiškumą ir taip pat vidinį dvasingumą bei gilumą (ibid., p., 77).

Soubrette balso tipas atsiskleidė W. A. Mozarto operose, todėl, kad jo operose išryškėjo tarnų personažų svarba. Vienas ryškiausių *soubrette* personažų yra Despina W. A. Mozarto

operoje *Così fan tutte*. Milleris (2000) teigia, kad už Despinos koketiškumo slypi išmintingumas ir tai yra geriausias *soubrette* pavyzdys, vėliau aptinkamas daugelyje kitų operų. *Così fan tutte* buvo trečioji W. A. Mozarto ir libretisto Da Ponte sukurta opera. András Batta (1999, p. 386) teigia, kad Despina nuo operos pradžios iki pabaigos patarinėja ir paveikia savo ponių nuomonę. Ji operoje persirengia daktaru ir notaru, praveda netikrų vedybų ceremoniją ir imasi visų priemonių, kad jos ponios susižavėtų savo persirengusiais vyrais. Abi ponios Fiordiligi ir Dorabella yra liūdnos ir sutrikusios, tampa situacijų aukomis, kol Despina pati valdo situaciją – kartais pašiepdamą savo ponias, kartais apskritai visus pasaulio vyrus. Joyce Bourne (1998) teigia, kad Despinos partija rašyta soprano balsui, tačiau pasitaiko atvejų, kuomet šią rolę dainuoja mecosopranai. Balso požiūriu Despinos partija, panašiai kaip ir Susannos, nėra plataus diapazono, labiau tinkama soprano balsui, tačiau yra atvejų, kuomet koloratūriniai mecosopranai vaidina Despina ir geba įtikinamai perteikti šį vaidmenį, pavyzdžiui Cecilia Bartoli [6].

Edmund J. Goehringas (1995, p. 115) teigia, kad pirmoji Despinos arija *In uomini, in soldati* („Iš vyrų, iš kareivių, jūs tikėtės ištikimybės?”) paneigia prieš tai skambėjusią Dorabellos ariją *Smanie implacabili* („Nenumaldomas neramumas”). Librete abi arijos suformuotos panašiu modeliu, rimu. Tai ne atsitiktinumas, o sąmoningas autoriaus parodymas Dorabellai ir publikai, kad šis metras gali būti panaudojamas visai kitokiame kontekste ir turėti kitą prasmę. Tai tam tikra Despinos ironija ir Dorabellos ašarų dėl mylimo vyro pašiepimas (ibid. p. 115). Antroji arija *Una donna a quindici anni* („Mergina penkiolikos metų turi žinoti visus būdus”) yra priskiriama kataloginei arijai, kuomet personažas išdėsto dalykus klausytojui. Šiuo konkrečiu atveju pasakoja damoms kokia turi būti jauna mergina ir ką turi žinoti, kad išgyventų tų dienų pasaulyje. Autorius teigia, kad ši arija nėra subtili, tačiau nėra ir tokia efektinga. Idėjų išdėstymas arijoje ganėtinais laisvas, tai parodo atsitiktinumą ir tam tikrą veikėjos kaprizingumą bei minčių chaotiškumą. W. A. Mozartas muzikoje vietoje to, kad išlaikytų teksto simetriškumą arijos pradžioje, perskiria eilutes *Dove il diavolo – ha la coda / Cosa e bene – e mal cos’è*. Toks frazavimas pagreitina perėjimą nuo vienos frazės į kitą. Segmentai užima tik vieną taktą vietoje dviejų ir suteikia deklamacinį modelį kūrinui. Atsiranda daugiau akcentų, žodis *diavolo* („velnias”) atsiranda tam tikroje įtampoje ir greitai pereina į „bene“ („gražu”). Kūrinio pradžioje yra kulminacinė vieta ir taškas į kurį vedamos visos prieš tai buvusios frazės. Tai retorinis klausimas su atsakymu *cosa e bene – e mal cos’è*

(„kas yra gerai ir kas yra blogai”) (ibid. p. 116). Paaštrintos frazės arijoje parodo, kad Despina skiriasi nuo kitų komiškų tarnų kitose operose. Taip pat neįprastas momentas arijoje yra, kuomet Despina dainuoja keletą eilučių nuošalėje, kitaip tariant pati sau. *Di tal dottrina, / Viva Despina / Che sa servir* („tokios doktrinos, ilgai gyvena, Despina, kuri žino kaip tarnauti”). W. A. Mozartas laiške rašė apie eilutes nuošalėje. Jis teigė, kad dialoguose šios eilutės yra natūralu ir pagyvina patį dialogą, tačiau arijose priešingai, kuomet tekstas kartojamas žiūrovui daugybę kartų, tokios eilutės turi prastą efektą. Tačiau kompozitorius vis tiek įtraukė tokias eilutes, užrašė jas, kad būtų dainuojamos, o ne kalbamos. Taip pat arijos *coda* kompozitorius užrašė tokiomis eilutėmis, kurios nesirimuoja su prieš tai buvusiomis, sulaužo kupletų simetriją (ibid. P. 117). Šios arijos struktūra taip pat įdomi tuo, kad kraštinės dalys yra savęs aukštinimas, o vidurinė kupletas – dėstymas. Arijos *coda* muzika yra herojinė, su oktavų šuoliais ir dramatine pauze. Pasažas kuris seka šią *fermata*, yra tolygiai didelis, su Manheimo – stiliaus kadencija ir plataus diapazono vokalu (ibid. P. 119). Taip išdidžiai tarnaitė užbaigia savo kalbą ir nepalieka abejingų, kad ji yra operos vedamasis variklis.

Fisheris (2002, p. 56) teigia, kad *Don Giovanni* W. A. Mozartas vaizdavo socialinių klasių susidūrimą. Šioje operoje kompozitoriaus herojais vėl tampa žemesnės klasės atstovai. Šių veikėjų muzika pasižymi emocijų kompleksu – aistra, tikėjimu, keršto troškimu, meile, liūdesiu. Techniškai *Don Giovanni* yra *opera buffa* tačiau sukurta kaip *dramma giocoso* (komiška drama), nes apima ir *opera seria* žanrą (ibid., p. 54). Tokie yra ir šios operos veikėjai – jie nėra komiški, galbūt labiau dramatiški, tačiau aktualūs šių dienų klausytojui, nes yra nevienaplaniai ir kiekvienas patiria tam tikrą gyvenimo dramą.

Bourne (1998, p. 445) teigia, kad Zerlina yra kaimo mergina, kuri yra susižadėjusi su Masetto ir jį myli. Don Giovanni pasirodo vestuvių scenoje, Leporello padedamas sutvarko viską taip, kad veikėjai lieka vieni. Georg Knepler (1991, p. 165) teigia, kad Zerlina pirma įskaudina Masetto. Jei ne Donna Elvira įsiveržusi į sceną, Zerlina būtų išdavusi Masetto pačią pirmą jų vestuvių dieną. Paskui, kai ji randa Masetto sumuštą ir įskaudintą, ji įsitikina, kad tos vietos kurios visada rūpėjo yra nepažeistos. Ji dainuoja, kad ne visi vaistai randami pas vaistininką. Scenos eigoje ji pradeda fiziškai rodyti kur plaka jos širdis. Žinodamas, kad Masetto negali jausti širdies plakimo jei nepakyla ir jo pačio pulsas, W. A. Mozartas prideda daugiau širdies plakimo imitacijos orkestro partijoje (žr. 1 priedas). Bet padaro tai trimis skirtingais būdais. Pradžioje aštuonis taktus girdime violončeles ir kontrabosus, vėliau plakimas

pasigirsta fleitos partijoje, ir trečiąją kartą Zerlina pradeda dainuoti *Sentilo battere*. W. A. Mozartas šioje arijoje taip pat panaudojo medinius pučiamuosius, kurie numato ir palydi Zerlinos frazes. Autorius teigia, kad santykis tarp instrumentų ir Zerlinos dainavimo yra toks glaudus, kad jie vienas kitą papildo – klausia ir atsako. Pavyzdžiui Zerlina užbaigia savo mintį klausimu *Dove mi sta?* („Ar norėtum sužinot, kur aš laikau šias medicinos priemones, kurias norėčiau duoti tau”), o orkestras atsako *la* (čia) pereidamas iš D į T (1991, p. 168). Autorius taip pat teigia, kad ši arija neturi jokios paralelės su jokių W. A. Mozarto kūriniais. Jos harmoninė schema susideda iš penkių sekcijų, su aiškiai skirtinga melodine medžiaga. Tačiau diapazono atžvilgiu arija yra panašesnė į dainą. Autorius randa paralelę su W. A. Mozarto *Lied* daina *Abendempfindung an Laura*, taip pat teigia, kad dažnu atveju ši arija yra prilyginama Papageno pirmajam numeriui operoje *Die Zauberflöte*. Tačiau autorius teigia, kad harmoninės figūros yra skirtingos – Papageno arijoje penktadalis kūrinio skamba dominantės funkcijoje, o Zerlinos atveju tik aštuoni taktai iš šimto keturių taktų paliečia subdominantinę funkciją. Pati arija parašyta C mažorinėje tonacijoje. Autorius teigia, kad W. A. Mozartas apribodavo save dominantės – tonikos funkcijų naudojimu ir melodijas palikdavo menkas, su stereotipiniais ritmais. Tačiau ši arija pasižymi paprastumu ir natūralumu, kuris neturi nieko bendro su menkumu. Muzikos kalba šioje arijoje keičiasi nuo skausmo iki malonumo. Disonansai pereina į konsonansus ir muzikinėje kalboje tai galima iššifruoti kaip atsileidimą nuo įtampos ar skausmo (ibid., p. 170). Autorius teigia, kad Zerlinos arijos diapazonas tik vieną kartą pakyla iki g^2 su kartu augančia intencija. Zerlina su pergale kyla iki antros oktavos sol ir grįžta į T (ibid., p. 170). Autorius teigia, kad kompozitorius parašė ariją *grazioso* tempu, kas klausytojo pasąmonėje leidžia susieti medinių pučiamųjų ritmą su širdies plakimu (ibid., p. 176). W. A. Mozartas sukūrė Zerliną, kaip žemesnės klasės figūrą, kuri yra nei bloga nei norinti kažką įžeisti. Jos jausmingumas yra pasipriešinimas Don Giovanni blogiems užmojams. Tas jausmingumas taip pat diktuoja jos nepastovumą. Jos troškimai keičiasi kiekvieną dienos valandą, kartais sekundę. Antroje arijoje taip pat matomi kontrastai. *Lo speciale* žodžius „nuspalvina” fagotas nosiniu garsu, oktava žemiau, tarsi pašiepdamas, gal būt vaistininą, kuris negali sukurti tokio gero vaisto, kokį turi Zerlina. Vėliau išsiskiria Zerlinos *no* („ne”), kuris pabrėžia jos pranašumą. Prieš tai girdima frazė yra švelni, o *no* yra pabrėžiamas ir staiga vėl grįžta prie švelnaus dainavimo. Fleitos ir fagotai perimą šį žodį, pasigirsdami netikėtai su jos akcentu (ibid., p. 177). Vėliau Zerlinos melodija kartu su orkestru pakyla iki *forte* ir palieka

klausytoją vėl su *pianissimo* (ibid., p. 178). Kitaip nei Susanna ar Despina, Zerlina pasiduoda jausmams ir emocijomis. Jos charakteryje galima įžvelgti tam tikro naivumo ir negalvojimo apie pasekmes. Kaip ir ši arija, Zerlina išsiskiria švelnumu ir jaunatvišku smalsumu.

Apibendrinant W. A. Mozarto operų *soubrette* balso tipo personažus, galima įžvelgti kaip tiksliai muzikinėmis priemonėmis bei libretu buvo kuriami personažų skirtumai. Fisheris (2000, p. 56) teigia, kad operoje *Don Giovanni* ir *Le nozze di Figaro* W. A. Mozartas pašiepė vyrus, o operoje *Così fan tutte* – moteris. Operoje *Don Giovanni* mes matome moteris kaip Don Giovanni aukas. Zerlina – sąmoningai nekoketuoja, kaip tai daro Despina operoje *Così fan tutte*. Despina yra ryžtinga, energinga ir reiškianti savo nuomonę drąsiai, beveik vadovauja savo ponioms. Zerlinos personažas auga operos eigoje. Knepleris (1994, p. 177) teigia, kad kompozitorius pavaizdavo Zerliną nei kaip blogą, nei kaip gerą personažą. Jis sukūrė jos paveikslą švelnų ir nekaltą, su tam tikrais erotiškais motyvais, pastebimais tik gilinantis muzikoje. Susanna nuo operos pradžios iki pabaigos sprendžia kitų žmonių problemas, išsuka daugybę komiškų situacijų, sutaiko kitus personažus. Kiekvienoje W. A. Mozarto operoje *soubrette* atlikėjai tenka skirtingi uždaviniai, tačiau visos trys soprano partijos pasižymi panašiais aspektais. Atlikėja turi gebėti atlikti kontrastingą dinamiką, mokėti atskleisti muzikinius akcentus, taip pat būti įtikinama aktorė, kad kiekvienoje scenoje būtų matomas personažo augimas. Analizuojant arijas, galima daryti išvadą, kad *soubrette* atlikėjų užduotis šiose operose yra ne nustebinti klausytoją plačiu diapazonu, ar galingu balsu, tačiau įtraukti jį į tam tikrą nuotaiką, priversti patikėti scenos aplinkybėmis ir dainuoti su muzikos kuriama atmosfera iš vien. Lyginant visus tris vaidmenis, matome, kad Susanna yra mažiau stačiokiška ir aštri nei Despina, ji sprendžia konfliktus gudraudama, flirtuodama. Tačiau jos abi panašios tuo, kad geba kurti ir apsimesti čia ir dabar, pavyzdžiui persirengti kitu žmogumi. Jų abiejų muzikinėje linijoje galima įžvelgti panašumų greitame, artikuliuotame tekste, sinkopiniuose rimtuose. Zerlina neprimena dviejų tarnaičių. Ji – kitoks *soubrette* pavyzdys. Švelni, miela ir jautri, labiau kaip aplinkybių auka, nei jų kūrėja. Ji lengvai pasiduoda kitų veikėjų įtakai. Visai kitokie uždaviniai norint išpildyti Zerliną ar Despiną tenka atlikėjoms. Tačiau gera operos solistė turi būti ir gera aktorė bei gebėti išpildyti skirtingus kompozitoriaus sukurtus personažus.

1.3. *Soubrette* vaidmuo G. Verdi operoje *Falstaff*

Taip jau yra, kad *soubrette* balso tipas asocijuojamas pirmiausia su klasicizmo ar net baroko operomis, o po G. Rossini scenose daugiausiai dominavo lyriniai, ar dramatiniai – lyriniai balsai. Tačiau kokios tuomet galimybės vystytis yra lengvo soprano balso savininkėms. Kaip jau buvo paminėta, autorius Milleris teigia, kad *soubrette* atlikėjoms labai tinka kai kurios G. Donizetti operų partijos, yra keletas G. Rossini operų kuriose gali suskambėti šis balsas. Sąrašas nėra mažas, tačiau G. Verdi ir G. Puccini operose – sąrašas sumažėja iki keleto vaidmenų.

Milleris (2000, p. 8), teigia, kad Nannettos vaidmuo komiškoje G. Verdi operoje *Falstaff* priklauso *soubrette* soprano balso tipui. Batta (1999, p. 749) teigia, kad G. Verdis sukūrė 24 sėkmingas muzikines tragedijas ir niekas negalėjo numatyti, kad sulaukęs 70 metų jis parašys komediją. Net G. Rossinis, pats būdamas sėkmingu komiškų operų kūrėju, buvo pareiškęs, kad G. Verdis niekada neparašys komiškos operos ir, kad jo stilius melancholiškas, operos spalvos tamsios, tragiškos. Tačiau pats G. Verdi vis labiau ruošėsi ir planavo sukurti komediją. Jis ieškojo tinkamo libreto apie dvidešimt metų. Buvo pasirinkta Williamo Shakespeare pjesė *The Merry Wives of Windsor*. Pats Flastaffas paremtas tikra istorine asmenybe – Seru Johnu Oldcastle, kuris kovojo Škotijoje, Velse ir Prancūzijoje. Apkaltintas erezija buvo nuteistas mirtimi. W. Shakespearas užfiksavo nemažai istorinių faktų savo pjesėje. Savo dramatišku turiniu ši novelė patraukė kompozitoriaus akį (ibid., p. 749)

Batta (1999, p., 751) teigia, kad Arigo Boito meistriškai sukūrė libretą šiai operai. Opera sudaro trys subalansuoti veiksmai, visi tolygiai paskirstyti po keturiasdešimt minučių. Libretistas šiek tiek pakeitė ne pagrindinių veikėjų linijas. Sukūrė kai kuriuos daug svarbesnius nei W. Shakespeare'o novelėje. Nannettos vaidmuo taip pat įgavo svarbesnę padėtį. A. Boito sukūrė ją kaip Alice'os ir Fordo dukrą, sumažino varžovų dėl jos širdies skaičių iki dviejų – Fentono ir Dr. Caiuso. Tai padėjo perkelti visą kūrinį į aukštesnį intelektualų lygmenį. Du poetiški veikėjai – Nannetta ir Fentonas, turi operoje savo žaidimą ir jo taisykles. A. Boito pajuto, kad esminis ir svarbiausias dalykas G. Verdi kuriant operą yra meilės tema. Todėl jis parašė libretą taip, kad jų duetas atsirastų beveik visose operos scenose. Šie du personažai beveik kiekvienoje scenoje slepiasi, gudrauja, kad nuslėptų savo jausmus, tačiau visur būna

kartu neatskiriami. Dažnai jų duetas pertraukiamas ir atskiriamas, tada jie pradeda viską iš naujo. Taip atsirado jų dviejų muzikinis motyvas (ibid., p. 751).

Thomas Baumanas (1985, p. 63) teigia, kad G. Verdi operos „Falstaff“ libretistas Arigo Boito pabrėžė jaunų įsimylėlių – Fentono ir Nannettos svarbą operoje. A. Boito rašė G. Verdi, kad jų meilė paverčia komediją šviežesne ir labiau solidžia. Operoje atsiskleidžia du poliai, kaip teigia autorius. Viena jų kovojimas ir klouniškumas, kitame Fentono ir Nannettos asmeninis, susikurtas pasaulis. Šis kitoks pasaulis atsiskleidžia Nannettos arijoje, kurioje ji persikūnija į fėjų karalienę. Čia mylimieji gali šiek tiek ilgiau pabėgti nuo realybės. Tiek libretistas tiek kompozitorius pavaizdavo Nannetta kaip nekalną, jauną sielą. Kuomet visa opera atrodo tarsi dramų ir intrigų šurmulys, Nannetta pasirodo ir pakeičia sceną romantiškiausiomis spalvomis. (ibid., p. 63)

Kompozitorius labai delikačiai ir gražiai vaizdavo Nannettos charakterį muzikos kalba. Operoje matomas jos virsmas iš jaunos, mergaitiškos būtybės į moterį, kuri pasirengusi žengti į suaugusiųjų pasaulį. Kompozitorius parašo jos ariją toje pačioje A-dur tonacijoje kaip ir jos mamos melodijos. Autorius teigia, kad G. Verdi vaizduodavo veikėjų charakterius per tonacijų sistemą. Jis parinkdavo tonacijas netgi pagal veikėjų pirmų vardų raides. Taigi Nannettos mama Alice'os – A-dur ir kitos giminingos tonacijos. Toks muzikinis tikslumas taip pat atskleidžia ir kitas svarbias detales Nannettos dainoje. Nannettos melodijoje matomas virsmas iš paaugliško džiaugsmo į suaugusiųjų pasaulį, kurį ji dalinsis su Fentonu. Taip pat arija papildo melodiją, kuri prieš tai buvo nutraukta, kuomet dainavo Fentonas, kitais žodžiais sakant, atkartoja ir pratęsia. Pirmoje arijos strofoje yra užuomina į mamos Alice'os parodijos melodiją, kuri vėliau virsta ornamentais iš Fentono sonetų (ibid., p. 67).

Nannettos arija operoje yra statiškiausias kūrinys. Ji šioje arijoje ne tik yra nutolusi nuo tikrovės, tačiau taip pat išpildo pagrindinę komedijos idėją – priėmimą į visuomenę per santuokos ceremoniją. Iki Nannettos arijos operoje, jaunuoliai subręsta per kitus muzikinius numerius ir pamato nemalonią pasaulio į kurią jie žengia, tikrovę. Tačiau šviežia jaunų žmonių tvirtybė atveria naujus idealus klausytojui. Opera baigiasi vestuvėmis ir švente, su mintimi, kad jaunieji gyvens geresniais idealais nei jų tėvai. Taigi Nannetta ir Fentonas išriša operos kulminacija ir tampa jos centru. Autorius teigia, kad G. Verdi ir A. Boito operoje išvystė Nannettos ir Fentono personažų liniją ir kulminacijoje atvedė juos į suaugusiųjų pasaulį (ibid., p. 66).

И. Валихова (1970, p. 378) teigia, kad Nannetta pasirodo operoje pirmo veiksmo antrajame paveiksle. Scena kurioje jos mama su draugėmis skaito Johno Falstaffo parašytus laiškus su vienodu meilės tekstu. Muzika kvėpuoja džiaugsmu ir lengvumu, girdima fleitos melodija. Moterys juokiasi, sugalvoja keršto planą Falstaffui. Scena keičiasi kai pasirodo vyrai. Moterys ir vyrai prasilenkia ir pasuka skirtingomis kryptimis išskyrus Nannettą ir Fentoną. Jie pasilieka ilgiau ir pasigirsta meilės melodija. Viskas aplink užsimiršta, muzika keičiasi. Pasigirsta jų bučinio tema. Fentonas klausia *Bocca baciata non perde ventura* („Leisk bučiniui atnešti tau laimę“), Nannetta atsako *Anzi rinnova come la luna* („Leisk savo širdžiai užsidegti aistra“). Fentono eilutė pakyla seksta, kaip švelnumo ir ramybės užuomina. Nannetta atkartoja frazės pradžią taip pat kaip Fentonas, tačiau užbaigia frazę a^2 , tęsiamą keturis su puse takto. Melodija pakylą į viršų kaip vilties motyvas (ibid., p. 378). Vėlesnėse scenose Nannettos ir Fentono muzikiniai intarpai turi panašią svajingą atmosferą. Autorius teigia, kad operos finalo muzika skiriasi nuo ankstesnių veiksmų savo poetiškumu. Pasigirsta medžioklės ragai, švelnūs fleitų motyvai (primenantys klausytojui apie pirmąjį Fentono ir Nannettos duetą). Styginių kantilena sukuria romantišką nuotaiką ir perteikia Nannettos svajingumą. Nannettos dainos scenoje, kai ji pasirodo pasipuošusi balta suknele, pasigirsta bučinio motyvas (ibid., p. 403).

Pasigirsta smuikų *tremolo*, klarneto melodija, obojus ir angliškas ragas, Nannetta pasirodo iš tolo, kaip ir pasigirsta jos balsas scenos tolumoje. Paslaptinę atmosferą kompozitorius perteikia taip meistriškai, kad ši scena atrodo tarsi kitos operos, apie mitines būtybes, atkarpa. Viskas skaidru, lengva ir tada pasigirsta Nannettos daina. Jos melodija orkestras palydi vaizduojant nimfų ratelius – styginių melodija vis sukasi tuo pačiu motyvu ratu, prisideda arfa, mediniai pučiamieji sukuria liaudies, gamtos tematiką. Atsiranda choras kuris pritaria ir pratęsia Nannettos melodiją (ibid., p. 405). Galima atrasti tam tikrų sąsajų su Susannos scena, kuomet ji persirengusi sode dainuoja Figaro, arba Zerlinos arija *Vedrai carino*. Visas veiksmas tarsi sustoja, sulėtėja ir nukelia į svajonių pasaulį.

Cristopher Headingtonas ir kt. Cristopheris Westbrookas, Roy'us Barfootas (1987, p. 210) teigia, kad *Falstaff* ne visada buvo tokia populiari opera, nes atrodė, kad joje trūksta melodingumo. Tačiau labiau gilinantis į operos muzikinę medžiagą, matome melodingas scenas, lyrinius motyvus ir frazes. Skirtumas nuo ankstesnių kompozitoriaus operų atsiskleidžia, kad šioje operoje nėra išskirtų ansamblių ar arijų, kurios sudarydavo operų pagrindą. Ši opera paremta nenutrūkstamu muzikos ir veiksmo tekėjimu ir natūraliu judėjimu į

priekį. Tai paskutinė G. Verdi opera. Autorius teigia, kad gal būt net pati geriausia ir užsitarnavusi kitų kompozitorių susižavėjimą –Richardas Straussas prisipažino nesižavintis itališkąja opera, tačiau darantis išimtį *Falstaff* operai (ibid., p. 211).

Apibendrinus Nannettos vaidmenį, matome, kad G. Verdi operose balsams tenka platesnio diapazono partijos, daugiau instrumentų ir spalvų turintis orkestras. Nannettos vaidmuo pasižymi romantika, gražia kantilena, plačiu dinaminio spektru. Sugebėti atlikti šį vaidmenį gali jau stipresni ir susiformavę balsai. Šis vaidmuo galėtų tikti ir lyriniam sopranui, tačiau Nannettos jaunystės žavesį įtikinamiausiai perteikia *soubrette* balso savininkė. Gal būt galima rasti tam tikrų panašumų su Zerlinos jausmingumu. Tačiau G. Verdi muzikinė kalba labai nutolusi nuo W. A. Mozarto laikų.

1.4. *Soubrette* balso tipo vaidmuo G. Puccini operoje *La rondine*

Michaela Barnello, (2016 p. 112) teigia, kad G. Puccini opera *La rondine* užstrigo kažkur tarp operos ir operetės. „Carl“ teatras užsakė kompozitoriui parašyti operetę, tačiau kompozitoriui šis sceninės muzikos stilius buvo svetimas. *La rondine* muzika daugeliui primena Vienos operečių stilių. Lyginant su kitomis G. Puccini operomis, *La rondine* muzika „saldoka“, pilna romantikos, šokio ritmų ir pabaiga, ne kaip įprasta operų dramose – baigiasi ne mirtimi, tačiau įsimylėjėlių išsiskyrimu, kas būdinga komedijos žanrui. Kritikai rašė, kad *La rondine* buvo nevykęs kompozitoriaus bandymas sumaišyti kelis muzikos stilius. Taip pat kritikai pabrėžė, kad operoje nėra nei vieno takto, kuris neatkartotų motyvų iš ankstesnės G. Puccini muzikos. Apskritai ši opera priminė tiek *La Bohème*, tiek *Manon Lescaut* (ibid, p. 112). Tačiau, nors ši opera nepatenka į vertingiausių kompozitoriaus kūrinių sąrašą ir yra plačiai kritikuojama, čia kompozitorius sukūrė muziką *soubrette* sopranui.

Autorė Barnello (2016 p. 116) teigia, kad operoje balsai skirstomi artimesniu operetei būdu. Yra keturi svarbesni veikėjai, dvi poros. Viena pagrindinė pora – Magda ir Ruggero (lyrinis sopranas ir tenoras arba šviesus baritonas) bei jaunesni ir lengvesniais balsais pasižymintys Lisettė ir Prunieras (*soubrette* sopranas ir komiškasis tenoras). Lisettė yra kurtizanės Magdos tarnaitė, Prunieras jos mylimasis – rašytojas, poetas. Lisettė operoje neturi arijų, tačiau turi dvi didesnes scenas – duetus su Prunieru ir pasisakymą – *ariette*. Pirmojoje ji

ruošiasi vakarui rengdamasi savo ponios drabužiais ir demonstruodama juos savo mylimajam Prunierui. (ibid, p. 116)

Pasak autorės Barnello (2016 p. 117) kritikai matė veikėjų sąsają su kitų operų ir operečių personažais. Lisettės scena Magdos drabužinėje priminė operetės *Die Fledermaus* Adelės personažą G. Puccinis panaudojo daugiau laisvės kuriant operos personažus nei pirmieji libretistai numatė. Lisettė tapo daug svarbesniu personažu nei buvo norėta Alfredo Maria Willnerio. Kaip jis rašė laiške – per daug atskleistu, kaip tarnaitėi. G. Puccinis susidūrė su sunkumais pavaizduojant Magdos ir Ruggero išsiskyrimą paragintą laišku, todėl jis antrame veiksmo įveda antrą Lisettės ir Pruniero duetą. Jie atvyksta iš Paryžiaus į vasarnamį kuriame gyvena Magda su Ruggero. Prunieras draugiškai nori perduoti Magdai žinia ir paskatinti ją grįžti į Paryžių, taip pat gražinti Lisettei tarnaitės darbą (ibid, p. 117).

Ronald Crichton (1968, p. 163) savo apžvalgoje taip pat paantrina, kad *La rondine* buvo užmanyta kaip operetė, tačiau paskutinysis variantas liko artimesnis G. Puccini stiliui – italų lyrinė opera. Autorius taip pat randa sąsają tarp Lisettės scenos Magdos drabužinėje ir J. Strausso operetės *die Fledermaus*, taip pat su pačio G. Puccini opera *la Bohème* ir G. Verdi opera *la Traviata*. O muzika tokia pat eklektiška, kaip ir istorija. Operoje G. Puccini naudoja prieš pirmąjį pasaulinį karą plačiai muzikoje pradėtus naudoti valso ir tango šokių motyvus. Šie motyvai yra suliejami su bitonalumu ir sardonišku – nostalgiku G. Puccini pamėgtu bei atskleistu stiliumi. Autorius vėliau aptaria operos garso įrašą, kuriame pagrindinius vaidmenis atlieka žinomi to meto operos solistai. Lisettės vaidmuo buvo atliktas italų soprano Garziella Scutti, kuri sukūrė nemažai *soubrette* balso tipo vaidmenų.

Autorius Fisheris (2009, p. 125) teigia, kad opera turi sąsają su G. Puccini opera *La Bohème*. Lisettės ir Pruniero pora primena *La Bohème* veikėjus – Musettą ir Marscello. Tačiau priešingai nei Musettai, kompozitorius nesukūrė arijos, kad atskleisti jos lengvabūdiškumą ir žavesį. Lisettės ir Pruniero charakteristika atrodo ne taip išpildyta ir įvairialypė, kaip Musettos ir Marcello. Tačiau vėliau autorius Fisheris pabrėžia, kad šias dvi operas sieja tik vienas faktas – jų veiksmas vyksta Paryžiuje. Toliau jų lyginti neverta (ibid., p. 126).

Fisheris (2009, p. 128) teigia, kad G. Puccini žengė naują žingsnį harmonijoje, panaudojo harmoninį avantiūrizmą operoje *La Fanciulla del West*, kurį paskui panaudojo ir operoje *La rondine*. Muzikinėje operos kalboje yra neišspręstų akordų, aštrių disonansų, chromatizmo, atonalumo, bitonalių pasažų. Operos veiksmas tarsi plaukia per ryškias ir greitai judančias

muzikines scenas, kuriose palaikomas bendras nuotaikos lyriškumas. Visi dialogai ir rečitatyvai yra užrašyti muzikiniai, išpildant kalbos lengvumą, kitaip tariant, norint kuo natūraliau perteikti dialogą. (ibid., p. 128) Taip pat operoje naudojama plati šokinių motyvų įvairovė – valso, polkos, fox – troto, vanstepo motyvai, kurie suteikia operai bohemiską charakterį (ibid., p. 128).

Fisheris (2009, p. 128) teigia, kad tarnaitė Lisettė yra viena pagrindinių operos veikėjų, bet G. Puccinis nesuteikė jai daug muzikinės medžiagos. Pirmame veiksmе ji turi trumpą motyvą, kurį autorius pavadina arija. Lisettė aukština Paryžių. Taip pat viliojančios tematikos duetą Magdos drabužinėje. Šiame duete Prunieras atskleidžia žiūrovui, kad jis daugiau nebeieško moters idealo. Jis bando pakeisti Lisettę, paversti ją savo idealia moterimi. Tačiau po nesėkmės, Lisettė grįžta prie savo paprastumo, saugumo, kurį suteikia tarnystė Magdai. Šie du veikėjai, kaip teigia autorius, pašviesina ir palengvina siužetą, praskaidrina Magdos ir Ruggiero, sentimentalios meilės idėją su komiškais intarpais bei scenomis (ibid., p. 129).

Fisheris (2009, p. 113) teigia, kad Lisettė erzina poetą Prunierą, šaiposi iš jo romantiškų minčių, pasisako, kad meilė yra tik trumpalaikė užgaida. Ji yra grubi ir šiuo savo bruožu skiriasi nuo savo romantiško partnerio ir švelnios, lyriškos ponios Magdos. Todėl Prunieras aptarinėja meilę ir poeziją su Magda ir jos draugėmis, stengdamasis palikti Lisettę nuošalėje, arba pašiepdamas atsikirsti jai (ibid., p. 113). Kitas paveikslas kuriame atsiskleidžia Lisettės ūmus charakteris yra kuomet ji įsiterpia į Magdos ir Pruniero bei svečių pokalbį apie Paryžių. Ji pabrėžia koks šis miestas pilnas žavesio ir netikėtumų. Ji, kartu su Magdos draugėmis dainuoja *moderato* (vidutiniškai greitu) tempu, polkos ritmu, koks Paryžius žibantis ir blizgantis naktį. Šiuo savo neprašytu pasisakymu supykdo Prunierą, kuris Magdai pareiškia, kad tarnaitė netinkamai elgiasi. Magda sureaguoja švelniai ir supratingai. Magda ir svečiai renkasi iš Lisettės pasiūlytų vietų kurias galima pristatyti Paryžiuje niekada nebuvusiam Ruggiero. Visi nusprendžia keliauti į „Bulliero” restoraną. Lisettė vidutinišku polkos tempu dainuoja apie džiaugsmą, malonumus ir meilę, kuriuos galima patirti „Bulliero” restorane (Fisheris, p. 117). Lisettės ir Pruniero santykis yra intymus, tačiau keistai komponuojantis meilę ir neapykantą. Tuo pačiu metu kai Prunieras prisipažįsta meilėje, jis sugeba tai pasakyti parodydamas kokia neverta Lisettė yra jo talento. Jų duetas užsimezga, kuomet Prunieras prieš vykstant į „Bulliero” kavinę pareiškia, kad jam nepatinka Lisettės skrybėlė. Kol Lisettė ieško ką apsirengti Magdos spintoje, Prunieras svajoja, kalbasi su mūzomis. Lisettė, priešingai Prunierui, žemiška ir su paprastais poreikiais. Ji vis grįžta į sceną rodydama naują skrybėlę. Vėliau Prunierui netinka

jos paltas, prašo Lisettės pasidažyti. Galiausiai prieš išeinant, abu lėtai prisipažįsta meilėje vienas kitam ir taip užbaigia šį keistai lyrišką, bet ir tuo pat metu buitišką duetą (ibid., p. 118). Antrame veiksme abu veikėjai vėl pykstasi, dabar jau „Bulliero“ kavinėje. Prunierui kliūna Lisettės nebrandumas ir nuolatinis sujaudintas kalbėjimas. Lisettei darosi sunku taikstyti su nuolatiniais priekaištais. Galiausiai Prunieras pareiškia, kad jis bando padėti Lisettei tobulėti (ibid., p. 118). Lisettės tiesmukiškas ir negudrus būdas atsiskleidžia, kai bare susitinka dvi poros – Lisettė ir Prunieras bei Magda ir Ruggiero. Lisettė atpažįsta Magdą ir nustemba. Prunieras bando būti diskretišku, apkaltina Lisettę išgėrus per daug vyno. Ruggiero pristato Magdą „Paulettės“ vardu. Tačiau Lisettė toliau spokso į Magdą. Magdai pagyrus Lisettės aprangą ji iškloja, kad tai ne jos drabužiai, bet jos ponios, kurios namuose ji dirba (ibid., p. 121). Trečiame operos veiksme Lisettė ir Prunieras atvyksta į Magdos ir Ruggiero vasarnamį. Jie, būdami scenoje vieni pykstasi. Lisettė kaltina Prunierą, kad sugriovė jos gyvenimą (jis norėjo ją paversti artiste, dainininke). Gėdos ir pažeminimo apimta Lisettė girdi galvoje švilpiančią žiūrovų minią. Prunieras tik atsako, kad ji yra nedėkinga ir pažada grąžinti senąjį darbą pas Magdą. Paskutinės Lisettės natos operoje užsibaigia susitariant su Prunieru susitikimo laiką ir grįžtant į tarnystę pas Magdą (Fisheris, 2009, p. 123).

Apibendrinant Lisettės vaidmenį, matome panašumų bei skirtumų su W. A. Mozarto operų tarnaitėmis. Lisettė nėra gudri kaip Susanna ar Despina. Šios dvi tarnaitės linkusios pačios priimti sprendimus, blaiviai įvertinti situacijas, pasverti poelgius ir žodžius. Lisettė labiau „plaukia pasroviui“. Ji pirmiau pasako ar padaro prieš apmąstant ir įvertinant situaciją, vėliau gailisi. Lisettė taikstosi prie Pruniero, paklūsta jo užgaidoms ir nepagarbai. Bet priešingai Zerlinai, ne iš didelio žavesio ar meilės, o dėl neryžtingumo. Tačiau šis personažas turi ir žavių savybių – mielumą ir žavų moterišką neapsisprendimą, karštakošiškumą kuris priverčia kitus personažus nutilti ir klausytis, nepastovumą, kuris įtraukia žiūrovą, nes kiekvienas Lisettės naujas žingsnis būna nenusipėjamas. Tinkamai išpildžius operos dramaturgiją, galima sukurti vertingą komediją

2. SOUBRETTE BALSO TIPO VAIDMENŲ ANALIZĖ

Pirmoje tiriamojo darbo dalyje buvo išsiaiškinta, kad *soubrette* balso tipas yra vienas dažniausiai pasitaikančių moteriškų balso tipų operos praktikoje. Tačiau bandant įsigilinti į šį balso tipą ir jo specifiką, susiduriama su mokslinės literatūros trūkumu. Taip pat ugdant jaunos sopranas retas pedagogas kalba apie šį balso tipą. Kyla klausimas ar yra poreikis ir svarba išskirti šį balso tipą, jį akcentuoti. Ar geriau neišpausti atlikėjo į rėmus ir stebėti, kaip jis gali tobulėti visapusiškai, atliekant ne vieno tipo vaidmenis. Taip pat, kaip jau buvo minima pirmoje dalyje, operos vaidmenų praktikoje būna atvejai, kuomet *soubrette* balso tipo vaidmenis atlieką ir kitų kategorijų balsai. Kyla klausimas: ar jie gali tinkamai atskleisti kompozitoriaus užmanymą? Gal būt šie vaidmenys turi kitų aspektų, kuriuos pasitelkiant galima įtikinamai sukurti personažą. Kaip jau buvo aiškinamasi pirmoje dalyje, žmogaus balsą lemia jo charakteris ir fiziologija. Operose šie aspektai yra svarbus, tačiau praktikoje pasitaiko atvejų, kuomet tam tikros atlikėjos savybės neatitinka operų personažų charakteristikos. Norint suprasti teatrinę pasirinktų personažų charakteristiką ir norint išgryninti atlikėjui tenkančius uždavinius kuriant *soubrette* balso tipo vaidmenis, apklausiau Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje dirbančią režisierę, aktorę Ramintą Verseckaitę. Jos atsakymai padėjo išgryninti šių vaidmenų tipažus. Norint įsigilinti į *soubrette* balso specifiką ir unikalumą, suprasti jo galimybes bei privalumus, apklausiau prof. Reginą Maciūtę. Jos ilgametė patirtis scenoje ir pedagogikos srityje, ugdant jaunas dainininkes, dažnai lyriniu, lyriniu kolaratūriniu tembru pasižyminčius sopranus padėjo dar tiksliau suprasti *soubrette* balso tipo charakteristiką ir galimybes vystyti. Norėdama sužinoti *soubrette* balso tipo vaidmenų atlikimo specifiką apklausiau Tailando sopraną Lalit Worathepnitinan. Jaunos atlikėjos patirtis operinėje scenoje, sukurti *soubrette* balso tipo personažai ir jos pačios balso augimas bei įžvalgos padėjo išgryninti jaunų sopranų problematiką karjeros pradžioje. Pirmame šios dalies poskyryje nagrinėjau pasirinktų personažų vaidmenis operų klavyruose. Analizuojama: Susanna W. A. Mozarto operoje *Le nozze di Figaro*, Despina W. A. Mozarto operoje *Così fan tutte*, Nannetta G. Verdi operoje *Falstaff*, Lisettė G. Puccini operoje *La rondine*. Pasirinkau analizuoti Susannos vaidmenį siekdama įrodyti, kad jis tinkamas *soubrette* soprano balso tipo atlikėjoms, taip pat Despinos vaidmenį, nes jis yra vienas ryškiausių *soubrette* balso tipo vaidmenų pavyzdžių operos istorijoje ir taip pat siekiant apžvelgti atvejį kuomet šis vaidmuo buvo atliekamas

mecosoprano balso tipo dainininkės. Analizuojama Nannettos ir Lisettės vaidmenys siekiant išsiaiškinti soubrette balso tipo vaidmenų muzikinės kalbos bei teatrinio personažo pokytis nuo klasicizmo iki romantizmo epochos. Antrajame antros dalies poskyryje analizuojami bei lyginami operų pastatymai. Buvo pasirinkti šie pastatymai: „Metropolitan Opera” teatro 1996 metų pastatymą, kuriame Despinos vaidmenį atliko mecosopranas Cecilia Bartoli; Salcburgo festivalio 2020, Christof Loy pastatymas, kuriame Despinos vaidmenį atliko mecosopranas Lea Desandre; Romeo Castellucci pastatymą, kuriame Zerlinos vaidmenį atliko mecosopranas Anna Lucia Richter; 2011 metų „Metropolitan Opera” teatro pastatymą, kuriame Zerlinos vaidmenį atliko sopranas Mojca Erdmann; „Metropolitan” Opera teatro „Falstaff” operos pastatymą 2013 metų, kuriame Nannettos vaidmenį atliko sopranas Lisette Oropesa ir 2023 metų, kuriame Nannettos vaidmenį atliko sopranas Hera Hyesang Park; „Metropolitan” Opera teatro 2009 metų pastatymą, kuriame Lisettės vaidmenį sukūrė sopranas Lisette Oropesa ir 2015 metų Ernestine Böttcher režisuotą „Deutsche Oper Berlin” teatro pastatymą, kuriame Lisettės vaidmenį atliko sopranas Alexandra Hutton. Šiuos pastatymus pasirinkau norėdama apžvelgti ryškiausius šių dienų operų spektaklius ir vaidmenų atlikimus. Palyginsiu skirtingų dainininkių interpretacijas, režisierių ir kūrybinės komandos sceninius sprendimus.

2.1. Soubrette balso tipas W. A. Mozarto, G. Verdi ir G. Puccini operose

Kaip jau buvo ištirta pirmoje tyrimo dalyje, *soubrette* balso tipas atsiskleidė klasicizmo epochoje, o ryškiausi tokio balso tipo personažų pavyzdžiai yra W. A. Mozarto operose. *Soubrette* balso tipo vaidmenys – trečiojo luomo merginos, tarnaitės, kurios dažnai būna kaip antraeiliai vaidmenys operose. Tačiau W. A. Mozarto operoje *Le nozze di Figaro* Susanna tarnaitė yra pagrindinė operos veikėja. Pasak R. Millerio Susannos vaidmuo priskiriamas lyrinio balso tipo kategorijai, tačiau praktikoje šį vaidmenį atlieką jaunos dainininkės ir *soubrette* balso tipo kategorijos atlikėjos. Lalit Worathepntinan [15] teigia, kad Susanna yra lyrinio soprano vaidmuo, tačiau taip pat šis vaidmuo gali atlikti ir *soubrette* balso tipo sopranas, priklausomai nuo operos teatro dirigento bei režisieriaus skonio. Nagrinėjant Susannos partiją [1], jau pirmame duete su Figaro matoma, kad tempas yra *allegro* (greitas tempas), dominuoja taškuotas ritmas, šešioliktinės. Panašiai ir pirmoje jos arijoje *Venite inginocchiatevi* („Prieik, atsiklaupk”), vyrauja smulkios vertės natos, diapazonas neplatus, nuo d^1 iki g^2 . Scenoje

Susanna perrengia jaunuolį Cherubino moteriškais rūbais. Šioje scenoje Susanna koketuoja, juokiasi, vadovauja Cherubino. Arija prasideda Susannos kreipiniu *Venite, inginocchiatevi!* („Ateik, atsiklaupk“) ir *Restate fermoli* („Lik nejudėk“). Abiejų sakinių ritmas taškuotas, perteikia nekantrumą ir veržlumą. Susanna nurengia Cherubino drabužius ir dainuoja *pian piano or via giratevi!* („dabar lėtai apsisuk“). Šis sakinytis prasideda kvintos šuoliu $g^1 - d^2$ ir visą taktą melodija išlieka d^2 , lygiomis aštuntinėmis, taip perteikdama ramybę, tam tikrą svajojimą arba mėgavimąsi. Sakinytis užsibaigia smulkios vertės natomis, taškuotu ritmu, melodijai leidžiantis žemyn. Susanna sušunka „bravo!“ Cherubinui kvartos šuoliu žemyn $g^2 - d^2$ ir likdama d^2 pratęsia mintį *va ben cosi* („Taip gerai“) lygiomis aštuntinėmis. Cherubinui vis stebint Grafienę, Susanna dainuoja *Drittissimo, drittissimo: guardatemi, guardatemi, guardatemi* („Tiesiai: žiūrėk į mane“). Kartoja šį kreipinį kelis kartus, vis kylant melodijai iki f^2 . Tai perteikia Susannos nekantrumą ir norą atkreipti išsiblaškiusio Cherubino dėmesį į save. Šioje arijoje nevyksta ryškių pokyčių, intensyvumas auga per Susannos dainuojamų sakinių tankėjimą ir natų verčių smulkėjimą. Aukščiausias kulminacinis arijos taškas yra Susannos išvada: *se l'amano le femmine han certo il lor perche* („Jei moterys jį myli, jos tikrai turi savo priežasčių“). Iki šios išvados Susannos melodija intensyvėja – ji kartoja *mirate il briconcello, mirate quanto a bello, che furba guardatura, che vizzo, che figura* („Pažvelk į mažą niekšėlį, pažvelk koks gražus jis yra, koks jo protingas žvilgsnis, koks žavesys, kokia figūra“) šešioliktinėmis, iki kol melodija išrišama į g^2 ir aštuntinėmis pereina į žodį *femmine* d^1 ir e^1 . Šis žodis staigiu nonos šuoliu iš e^2 nuspalvina žodį „moterys“ kita spalva – sodresniu, intymesniu skambesniu. Visa ši arija parašyta *allegretto* tempu. Ji nėra labai veržli, tačiau taip pat nepasižymi stipriu dainingumu. Scena yra komiška, primenanti žaidimą, tačiau labai moteriška – Susanna ir Grafienė pasijuokia iš jaunuolio Cherubino, tačiau taip pat nužiūri jį, bando atkreipti jo dėmesį į save. Antrojoje arijoje Susanna persirengusi Grafienės drabužiais dainuoja pasislėpusiam Figaro. Rečitatyvas prasideda *vivace assai* tempu (labai gyvai). Susanna dainuoja apie savo jausmus ir degančią meilę, todėl kitaip nei orkestras, jos melodija daininga ir švelni. Arija parašyta *andantino* tempu. Orkestro partija primena menueto skambesį, fleitos kylančia melodija šešioliktinėmis švelniai paruošia klausytoją Susannos dainavimui. Susanna pradeda savo melodiją kvartų šuoliais, ketvirtinėmis atsiremiant į stipriąją takto dalį – perimant orkestro menueto melodiją. Diapazonas šioje arijoje jau platesnis, siekia a, kas priverčia atlikėją pereiti iš galvinio registro į krūtinės, tačiau melodija neužsilieka žemoje tesitūroje, o grįžta į

centrinį registrą. Visa melodija be staigių šuolių palaipsniškai kyla ir leidžiasi, ramiai banguodama. Arijos kulminacijoje, pabaigoje yra pereinama a². Visa melodinė linija parašyta taip, kad nevargina atlikėjos vokaliai, nėra sudėtingų koloratūrų, didelių dinaminių pokyčių, tirštos faktūros orkestre, sudėtingo *legato*. Dauguma Susannos personažo scenų yra pasižyminčios judrumu, lengvumu, kas padeda atsiskleisti aktorinėje perspektyvoje ir perteikti tekstą. Dėl šių aspektų šią partiją labai patogiu atlikti jaunoms atlikėjoms, ypač mažesnės apimties balsams.

Pasak prof. Reginos Maciūtės „Yra tam tikri personažai šalia pagrindinių herojų operose ar operetėse, dažnai sumanios, veiklios tarnaitės, kurios suaktyvina veiksmą. Subretės teisėtai siejamos su komedijos rolėmis, taip vaizduojamos koketiškos, lengvabūdės damos, dažnai rezgančios meilės intrigas. Žinoma ir vokalinė charakteristika bus gyva, kontrastinga” [16]. Vienas ryškesnių šalutinių vaidmenų operose yra Despina W. A. Mozarto operoje *Così fan tutte*. Nagrinėjant Despinos muzikinę liniją klavyre [2], matoma, kad ji panašiai kaip ir Susanna neturi sudėtingų koloratūrų, tačiau personažo žaismingumas atskleidžiamas kitomis muzikinėmis priemonėmis. Nagrinėjant pirmąją ariją *In uomini, in soldati* („Iš vyrų, iš kareivių”) ir jos tekstą, matome Despinos tvirtą charakterį ir pašaipas apie vyrų ištikimybę. Girdimi liaudies motyvai, sinkopinis ritmas, kuris išduoda jos statusą ir atskiria nuo lyriškų jos ponių Fiordiligi ir Dorabellos arijų melodinių linijų. Arija parašyta *allegretto* tempu, tačiau yra ganėtinai gyva. Despinos pirmieji žodžiai *In uomini, in Soldati, sperare fedelta?* („Iš vyrų, iš kareivių, tikėtis ištikimybės?”). Iš pradžių *In uomini, In Soldati* ir *sperare fedelta* atskiriami, daromos pauzės. Vėliau šis klausimas apjungiamas ir kartojamas keičiant melodiją ir žodis *fedelta* kartojamas du kartus tokia pačia melodine ir ritmine figūra, po kurios seka *pause fermata*. Tai tarsi retorinis klausimas į kurį Dorabella ir Fiordiligi neatsako ir Despina nusijuokia. Po pauzės Despina pašiepia ponias žodžiais *Non vi fate sentir, per carita* („Tik neleiskite niekam jūsų išgirsti”). Melodija atkartoja juoką – aštuntinėmis ir šešioliktinėmis leidžiasi žemyn. Toliau arija pereina į dėstymo pobūdį. Tempas vėl grįžta į *allegretto*, nors prieš tai buvo tam tikri nedideli prasminiai išretinimai. Girdimi oktavos šuoliai c¹ – c, kurie tęsiasi keturis taktus. *Mentine lagrime* („Apgaulingos ašaros”) ir *Fallaci sguardi* („Klaidinantys žvilgsniai”) melodija leidžiasi žemyn, taip vėl parodant pašaipą. Vėliau melodija kyla į viršų ir žodis *primarie* („pirminiai motyvai”) du kartus paryškinamas g² ketvirtine nata. Orkestro linijoje taip pat girdimos pašaipų melodijos – styginiuose išskiriama melodija, kuri leidžiasi

žemyn šešioliktinėmis, tarsi pašaipus juokas. Žodžiai *Ne val da barbari chieder pieta!* („Beprasmiška prašyti jų pasigailėjimo“) tampa esminiais Despinos charakteristikos žodžiais. Jie atskleidžia kodėl šis personažas netiki meile kaip Dorabella ir Fiordiligi. Šie žodžiai kartojami du kartus, vėliau *Chieder pieta* atskiriami ir kartojami aukštoje tesitūroje. Antrąjį sykį pakylant iki a^2 fermatos. Po šių frazių seka pauze fermata, taip atskirdama naują mintį. Po šio sustojimo kartojama prieš tai buvus dėstymo pobūdžio melodija, tačiau Despina dainuoja nebe apie vyrus, bet kaip jos – moterys galėtų atkeršyti vyrams tokiomis pačiomis priemonėmis, kaip jie elgiasi su moterimis. Paskutinioji Despinos frazė, išvada – *Amiam per comodo, per vanita!* („Mylėkime juos dėl savo patogumo, dėl tuštybės“) kartojama iš viso aštuonis kartus įterpiant *la ra la* ritmines figūras su trelio puošmenomis, kurios atkartoja prieš tai skambėjusias tokias pačias figūras smuikų partijoje. Despinos melodija kulminacijoje kyla iki a^2 pabrėžiant žodį *Vanita* („Tuštybė“). Antroji arija *Una donna a quindici anni* („Moteris penkiolikos metų“), kurioje Despina pasakoja kokia turi būti moteris, vyrų atžvilgiu. Ši arija turi dar daugiau melizmų, yra švelnesnė, čia Despina koketuoja ir kuria intrigą. Despinos arija prasideda *andante* tempu. Arija prasideda šokį primenančia melodija, visur atsiremiamą į stipriąją takto dalį, pabrėžiant žodžius *donna* („moteris“), *anni* („metai“), *moda* („mada“). Arijos pradžioje Despina pradeda pasakojimą – kokia turi būti kiekviena moteris penkiolikos metų ir ką ji turi išmanyti. Panašiai, kaip ir pirmojoje arijoje, įžanga labai aiškiai atskiriama nuo dėstymo dalies *pause fermata*. Orkestro muzika pasikeičia, grojama *staccatto*. Tačiau ir dėstymas primena šokio muziką. Despinos melodija šioje arijoje yra vikresnė ir žaismingesnė. Palyginus su šia arija, pirmoji turėjo tam tikro dramatizmo, paniekos ir pašaipos. Šioje arijoje Despina pereina į netiesioginę kalbą, kuomet personažas kalbasi tarsi su savimi. Personažo lūžis įvyksta, kai Despina užbaigia dėstymą *fermata* ir po jos staiga nauja melodija, kylančia d^1 , e^1 , g^1 , Despina dainuoja *E qual regina dall'alto soglio col posso e voglio farsi ubididir* („Kaip karalienė, iš aukšto sosto, gali priversti juos paklusti žodžiais galiu ir noriu“). Despina plačiais „potėpiais“ išdainuoja šią frazę, kartodama kelis kartus ir varijuodama taip išaugindama ją iki kadencijos. Po kadencijos, tuo pačiu tekstu Despina dainuoja dar platesnę frazę, pakyla iki h^2 . Tuomet *coda* yra vėl atskiriama *pause fermata*, po kurios Despina užbaigia savo ariją netiesiogine kalba. Abi arijos yra panašios struktūros, labai aiškiai sudėliotomis pauzėmis, kurios atskleidžia esminius minties pokyčius. Tokia struktūra galėtų būti kaip nuoroda į Despinos charakteristiką. Aiški simetrija, akcentuotas ritmas, veržlumas perteikia stabilumą, aštrų mąstymą, veržlią energiją.

Pasak Lalit Worathepmitinan daugelis *soubrette* balso tipo vaidmenų yra gyvi ir žaismingi, o personažai būna protingi ir žino kaip žaisti su kitų žmonių jausmais [15]. Abi arijos paremtos liaudies motyvais, taškuota ritmika, gyvu tempu, yra komiškos ir įtraukiančios klausytoją. Despina pagyvina scenas, kiekvienoje jų pasirodydama su skirtinga energetika. Jos personažo staigūs nuotaikų pokyčiai, tai kaip ji moka visiems įsiteigti atskleidžia esminius *soubrette* vaidmens bruožus. Šis personažas, taip pat kaip ir Susanna, dažnai atliekamas studijų metais, taip pat jaunų atlikėjų karjeros pradžioje. Tačiau nors šis vaidmuo yra tinkamas jaunam balsui, Lalit Worathepmitinan teigia, kad jų arijas nėra lengva atlikti. Dainininkėms tenka būti labai aktyvioms ir sukurti džiaugsmingą veikėją, tuo pat metu vaidinti ir dainuoti. Dažnai šie personažai turi kalbamųjų dialogų, teigia Lalit Worathepmitinan. Mozarto operose *soubrette* personažams tenka nemažai rečitatyvų, kuriuos taip pat sunku atlikti kaip ir arijas, nepaisant trumpos apimties ir nesudėtingos vokalo linijos. Lalit Worathepmitinan teigia, kad jos karjeroje buvo iššūkis atlikti Despiną W. A. Mozarto operoje *Così fan tutte* ir ypač rečitatyvai bei dikcija [15].

Nagrinėjant Zerlinos personažą klavyre [3] matoma, kad jos vaidmuo parašytas centriniame registre ($c^1 - b^2$). Duete su Don Giovanni, Zerlinos melodija prasideda pirmojoje oktavoje ir išsivysto iki e^2 . Jos ritmas yra taškuotas, tačiau pačio dueto tempas *andante*, paverčia taškuotą skambesį minkštesniu. Dinamika šiame duete yra daugiausiai *piano*. Duetas perskiriamas Zerlinos partijoje esančia *fermata* – *Andiam* („Eime“) žodžiu, po kurio vystoma nauja tema. Don Giovanni ir Zerlina dainuoja kartu *Andiam, andiam mio bene, a ristorar le pene, d'un innocente amor* („Eime, eime mano Brangus, atsisakyti savo skausmų, nekaltos meilės“). Keičiasi dueto tempas į *allegro* Iki šio pokyčio buvo auginama švelni įtampa, kuri po kulminacijos – fermatos išsirišo į veržlią melodiją. Zerlinos pirmoji arija *Batti, batti o bel Masetto* („Mušk mane, mielas Masetto“) parašyta *andante grazioso* tempu, nors teksto prasme bandoma perteikti Zerlinos desperatiškumą. Atvirkščiai nei tekstas, muzika arijos pradžioje nėra tragiška ar dramatiška, todėl galima daryti prielaidą, kad Zerlina bando įsiteigti Masetto, paveikti jį savo žodžiais, labiau nei perteikti savo jausmus. Arijos pradžia parašyta *sempre legato*, taip perteikiant Zerlinos švelnumą. Melodijos judėjimo kryptis yra žemyn, taip parodant apgailestavimą. Zerlina kartoja žodžius *Batti, batti*, tačiau pamačius, kad nepavyksta palaužti Masetto tokiomis priemonėmis dainuoja *Ah, lo vedo, non hai core* („Ah, matau, neturi širdies“). Kartojant šiuos žodžius kulminacija užauginama iki *fermata*. Po to, panašiai kaip ir duete,

keičiasi tempas į *allegro*. Zerlina dainuoja aukštesnėje tesitūroje (antrojoje oktavoje) *Pace, pace o vita mia! Incontento ed allegria notte e di vogliam passar* („Susitaikykim, gyvenime mano! Džiaugsme ir laimėje praleiskime savo dienas ir naktis“). Ši mintis vystoma ir perauga į koloratūras siekiančias b². Masetto atlyžta, Zerlinos melodija pamažu pereina į *legato* frazes ir nurimsta. Antroji Zerlinos arija parašyta *grazioso* tempu ir su *mezza voce* nuoroda. Tai perteikia intymumą ir delikatumą. Ši arija pasižymi ganėtinai paprasta melodija, nėra koloratūrų, judėjimas išlieka panašus viso kūrinio metu. Šią ariją atlieka jaunos, pradedančios dainininkės, tačiau profesionalios atlikėjos ieško naujų interpretacijų, stengiasi perteikti kuo subtilesnį *piano* ir taip atskleisti šią ariją. Zerlinos personažas subtilesnis nei Susanna ar Despina, nors yra parašytas lengvam soprano balsui, tačiau atliekamas ir sodresniu tembru pasižyminčių solisčių, taip pat mecosopranų.

Nuo klasicizmo iki romantinės operos ženkliai sumažėjo *soubrette* balso tipo vaidmenų. Prof. Regina Maciūtė teigia: „Kiekvienas balsas turi gebėti savo fizinių ir fiziologinių galimybių ribose suteikti lengvumą ar dramtizmą interpretuojamiems personažams. Tam reikalingas gražus, sveikas vokalas, išvystytas kvėpavimas. Subretinis balsas turi pasižymėti ne tiek stiprumu, kiek lakumu, lengvomis, tiksliomis fioritūromis, dinamine skale“ [16]. Tokios savybės reikalingos norint atlikti Nannettos vaidmenį. Tyrinėjant partiją klavyre [4], matomas platesnis jos diapazonas nuo h iki h². Nannettos arija paruošia skaidrus styginių *staccato*. Nannettos melodinė linija parašyta su oktavos šuoliu e¹ – e² ir vėliau išlieka e². Antroji frazė pereina į kvintos šuolį e² – a² *larve* („vabaliukai“) ir antrame skiemenyje *portando la voce* pereina į h¹. Plačios frazės ir *legato* dominuoja beveik visoje arijoje. Frazų pabaigoje tęsiamos pusinės, daugumoje atvejų *diminuendo*. Nors šios arijos diapazonas nėra platus, tačiau didelė dalis arijos atliekama antrosios oktavos tesitūroje. Kompozitorius nurodo atlikti ariją *dolciss, sempre dolce*. Arijos pabaigoje melodija kyla iki a² ir tęsiama du taktus. G. Verdi nurodo atlikti šią viršūnę *morendo* (laipsniškai išnykstant). Nannettos partija pasižymi kantilena, yra nemažai platesnių šuolių, ilgų, tęsiamų viršūnių, kurias reikia atlikti skaidriai ir švelniai. Tačiau taip pat yra nemažai emocinių trumpų frazių, kurios primena rečitavimo stilių. Nors Nannettos vaidmuo parašytas lengvam soprano balsui, tačiau skirtingai nei W. A. Mozarto operose, dainininkei tenka kitos užduotys. Nors šis personažas operoje nėra pagrindinis, tačiau Nannettai parašyta viena romantiškiausių arijų. Siekiant tobulumo ir kuo tiksliau perteikti kompozitoriaus mintį, dainininkė turi laisvai valdyti savo vokalą, gebėti atlikti šią partiją švelniai ir subtiliai, kad

suteikti jai jaunatvės ir gaivumo pojūtį. Skirtingai nei Despina ar Susanna, šis personažas retai atliekamas studijų metais. Tačiau dainuojamas solisčių karjeros pradžioje.

Nors G. Puccini yra vienas iš žinomiausių kompozitorių ir dauguma jo operų yra vienos iš labiausiai statomų operų pasaulio teatruose, tačiau *La rondine* nėra taip plačiai žinoma. Ypač mažai literatūros yra apie operą *La rondine* ir dar mažiau apie antraeilius jos veikėjus. Nagrinėjant operos klavyrą [5], galima suprasti, kad Lisettės vaidmuo nėra toks svarbus, kaip W. A. Mozarto operų tarnaičių. Lisettė praktiškai nekeičia siužetinės linijos ir jos scenos tiesiog įneša komiškų elementų į kūrinį. Ji pasirodo operos pradžioje, neklausta įsiterpia į pokalbį ponios Magdos kambaryje. Pareiškia savo nuomonę pertraukdama Prunierą. Dėl ko Magda ją išvaro. Lisettės melodiją kompozitorius atskyrė nuo kitų poetiškų personažų. Orkestre keičiasi metras pasigirsta fleitos tarsi „šmaikščiai šuoliuojančios“, atsiranda daugiau smulkios vertės natų. Lisettės melodinė linija irgi pasižymi aštuntinėmis ir šešioliktinėmis. Antroji jos scena, jau šiek tiek ilgesnė, kuomet ji atbėga pranešti apie vyrą kuris jau septintą kartą pasirodo prie Magdos namų durų. G. Puccini Lisettės bėgimą pavaizdavo keliuose taktuose prieš jai pradėdant dainuoti *allegro vivo* tempu ir su nuoroda orkestrui *martellate* (tarsi plaktuko smūgiais, atlikti stipriais, sausais, vienas nuo kito atskirtais garsais). Pirmiausia pradeda pučiamieji, tuomet prisijungia styginiai, kylančia melodija išsprogsta į kulminaciją ir vėl grįžta prie pučiamųjų palaikančių šešioliktinėmis vieną akordą. Lisettė pradeda savo kalbą panašiai kapotais skiemenimis. Visą itališką tekstą skubotai susako dainuodama viduriniame registre. Rambaldui pasakius kad nesupranta nei žodžio, Lisettė atsikvėpia, orkestras nurimsta ir pereina į styginių atliekamą jau ramesnę melodiją. Tačiau po vieno takto sugrįžta vėl į deklamacinį dainavimą, kuomet turi ištarti daug skiemenų labai ritmiškame aštuntinių judėjime. Kiek vėliau Lisettė vėl nutraukia Pruniero kalbą pasakodama koks Paryžius pilnas žavesio, dabar jau visi personažai klausosi jos susidomėję. Lisettės muzikinė linija prisitaiko prie teksto kurį ji nori perteikti. *No! no! no!* kiekvienas „ne“ pažymėtas akcentu ir kiekvienas vis ryškesnis – pirmasis d^1 , antrasis f^2 ir a^2 . Tempas orkestre vėl keičiasi į *allegro vivo*. Norėdama atkreipti dėmesį ir nesileisti pertraukiama Pruniero pašaipų, jos melodija išlieka aukštesnėje tesitūroje. Žodį *mare* („jūra“) G. Puccinis atskiria du taktus tęsiama g^2 nata kuri trečiame takte pereina į g^1 . Lisettes melodijoje yra oktavos šuolis žemyn, kuomet orkestre melodija kyla chromatine gama šešioliktinėmis į viršų. Tai sukuria jūros bangos efektą ir nuspalvina šį žodį. Vėliau Lisettės vokalinės partijos tesitūra kyla iki c^3 , taip ji išsiskiria iš kitų veikėjų, kurie taip pat dainuoja

scenoje. Šį pasisakymą Lisettė užbaigia c^3 fermata. Pats šuolis ir takto melodija šiek tiek primena *la Bohème* veikėją Musettą ir jos arijos *Quando men voi* pabaigą. Stipri ir efektyvi aukštą nata nepalieka abejingų.

Kita reikšminga Lisettės scena yra anksčiau minėtas maskaradas Magdos drabužinėje. Čia ji puošiasi vakarui kol Prunieras laukia. Nors scena yra Lisettės ir Pruniero meilės duetas ir orkestro muzikinė linija rami – *andante sostenuto*, tačiau kompozitorius įdomiai sudėliojo solistų melodines linijas. Kol jie dainuoja kartu scenoje, duetas labiau panašus į lėtą rečitavimą, kai Lisettė išeina persirengti ir Prunieras lieka scenoje vienas, jo melodinė linija tampa svajingesnė. Tačiau vos tik Lisettė grįžta, muzika vėl pereina prie šiek tiek kapotų skiemenų, šešioliktinių, taškuoto ritmo ir trumpų frazių. Pats tekstas kai jie būna kartu scenoje yra buitiskas, kas sukuria *opera buffa* efektą. Paskutiniuose dueto taktuose veikėjai pradeda dainuoti nuostabios kantilenos melodiją, kai kalbą apie jausmus vienas kitam, jų melodijos vystosi iš vien.

Trečiame veiksmo Lisettė ir Prunieras turi antrąjį duetą, kuris prasideda chromatinę gama orkestre ir pakylą iki aštrių styginių ir pučiamųjų akordų. Prunieras pradeda duetą ritmiškai ir karšta emocija. Lisettė atvirkščiai nei prieš tai buvusiose scenose, pradeda dainuoti savo partiją melodingai ir net šiek tiek lėtindama tempą. Po jos frazių orkestras vėl kyla chromatine gama ir grįžta į pradinį tempą. Kiekviena Lisettės frazė atrodo vėl pristabdo visą sceną. Jos melodinė linija leidžiasi iki h – kas galėtų rodyti personažo nuovargį. Duetas pereina į ištisinę sceną, kurioje pasirodo liokajus. Atsiranda rečitavimo intarpų. Lisettės vokalinę liniją pakylą iki antros oktavos – šaukimo efektas. Kartu su pučiamaisiais ji dainuoja unisonu antroje oktavoje *so ben io quello che sogno ! voglo la calma* („aš gerai žinau ko aš trokštu! Aš trokštu ramybės“) melodijai kylant iki h^2 . Scenoje pasirodo Magda ir Lisettės melodija vėl grįžta prie žaismingų smulkios vertės natų.

Apibendrinant šias *soubrette* soprano balso tipo partijas, matome, kad diapazono atžvilgiu Lisettės partija yra dar platesnė nei G. Verdi Nannettos. Atlikėja turi turėti diapazoną nuo h iki c^3 . Nors Lisettės partija turi dramatiškų motyvų, pats vaidmuo geriausiai atsikleidžia ir suskamba, kai yra atliekamas jaunos dainininkės, lengvo soprano. Dvi soprano partijos operoje diktuoja, kad abu vaidmenys turi būti išpildyti skirtingai. Lisettė kaip ir W. A. Mozarto operų tarnaitės išsiskiria apsukrumu, gebėjimu greitai keisti nuotaiką scenoje, plačia emocijų apimtimi. Paklausta apie *soubrette* balso tipo personažus, Režisierė Raminta Verseckaitė teigia:

„Galvojant apie šiuos išvardintus operų personažus – pirmosios mintys kyla tokios: įžūli, žaisminga, gyvenanti šia akimirka, vedina instinktų, neprisiimanti atsakomybės, leidžianti sau meluoti ar keisti savo nuomonę kas akimirką. Ji nepaiso per daug aplinkinių, lengvai įsimylinti ir savo žaismingumu pavergianti arba erzinti kitus” [14]. Sopranui kaip dainininkei tenka uždaviniai, atrasti kuo daugiau balso galimybių išpildyti muzikinius akcentus, dinamika, raiškiai perteikti tekstą ir gebėti tinkamai suvaidinti komišką personažą. G. Puccini operose svarbus natūralumas, scenos keičiasi labai greitai ir veiksmas vystosi nesustojant. Lisettės partijoje matome, kad jos nuotaikos šuoliai yra labai staigūs. Dainininkė turi gebėti juos parodyti, pateisinti. Balso atžvilgiu irgi turi turėti gerą italų kalbos dikciją, nes yra ištraukų, kurios primena klasicizmo kataloginę ariją, tačiau parašytos daug greitesniu tempu ir su daugiau muzikinių akcentų. Tačiau kitame numeryje dainininkei tenka dainuoti ilgas kantilenos frazes antrojoje oktavoje. G. Puccini muzika nėra lengva atlikti nes ji yra pereinanti į XX a. stilistiką, todėl ir muzikinės priemonės reikalauja didelio meninio bei vokalinio pasirengimo.

2.2. Soubrette vaidmenų interpretacijos

Šiuolaikinio pasaulio operiniame mene, kaip ir kitose srityse dominuoja įvairumas. Nėra vienos stilistikos, vienos mados ar požiūrio. Egzistuoja įvairūs operų pastatymai – minimalistiniai, klasikiniai, spalvingi, realistiški ir t. t. Nėra vieno teisingo požiūrio kaip opera ar jos personažai turėtų atrodyti. Tai suteikia daugiau laisvės dirigentams, režisieriams ir patiems atlikėjams. Daugiau laisvės išbandyti savo jėgas skirtinguose vaidmenyse, skirtingų epochų ir stilių muzikoje. Tačiau patys paveikiausi operų pastatymai neapsiriboja vizualiniais kūrybinės komandos sprendimais. Didelė atsakomybė tenka atlikėjams. Turbūt geriausi sukurti operų vaidmenys būna tie, kurių atlikėjai supranta jų esmę ir svarbą, gilinasi į muzikinę kalbą bei vaidybos subtilybes. Norint išgryninti analizuojamus *soubrette* balso tipo personažus pasirinkau aptarti ir palyginti du vienos operos pastatymus, kurie pasirodė vertingi analizuoti.

Despinos personažo lyginamajai analizei pasirinkau du kontrastingus *Così fan tutte* operos pastatymus: „Metropolitan Opera” teatro 1996 metų pastatymą, kuriame Despinos vaidmenį atliko mecosopranas Cecilia Bartoli [6] ir Salcburgo festivalio 2020, Christof Loy pastatymą, kuriame Despinos vaidmenį atliko mecosopranas Lea Desandre [7]. Žiūrint pirmąjį pastatymą matomas bendras pastatymo įdėja – realizmas. Visos dekoracijos bei kostiumai

atitinka klasicistinės operos istorijos laikotarpį ir aktualijas. Vėliau „Metropolitan Opera“ teatras sukūrė naujesnių *Così fan tutte* operos versijų, taip pat atnaujino šį pastatymą, tačiau pirminis variantas atrodo solidžiausias ir labiausiai išpildantis W. A. Mozarto užmanymą. Analizuojant Bartoli atlikimą galima pastebėti šios atlikėjos išraiškingumą, kuris lydi visos operos metu. Bartoli labai tiksliai perteikia muzikinę klasicizmo stilistiką, taip pat tinkamai sukūrė sceninį personažą. Nors Bartoli daro nemažai veido mimikų atliekant Despinos vaidmenį, tačiau jos nėra neskoningos arijose ir rečitatyvuose ir atitinka trečiojo luomo personažo charakteristiką. Pirmojoje arijoje *In uomini, in soldati* pabrėžiami atraminiai žodžiai, labai tiksliai girdimas artikuliuotas tekstas. Matomi labai ryškūs prasminiai kontrastai, atskiriami žodžiai *chieder pietà*. Aiškiai matoma kokia „spalva“ šiuos žodžius „nuspalvina“ atlikėja. *Fermata* natą solistė stilingai sušvelnina pabaigoje ir grįžta į prieš tai buvusį „lengvumą“. Vaidybos prasme galima įžvelgti daug tvarkingumo Bartoli judesiuose – visi judesiai išbaigti, atlikti prasmingai. Bartoli Despina – gudri, pasitikinti savimi, miela ir paprasta. Jos judesiai nepasižymi moteriškumu, ar švelnumu, ji turi tam tikro grubumo ir žemiškumo. Antrąją ariją *Una donna* Bartoli pradeda skaidriu balsu, žaismingai. Vokaline prasme klausant Bartoli dainavimo būtų galima nesutikti su jos tendencija „margai nuspalvinti“ žodžius ar skiemenis, tačiau atlikėjos tembras vis tiek yra patrauklus, jos atlikimo stilistika taip pat yra pateisinta ir išpildo kompozitoriaus muziką. Tuo labiau, atsižvelgiant į tai, kad *soubrette* balso tipo vaidmenys yra charakteriniai, todėl charakterinis atlikimas jiems labai tinkamas. Nors Bartoli balso tipas yra mecosopranas, šiame pastatyme jos balso tembras skamba pakankamai skaidriai ir „sopraniškai“. Labai ryškus pokytis ir kontrastas įvyksta po pirmosios *fermos* ir pasakojamoji arijos dalis prasideda žymiai gyvesniu tempu nei pradžioje. Kuo daugiau scenoje išpildoma kontrastų, tuo įdomesnis darosi personažas žiūrovui, todėl Despina šioje scenoje labai paveiki klausytojui. Kiekvieną mintį Bartoli vėl „nuspalvina kitokia spalva“. Ji išpildo muzikinius skirtumus – vienas frazes atlikdama *legato* ir švelniai, o kitas „kapotai“, pabrėždama kiekvieną skiemenį. Arijos atkarpą kurioje Despina dainuoja kalbėdamasi su savimi, C. Bartoli atlieka publikai. Vaidybos atžvilgiu C. Bartoli toliau išlaiko natūralų personažo judėjimą scenoje. Labai pasiteisina muzikaliai atkarpa, kuomet per orkestro melodiją ji atlieka koki nors judrų veiksmą, pavyzdžiui – nubėga prie ponių. Nors veiksmas yra ganėtinai paprastas ir primityvus, tačiau C. Bartoli sukurtas personažas ir jo istorinė linija nereikalauja labai prasmingos vaidybos. Matoma, kad atlikėja mėgaujasi scenoje ir turi tinkamą santyki su

savo personažu – jaučiasi laisvai, komfortiškai, tačiau energijos prasme išpildo maksimaliomis galimybėmis. Nors atlikėja neatlieka kadencijos, tačiau po *fermatos* labai paveikiai ir palaipsniui užaugina dinamiką iki kulminacijos.

Palyginimui ir tolimesnei personažo analizei pasirinkau kontrastingą, šiuolaikinį C. Loy *Così fan tutte* pastatymą. Pagrindinį vaidmenį atlieka taip pat mecosopranas – Lea Desandre [7]. Šis pastatymas apskritai labai nutolęs nuo šabloniškų *Così fan tutte* pastatymų ir galima teigti, kad net nuo pačio *opera buffa* žanro. Stebint ištraukas iš šio pastatymo, galima pastebėti, kad pagrindinis akcentas nėra komedija, o žmonių jausmai. Scenoje taip pat matomas minimalizmas, abstraktumas, beveik nėra dekoracijų ir rekvizito. Scenos „švarumas“ ir balta spalva leidžia koncentruotis į atlikėjus, jie paliekami vaidinti scenoje tik per santyki su publika ir kitais veikėjais. Labai pasiteisinęs sprendimas yra laipteliai scenos priekyje, kurie yra prie pat orkestro. Tinkamas apšvietimas, muzika ir netgi tylą sukuria reikiamą atmosferą ir įtraukia klausytoją. Visi atlikėjai scenoje juda ir vaidina natūraliai, tačiau yra ir abstrakčių momentų, kuomet judesiai nėra realistiški, tačiau padaro veiksmą dar įdomesniu. Despinos vaidmenį atliko taip pat mecosopranas, tačiau pakankamai šviesaus tembro atlikėja. Šiame pastatyme nėra pirmosios Despinos arijos *In uomini, in soldati*. Tačiau Despinos personažas atskleidžiamas per rečitatyvus. Įdomus režisūrinis sprendimas – pirmasis Despinos rečitatyvas, kuomet ji pasirodo maišydama šokoladą. Šiame operos pastatyme ji pasirodo po Dorabellos, Fiordiligi ir Don Alfonso terceto. Šis tercetas pasibaigia švelnia ir jautria emocija, tuomet šviesos pasikeičia į šiltą toną ir pasigirsta maišymo garsas. Despina įeina į sceną maišydama šokoladą ir vaikšto. Tokio paprasto, mechaniško veiksmo pakanka, kad prajuokinti žiūrovą. Ji stabtelį ir publikai sudainuoja pirmąją rečitatyvo frazę. Tuomet toliau kelias sekundes vaikšto kartodama maišymo šokolado garsą (metalinio puodelio barškėjimą), išeina iš scenos, tačiau nenutraukia veiksmo ir žiūrovai girdi tą patį garsą. Despina išėjusi, grįžta į sceną ir užbaigia savo rečitatyvą. Ariją *Una donna* Desandre atlieka lyriškai, visai priešingai nei Bartoli. Tačiau atsižvelgiant į tai, kad visas operos pastatymas skamba lyriškai, būtų stilistiškai netinkama jei Despinos vaidmuo išsiskirtų manieringumu. Desandre išpildo dinamines kontrastus, taip pat pavarijuoja ir sudainuoja tam tikras atkarpas *stacatto*. Šiame atlikime nėra tokių didelių tempo skirtumų, kaip Bartoli atveju. Po *fermatos* tempas išlieka toks kaip arijos pradžioje, ramaus žingsnio, tačiau grakštus. Yra keletas laisvų sulėtinimų, kurių klasicizmo muzikoje stilistiškai nebūdavo, tačiau šiuolaikiniuose operos pastatymuose yra atsiradusi tendencija taip atlikti W.

A. Mozarto muziką. Šiuo konkrečiu atveju subtilus sulėtinimas pasiteisina. Desandre atlieka įdomią kadenciją, po kurios, panašiai kaip ir C. Bartoli, iš *piano* ir švelnesnio skambesio augina dinamika iki h^2 . Desandre sukurta Despinos charakteristika skiriasi nuo Bartoli. Ji necharakterizuoja Despinos vaidmens, nėra tokia aktyvi ir judri, tačiau taip pat perteikia gudrumą. Atkarpa kur Despina persirengia daktaru ir notaru, Desandre atlieka labiau šaržuotai, tačiau likusias scenas vaidina pakankamai natūraliai. Jos personažo skirtumas nuo Fiordiligi ir Dorabellos atsiskleidžia per mažas detales ir žvilgsnius. Šiame pastatyme, kitaip nei „Metropolitan Opera“ teatro pastatyme, pagrindinis akcentas įsimylėjėlių kvartetas, o Despina pasirodo retkarčiais, šiek tiek pakreipia istorijos tėkmę pokalbio metu. „Metropolitan Operos“ pastatyme Despinos vaidmuo šiek tiek svarbesnis ir labiau atskleistas, tačiau C. Loy įdomiai išvysto šio personažo augimą. Pabaigoje Despina lieka susimąsčiusi, stebi situaciją, tačiau nieko pakeisti negali.

Zerlinos vaidmens analizei pasirinkau šiuolaikinį pastatymą – 2021 metų Salcburgo festivalio režisieriaus Romeo Castellucci pastatymą, kuriame Zerlinos vaidmenį atliko meco sopranas Anna Lucia Richter [9] ir 2011 metų „Metropolitan Opera“ teatro pastatymą, kuriame Zerlinos vaidmenį atliko sopranas Mojca Erdmann [8]. Pastarasis pastatymas atitinkantis klasicizmo epochos stilistika, be jokių naujovių. Tačiau pakankamai „švarus“ ir tvarkingas. Erdmann atliko šį vaidmenį lyriškai ir žaviai. Duete *la ci darem la mano* ji palaikė kantileną, tačiau nedarė ryškių kontrastų. Ariją *Batti, batti* taip pat pradėdama lyriškai. Įdomu tai, kad frazes *Ah, lo vedo, non hai core* dainininkė atliko flirtuodama su Masetto ir žaismingai. Erdmann sudainavo pakilią kadenciją prieš pasikeičiant melodijai. Arijos pabaigą atliko toliau flirtuodama, pastumdama Masetto, pasijuokdama. Arija *Vedrai carino* taip pat buvo atliekama *legato*, be kontrastų. Tačiau dainininkė įterpė kadenciją, kuri paprastai neatliekama. Erdmann sukūrė švelnų Zerlinos portretą, su erotiniais motyvais. Nors vaidybiškai scenos buvo pakankamai tikslios, tačiau bučiniai scenų pabaigoje buvo labai dirbtiniai, taigi nepaveikūs žiūrovui. R. Castellucci *Don Giovanni* pasižymi simbolistika ir abstraktumu. Zerlinos vaidmenį atliekantis mecosopranas A. L. Richter šiame vaidmenyje skambėjo pakankamai „šviesiai“ bei perteikė vaidybos atžvilgiu personažą. Don Giovanni ir Zerlinos dueto scena yra tarsi užuomina į Ievos ir Adomo Biblijos istoriją. Scenoje naudojami tokie simboliai kaip medis, obuolys, auksinė šilta šviesa. Visa tai sukuria rojaus, idilės įspūdį. Pozos kuriomis atlikėjai sėdi, ar stovi yra tarsi alegorija į rokoko ir klasicizmo epochų dailininkų paveikslus. Stiliškai dainininkai

atliko daugiau kontrastų ir puošmenų. Kartojant tas pačias frazes kaip dueto pradžioje, atlikėjai atliko nežymias variacijas. Tam tikrose vietose duetas praskambėjo kaip kamerinė muzika, tačiau stilistiškai tai praturtino muziką ir atlikimo kokybę. Rečitatyve prieš ariją *Batti, batti* Masetto rankoje laikomas obuolys vėl kaip alegorija į Ievą ir Adomą. Zerlina šioje scenoje priešingai nei įprasta, nekoketuoja ir nežaidžia. Ji iš tiesų išsigandusi Masetto reakcijų bando pasiteisinti, nuraminti Masetto. Dainuodama ariją ji stovi prie medžio, iš tiesų laukdama Masetto mušimo. Nors veiksmas nėra realistiškas ir scenoje nevyksta fizinis kontaktas, iš tam tikrų judesių ir simbolių – išpešamų plaukų, nuplėšiamos rankovės, galimą suprasti, kad Masetto pakelia ranką prieš Zerliną. Muzikiniu atžvilgiu ši arija taip pat varijuojama reprizoje, įterpiama puošmenų, melizmų, kadencija kuri užsibaigia *stacatto* motyvu. Šį motyvą atkartoja violončelė ir tuo metu Zerlina atsisėda po medžiu. Ramioji dalis *Pace, pace o vita mia!* atliekama ne ramiai, o ganėtinai desperatiškai ir nervingai. Dainininkė pabrėžia, akcentuoja tam tikrus skiemenis, tepasi raudoną ir juodą grimą ant akies, užbaigia ariją susigūžusi. Arijoje *Vedrai carino* Zerlina dainuoja viduryje scenos, prie virvės ant kurios kaba dekoracija – kūno dalys, o scenos gale stovi grupė moterų. Visos jos nusirengia viršutinius drabužius. Masetto scenoje nėra. Prieš arijos pradžią, klavišiniai subtiliai įveda klausytoją emociškai į šią sceną. Atlikėja dainuoja nemažai variacijų, įspūdingą kantileną. Šiame pastatyme ši arija suskamba naujai. Zerlinos personažas šioje operoje yra naivus, švelnus ir moteriškas. *Vedrai carino* simboliai tokie kaip – nusirengimas, virvė ant kurios kažkas kabo, primena kaimo kasdienybę – skalbimą, prausimąsi. Zerlinos scenos visos apšviečiamos šiltomis spalvomis, scenoje randasi žaliuojantys medžiai. Atlikėja vokaliai įdomiai išpildo šią partiją, taip pat vizualiai sukuria jaunos, kaimo, gamtos merginos paveikslą.

Nannettos vaidmens lyginamajai analizei pasirinkau analizuoti „Metropolitan Opera“ teatro *Falstaff* operos pastatymą 2013 metų, kuriame Nannettos vaidmenį atliko sopranas Lisette Oropesa [10] ir 2023 metų, kuriame Nannettos vaidmenį atliko sopranas Hera Hyesang Park [11]. Kadangi pastatymas yra tas pats, tačiau skiriasi atlikėjai, noriu palyginti abiejų dainininkių atlikimą ir sukurtų personažų skirtumą. Šis pastatymas realistiškas, tačiau pasirinkti 1950 – tieji pokario metai. Visi kostiumai atitinka to laikmečio madas, dekoracijos to laikmečio architektūrą. Fentonas dirba padavėju prabangioje kavinėje, kurioje lankosi Alice ir Nannetta. Abi atlikėjos perteikia Nannettos personažo jaunatviškumą, tiek balsu tiek išvaizda ir vaidyba. Scenoje su Fentonu Oropesa perteikia delikatesnę *piano* nei Park vaidybiškai jautriau kuria

Nannettos paveikslą. Nannettos ariją Oropesa pradeda ganėtinai aktyviai, pilnu balsu ir raiškiai atikuluodama tekstą. Park arijos pradžia dainuoja labiau palaikydama kantileną ir vesdama muzikinę mintį į priekį. Oropesa labiau išpildo *portando la voce* ir *piano* viršūnes. Šios scenos scenografija yra ganėtinai paveiki. Nannetta pasirodo su vestuvine suknele ir ilgu skaidriu nuometu. Ji „šoka“ rankomis, taip švelniai išjudindama lengvą medžiagą. Aplink ją raguotomis būtybėmis persirengę žmonės paduoda jai laukines gėles. Šviesa primena mėnesieną ir žvaigždes. Visa ši scena tarsi alegorija į vasarvidžio nakties sapną. Nors šis vaidmuo tinkamas jaunoms atlikėjoms, tačiau reikalaujantis labai gero pasirengimo.

Lisettės vaidmens analizei pasirinkau „Metropolitan Opera“ teatro 2009 metų pastatymą [12], kuriame Lisettės vaidmenį sukūrė sopranas Lisette Oropesa ir 2015 metų Ernestine Böttcher režisuotą Deutsche Oper Berlin teatro pastatymą, kuriame Lisettės vaidmenį atliko sopranas Alexandra Hutton [13]. Oropesa tinkamai perteikė Lisettės personažo gyvybingumą. Jos balso tembras turi jaunatvišką skambesį, todėl karjeros pradžioje ji sukūrė nemažai *soubrette* balso tipo vaidmenų. Pats pastatymas vaizduoja 1920 –ųjų Prancūziją. Oropesos Lisettės vaidmuo pasižymi nenuovokumu ir nekantrumu. Antro veiksmo Lisettės ir Pruniero duete Prunieras parodomas šiek tiek narcistiškomis spalvomis. Lisettė neša jo ir savo lagaminą, jis eina pirmas, neprijaučia Lisettei kai ši skundžiasi. Šiame operos pastatyme pateisinami Lisettės žodžiai *dammi la pace* („palik mane ramybėje“), Pruniero mostu, (kad Lisettė paduotų jam peleninę). Toks veiksmas suerzina Lisettę. Šioje scenoje abu veikėjai palaiko konfliktą ir jį augina. Lisettė negali nurimti, nes vis atranda smulkmenų, dėl kurių gali suerzinti Prunierą. Abu veikėjai beveik susimuša, tuomet pasirodo Magda.

E. Böttcher pastatymas primena „Metropolitan operos“ versiją. Kostiumai ir dekoracijos ne tik vaizduoja tą patį laikmetį, tačiau tam tikrais atvejais parinktos ir tos pačios spalvos. Nors abu pastatymai yra realistiški, tačiau Böttcher pastatyme atsiranda abstrakčių dekoracijų, tokių kaip pavyzdžiui gyvi žmonės laikantys augalus prie kušetės. Nors žmonės užmaskuotais veidais ir perteikia dekoracijos funkciją, tačiau kyla klausimas kodėl šie augalai negalėtų būti laikomi kitais būdais, nepanaudojant tikrų žmonių. Toks dekoracijų nesuderinimas scenoje krenta žiūrovui į akis ir nukreipia dėmesį nuo atlikėjų. Lisettės vaidmenį atliekanti A. Hutton išvaizda neišpildo šio personažo taip gerai kaip Oropesa. Pirminis įspūdis dėl kostiumo ir grimo sukuria brandesnės moters paveikslą. Trumpi, vyriško kirpimo plaukai ir kostiumėlis ilgesniu sijonu su kaklaraiščiu, parodo šią atlikėją vyresnę negu turėtų būti. Balso atžvilgiu balso tembras nėra

tamsus, tačiau lyginant su Oropesos balso tembru, sodresnis ir neturintis jaunatviškumo. Kita užkliūvanti detalė yra Lisettės ir Pruniero nesuderinamumas. Poetas aiškiai pavaizduotas tiek kostiumu, tiek grimu jaunesnis ir nebrandus, tuo tarpu Lisettė atrodo daug rimtesnė. Magdos drabužinės scenoje Lisettė vaizduojama vėl žymiai brandesnė, todėl neperteikia personažo tikrojo užmanymo. Ji apsirengusi ganėtinai prabangiais, derančiais tarpusavyje drabužiais, primenančiais kabareto atlikėją. Oropesos atliekamas personažas šioje scenoje pasirodė su spalvingais, margais drabužiais ir juokingai pompastiška skrybėle, todėl iš karto buvo juokinga ir kontrastinga tvarkingam Prunierui. Prabanga tarnaitė nepasižymėjo. Tačiau šiame pastatyme vaizduojama Lisettė yra grakšti ir koketiška, pasipuošusi iškilmingais juodos spalvos drabužiais. Po šio dueto Lisettė atsisėda Prunierui ant kelių nugara į žiūrovus. Ant jos nugaros pavaizduotos f formos violončelės rezonansinės išpjovos. Kai pasirodo Magda, Prunieras vaizduoja, kad groja Lisettės nugara tarsi violončele. Tokia metafora būtų paveikesnė abstrakčiame pastatyme, tačiau prie realistiškų dekoracijų ji tampa neskoninga ir beprasmiška. Muzikaliai Hutton perteikia dueto dinamiką, tačiau neišpildo personažų kontrastingumo. Kavinės scenoje Lisettė pasirodo su fraku ir cilindru. Tai taip pat nepateisina personažo esmės ir yra nelogiškas sprendimas. Antrojo veiksmo duete scena vaizduoja paplūdimį – yra smėlis, valtelė ir gultai. Tačiau taip pat kambarinės gėlės vazonuose, kurios yra tiesiog nelogiškas sprendimas šioje scenoje. Kitaip nei Metropolitan Operos teatro pastatyme, Prunieras paduoda Lisettei nenatūralaus dydžio kriauklę, o Lisettė paima ją ir susierzinusi padeda atgal. Taip šie atlikėjai sukuria visiškai priešingus paveikslus nei užmanyta – Prunieras atrodo tarsi vaikas žaidžiantis paplūdimyje, o Lisettė, kaip auklė prižiūrinti tvarką. Įdomesnis sprendimas kuomet Lisettė paima mažesnę kriauklę ir prideda prie ausies, tuomet pradeda dainuoti, apie tai kaip girdi publikos švilpimą. Tačiau šis veiksmas nepasiteisino ir nebuvo paveikus žiūrovui, nes dainininkai neišpildė jo aktorinės perspektyvos atžvilgiu. Taip pat visa scenografija primena „Metropolitan Opera“ teatro sceną – yra staliukas su kėdėmis, nors ir priešingoje scenos pusėje, tačiau Prunieras vis tiek eina prie jo atsisėsti, daro panašius gestus, pasisodina Lisettę. Abu atlikėjai „neužaugina“ dinamikos iki kulminacijos, nes visos scenos metu daro daug pašalinių ir nereikalingų gestų, kurie niekaip neperteikia personažo istorijos. Duetai Prunieras užbaigė beveik identišku gestu, kaip ir „Metropolitan Opera“ teatro pastatyme, reiškiančiu, kad personažai beveik susimuša. „Metropolitan Opera“ pastatyme abu atlikėjai meistriškai išpildė scenos dinamiką, užaugino konfliktą iki aukštos įtampos, kuri kulminacijoje „sprogo“ „tarsi

fejerverkai”. Hutton atveju trūko tikslumo ir kontrastų. Visos Lisettės scenos skambėjo ganėtinai lyriškai ir panašia dinamika. Pasak režisierės Ramintos Verseckaitės, „...Tokie tipažai dažnai būna smulkaus sudėjimo, aštrių bruožų, vidutinio ūgio. Juda šios moterys greitai, kampuotai, daro daug judesių. Bet tai toks, sakyčiau, šabloniškas įsivaizdavimas. Neabejoju, kad įvairesnių fizinių savybių moterys galėtų lengvai kurti *soubrette* tipo personažus”. [14] Taigi, šiuo konkrečiu Hutton atveju buvo matoma, kad režisierius ir aktorė bandė judrumu perteikti *soubrette* tarnaitės pobūdį. Tačiau šabloniškumas nepasiteisino ir nesuteikė atlikėjai pranašumo. Lyginant šį atlikimą su Desandre, galima matyti, kad abi dainininkės išvaizdžiai neišpildė tiek Lisettės tiek Despinos personažo. Tačiau Desandre atveju vaidyba ir scenografija leido jai atrasti naujų personažo spalvų kuriant įstorijos liniją ir taip sudominti žiūrovą. Hutton atveju personažas prarado savo esmę ir nutolo nuo G. Puccini kūrybos.

Šie skirtingi ir panašūs vaidmenų atlikimo atvejai privertė kelti klausimą apie tai, kokios yra *soubrette* personažų atlikimo normos. Apklausiau režisierę Ramintą Verseckaitę apie tai, koks jos požiūris renkantis tam tikrus konkrečius atlikėjus vaidmenims. Raminta Verseckaitė teigia: „Visada norėčiau dar kruopščiau atsižvelgti į solisto bruožus ir savybes operos studijoje tame etape, kai vyksta vaidmenų paskirstymas. Man svarbu, kad solistui jo turimos psichofizinės savybės kuo labiau padėtų kurti konkretų personažą. Ir kuo personažas artimesnis atlikėjui, tuo autentiškesnis ir tikresnis rezultatas matomas ir jaučiamas spektaklio metu. Deja kruopštaus atsirinkimo ir vaidmenų paskirstymo sprendimų operų darbuose beveik niekada nepavyksta padaryti taip tiksliai ir kruopščiai kaip tai galima padaryti pavyzdžiui kine. O dirbant su solistais kartais tenka leisti į kompromisus dėl tam tikrų balso galimybių, kurios labai įtakoja vaidmenų paskirstymą” [14]. Galėčiau sutikti su režisierės nuomone, kad daugumoje atvejų operose matome vaidmenų neatitikimą. Penkiolikos metų mergina negalėtų sudainuoti net mažų operos vaidmenų, tuo labiau tokių rolių kaip Despina, Zerlina, Susanna, Nanneta, ar Lisettė. Tačiau šias roles atliekančios dainininkės dažnai būna jaunatviškos išvaizdos ir savo fiziologijos dėka geba sukurti jaunos merginos paveikslą. Palyginus Bartoli, Desandre, Hutton su pavyzdžiui Oropesa ar Park, galėtume daryti išvadą, kad kai kurios dainininkės yra daugiau ar mažiau tinkamesnės *soubrette* vaidmenų paveikslui kurti. Tačiau operos menas nėra skirtas stebėti iš arti, kaip pavyzdžiui kinas. Todėl gera vaidybą, skoningi kostiumai, grimas ir balso valdymo galimybės kompensuoja atlikėjų pasirodymus ir leidžia joms sukurti naujus ir įdomius personažus žiūrovui.

Apibendrinant *soubrette* balso tipą ir jo personažus, galima teigti, kad jie pasižymi gyvybingumu, jaunatviškumu, naivumu ar apsukrumu. Gilinantis į šio balso specifiką ir klausant šių atlikimų pastebėjau, kad *soubrette* personažų nebūtų galima apriboti tik lengvo tembro soprano balso tipo vokalu. Mecosopranai, tokie kaip Bartoli ir Desandre savo karjeroje atliko nemažai *soubrette* balso tipo vaidmenų, tačiau taip pat kūrė ir mecosoprano balso tipo vaidmenis. Abi atlikėjos tinkamai atskleidė Despinos vaidmenį. Taip pat sudomino mecosoprano A. L. Richter atliekama Zerlina. Pasak prof. Reginos Maciūtės, „Savo pedagoginiame darbe stengiausi vengti išankstinės nuomonės apie studento balso tipą... Nereikėtų pradžioje labai apibrėžtos klasifikacijos, rizikuojant sustabdyti vokalinio vystymosi galimybes. Kai balsas bus geroje emisijoje, natūraliai išvystytas, bus galimybė išgryninti jo klasifikaciją” [16]. Todėl galima būtų daryti išvadą, kad balsas vystosi ir tobulėja nuolatos, per naujus kuriamus operų vaidmenis. Šiandien nesusiduriame su vienaplaniais atlikėjais, kurie dainuoja vaidmenis griežtai įspraustus į jų balso kategorijos rėmus. Pasitaiko sopranų kurie dainuoja mecosoprano partijas ir atvirkščiai. O atsižvelgiant į subkategorijas, atlikėjų pasiūla tik didėja. Kartais paaiškėja, kad vaidmuo kuris teoriškai turėtų labai tikti dainininkui tampa didesniu iššūkiu, nei vaidmuo parašytas kitai balso kategorijai. Atsižvelgiant į tai, kad žmogaus balsas yra gyvas, besikeičiantis organizmas, apimantis daugybę faktorių, reikėtų nebrėžti ribų balso vystymosi galimybėms. Tačiau visada jausti, kokie vaidmenys yra tinkami ir nežalojantys žmogaus fiziologijos.

IŠVADOS

Tiriamajame darbe stengiausi atskleisti soubrette balso tipo personažų esminius bruožus bei suformuluoti aiškią charakteristiką. Analizavau W. A. Mozarto, G. Verdi ir G. Puccinio operų veikėjas – W. A. Mozarto operoje *Don Giovanni* Zerliną, W. A. Mozarto operoje, *Così fan tutte* Despina, W. A. Mozarto operoje *Le nozze di Figaro* Susanną, G. Verdi operoje „Falstaff“ Nannettą, G. Puccinio operoje *La rondine* Lisettę. Stengiausi atrasti šių veikėjų panašumus bei skirtumus, esminius jų bruožus, kurie nulėmė tokio tipo atsiradimą kompozitorių operose.

Pirmos dalies išvados: Tiriant soubrette balso tipą mokslinėje literatūroje, paaiškėjo, kad šis balso tipas yra vienas dažniausiai pasitaikančių balso tipų tarp moteriškų balsų kategorijų. Tačiau šis balso tipas laikomas pereinamuoju etapu jaunų dainininkių karjeros pradžioje, todėl mažai aptariamas ir akcentuojamas praktikoje. Dažniausiai soubrette sopranai vystosi ir perauga į lyrinčius, lyrinčius – koloratūrinius sopranus.

1. Taip pat galima daryti išvadą, kad soubrette sąvoka siejama su teatriniais personažais, todėl atliekant soubrette balso tipo vaidmenis nepaprastai svarbu tinkamai juos atlikti – vaidinti.

2. Analizuojant W. A. Mozarto operų soubrette balso tipo personažus paaiškėjo, kad kompozitorius iškėlė tarnų veikėjus iki herojų lygio. Jo operose iškilo nemažai soubrette balso tipo pavyzdžių. Paaiškėjo:

- Despina yra pats ryškiausias ir tiksliausias soubrette balso tipo personažas, pasižymintis apsukrumu, energingumu.
- Nagrinėjant Susannos vaidmenį paaiškėjo, kad šis vaidmuo taip pat vaizduoja tarnaitę, kuri yra apsukri bei žaisminga, todėl yra tinkamas priskirti soubrette balso tipo kategorijai vaidmuo.
- Analizuojant Zerlinos vaidmenį paaiškėjo, kad šis soubrette balso tipo personažas skiriasi nuo tarnaičių savo švelnumu ir naivumu.
- Analizuojant G. Verdi Nannettos personažą paaiškėjo, kad kompozitorius sukūrė romantinės operos vaidmenį tinkamą soubrette balso tipui atlikti ir, kad šis personažas reikalauja plataus dinamikos spektro, norint tinkamai išpildyti kompozitoriaus užmanymą.

- Analizuojant Lisettės vaidmenį paaiškėjo, kad šis vaidmuo tam tikrais aspektais primena klasicizmo operų tarnaičių tipą, tačiau muzikinę kalbą ir istorinę liniją skiriasi nuo gudrių W. A. Mozarto tarnaičių.

Antros dalies išvados:

3. Nagrinėjant operų klavyrus paaiškėjo, kad Susannos vaidmuo būtų tinkamas atlikti pradedančiosioms dainininkėms, dėl vokalinės partijos patogumo. Taip pat

4. Paaiškėjo, kad G. Verdi ir G. Puccini *soubrette* balso tipo vaidmenys reikalauja labai gero vokalinio pasirengimo ir balso aparato valdymo. W. A. Mozarto *soubrette* balso tipo personažai labai dėkingi atlikti jaunoms atlikėjoms ir leidžia tobulėti aktorinėje perspektyvoje.

5. Analizuojant operų įrašus paaiškėjo, kad *soubrette* balso tipo nebūtų galima apriboti tik lengvo soprano skambesio rėmuose. Dažnai, W. A. Mozarto operose, šiuos vaidmenis tinkamai atlieka mecosopranai. Tačiau G. Verdi ir G. Puccini operų *soubrette* balso tipo personažai atsiskleidė tuomet, kai juos atliko išvaizdžiai atitinkančios solistės, kurių balso tembras skambėjo jaunai.

6. Apklausus respondentes apie *soubrette* balso tipą, paaiškėjo, kad Susannos vaidmenį tikrai gali atlikti *soubrette* balso tipo atlikėja. Buvo išsiaiškinta, kad atlikėjos yra pasirenkamos pagal kūrybinės komandos viziją, todėl tai nulemia, kad *soubrette* balso tipo partijos būna atliekamos lyrinio soprano balso tipo atlikėjų, arba net mecosopranų.

7. Esminiai *soubrette* balso tipo personažų bruožai yra - žaismingumas, koketiškas, jaunatviškumas ir žavumas. Balso tipo atžvilgiu šias veikėjas atlieka jauni, lyriniai sopranai, diapazonas turi būti soprano apimties, ne visose operose *soubrette* vaidmeniui reikia labai plataus diapazono, tačiau G. Verdi ir G. Puccini *soubrette* diapazonas platus, ganėtinai aukštos tesitūros.

8. W. A. Mozarto operose atsiskleidė šio balso tipo personažai. Jis sukūrė net tris ryškius *soubrette* pavyzdžius. Jo operų personažų vokalinių partijų diapazonas yra palankus atlikti jaunoms atlikėjoms ir *soubrette* vaidmenys yra žinomi bei dažnai atliekami operos scenoje

9. G. Verdi ir G. Puccinio operose *soubrette* balso kategorijai priskiriami mažiau žinomi vaidmenys, tačiau pasižymintys vokaliai sudėtingomis partijomis. Nors abu analizuotus vaidmenis irgi gali atlikti jaunos dainininkės, tačiau šių operų partijų atlikimui reikalingi jau susiformavę balsai, gebantys išpildyti romantinę ir verizmo muziką.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

- Barnello, Michaela. *The Swallow and the Lark: La rondine and Viennese Operetta*. New Jersey: Princeton University Press, 2016. Prieiga per internetą: <<https://www.jstor.org/stable/j.ctt1cg4mz6.95terat8r6s>> [žiūrėta 2023-12-20].
- Batta, Andras. *Opera, Composers, Works, Performers*. Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1999
- Bauman, Thomas, *The Young Lovers in „Falstaff“*. California: University of California Press, 1985. Prieiga per internetą: <<https://www.jstor.org/stable/746242>> [žiūrėta 2023-12-20].
- Bourne, Joyce. *Who's Who in Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1998
- Claude Trevor *What Puccini is doing*. London: Musical Times Publications Ltd., 1916. Prieiga per internetą: <<https://www.jstor.org/stable/909053>> [žiūrėta 2024.03.04]
- Crichton, Ronald, *La Rondine by Puccini, Maffei, Sciutti, Barioni, De Palma, Sereni, RCA Italiana*. London: Musical Times Publications Ltd., 1968. Prieiga per internetą: <<https://www.jstor.org/stable/951437>> [žiūrėta 2024.03.04]
- Headington, Christopher; Westbrook, Roy; Barfoot, Terry. *Opera a History*. The Bodley Head London, 1987
- Fisher, D. Burton. *A History of Opera: Milestones and Metamorphoses*. Miami, Florida: Opera Journeys Publishing, 2003.
- Fisher, D. Burton. *Giacomo Puccini La Rondine opera study guide and libretto*. Boca Raton, Florida: Opera Journeys Publishing 2013.
- Kirkby, Emma *Nancy Storace's arias*. Oxford: Oxford University Press, 2003. Prieiga per internetą: <<https://www.jstor.org/stable/3138084>> [žiūrėta 2023-12-20].
- Knepler, Georg. *Wolfgang Amade Mozart*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1994
- Miller, Richard. *Training soprano voices*. Oxford: Oxford University Press, 2000
- Черная, Елена. *Оперы Моцарта*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1960
- Валихова, И. *Оперы Дж. Верди*. Москва: Издательство «Музыка», 1971

ŠALTINIŲ SĄRAŠAS

1. W. A. Mozart. *Le nozze di Figaro*. New York: G. Schirmer, INC, 1947.
2. W. A. Mozart. *Così fan tutte*. Leipzig: Veb Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1970.
3. W. A. Mozart. *Don Giovanni*. London: Boosley & Co, 1787.
4. G. Verdi. *Falstaff*. Milano: Ricordi, 1893.
5. G. Puccini. *La rondine*. Milan: Casa Musicale Sonzogno, 1917. Prieiga per internetą: <[https://imslp.org/wiki/La_rondine,_SC_83_\(Puccini,_Giacomo\)](https://imslp.org/wiki/La_rondine,_SC_83_(Puccini,_Giacomo))> [žiūrėta 2024-04-13].
6. W. A. Mozart. *Così fan tutte*. The Metropolitan Opera, 1996, dirigentas James Levine, režisierius Leslie Koenig, Despina Cecilia Bartoli, Fiordiligi Carol Vaness, Dorabella Susanne Mentzer, Gugliemo Jerry Hadley, Ferrando Thomas Allen, Don Alfonso Dwayne Croft. Prieiga per internetą: <<https://ondemand.metopera.org/performance/detail/6aa59443-1d29-54bc-90c7-37d757db8526>> [žiūrėta 2024-04-13].
7. W. A. Mozart. *Così fan tutte*. Salzburg Festival, 2020, dirigentė Joana Mallwitz, režisierius Christof Loy, Despina Lea Desandre, Dorabella Marianne Crebassa, Fiordiligi Elsa Dreisig, Gulielmo Andrè Schuen, Ferrando Bogdan Volkov, Don Alfonso Johannes Martin. Prieiga per internetą: <<https://youtu.be/iq3nMtmlBfU?si=UZpKJtGIWW2fWINI>> [žiūrėta 2024-04-13]
8. W. A. Mozart. *Don Giovanni*. The Metropolitan Opera, 2011, dirigentas Fabio Luisi, režisierius Michael Grandage, Zerlina Mojca Erdman, donna Anna Marina Rebeka, donna Elvira Barbara Frittoli, don Ottavio Ramón Vargas, don Giovanni Mariusz Kwiecien, Leporello Luca Pisaroni. Prieiga per internetą: <<https://ondemand.metopera.org/performance/detail/f57aabcb-60cc-5dfc-8e5b-1f06c4092054>> [žiūrėta 2024-04-13]
9. W. A. Mozart. *Don Giovanni*. Salzburg Festival, 2021, dirigentas Teodor Currentzis, režisierius Romeo Castellucci, Zerlina Anna Lucie Richter, Il Commendatore Mika Kares, donna Anna Nadezhda Pavlova, don Ottavio Michael Spyres, donna Elvira Federica Lombardi, Leporello Vito Priante, Masetto David Steffens. Prieiga per internetą: <<https://www.medici.tv/en/operas/mozart-don-giovanni-currentzis-salzburg>> [žiūrėta 2024-04-13]

10. G. Verdi. *Falstaff*. The Metropolitan Opera, 2013, dirigentas James Levine, režisierius Robert Carsen, Nannetta Lisette Oropesa, Alice Angela Maede, Quickly Stephanie Blythe, Falstaff Ambrogio Maestri, Fordi Franco Vassallo. Prieiga per internetą: <<https://ondemand.metopera.org/performance/detail/115d9149-6a31-5dc3-ab8d-cfb11c2adff6>> [žiūrėta 2024-04-13].
11. G. Verdi. *Falstaff*. The Metropolitan Opera, 2023, dirigentas Daniele Rustioni, režisierius Robert Carsen, Nannetta Hera Hyesang Park, Alice Ailyn Pérez, Quickly Marie-Nicole Lemieux, Ford Christopher Maltman, Falstaff Michael Volle. Prieiga per internetą: <<https://ondemand.metopera.org/performance/detail/5758ef4e-e4e5-565a-ab13-fbe540e2ed57>> [žiūrėta 2024-04-13].
12. G. Puccini. *La rondine*. The Metropolitan Opera, 2009, dirigentas Marco Armiliato, režisierius Nicholas Joël, Lisette Lisette Oropesa, Magda Angela Gheorghiu, Ruggero Roberto Alagna, Prunier Marius Brenciu, Rambaldo Samuel Ramey. Prieiga per internetą: <<https://ondemand.metopera.org/performance/detail/ebf6ecf7-0232-5c45-91ae-ad988635e914>> [žiūrėta 2024-04-13]
13. G. Puccini. *La rondine*. Deutsche Oper Berlin, 2015, dirigentas Roberto Rizzi Brignoli, režisierius Rolando Villazón, Lisette Alexandra Hutton, Magda Dinara Alieva, Ruggero Charles Castronovo, Prunier Álvaro Zambrano, Rambaldo Stephen Bronk. Prieiga per internetą: <<https://www.medici.tv/en/operas/puccini-la-rondine-villazon>> [žiūrėta 2024-04-13].
14. Pokalbis su Raminta Verseckaite. Vilnius, 2024-03-27.
15. Pokalbis su Lalit Worathepnitinan. Vilnius, 2024-03-22.
16. Pokalbis su R. Maciute. Vilnius, 2024-03-25.

PRIEDAI

1 priedas

Širdies plakimo imitavimas orkestre. Robinson, J. Bradford. Wolfgang Amade Mozart, 1994.



2 fl
(p)

2 cl
(p)

2 bn.
(p)

Zerlina
76 sen - ti - lo bat - te - re - ,

2 priedas

Interviu klausimai Ramintai Verseckaitei.

***Soubrette* Balso tipo personažai W. A. Mozarto, G. Verdi ir G. Puccini operose**

***Soubrette* apibrėžimas** - manoma, kad bemaž dažniausiai pasitaikantis moteriškas balsas. *Soubrette* išvertus iš italų kalbos reiškia "šou mergina". Dažniausiai pasitaikantys personažai - jaunos, lengvabūdžios, koketuojančios, intrigantės tarnaitės (arba kitos jaunos merginos - Zerlina, Papagena). Balsas pasižymi lengvumu, judrumu, žavumu ir jaunatviškumu.

1. Ar darbo praktikoje susiduriate su *soubrette* sąvoka? Manoma, kad *soubrette* sąvoka kilo pirmiau iš teatro personažų ir vėliau atsirado operoje. Ar galėtumėte išskirti kokiais bruožais pasižymėtų *soubrette* tipo personažas?
2. Ar dirbant operos studijoje ir renkantis atlikėjus konkreitiems vaidmenims atsižvelgiate į tam tikrus atlikėjo bruožus arba savybes? Ar svarbu, kad atlikėjas turėtų charakterio arba išvaizdos panašumų su personažu, kad gebėtų tinkamai jį išpildyti?
3. Kokiais charakterio ar išvaizdos bruožais pasižymintys atlikėjus įsivaizduotumėt atliekant / vaidinant tarnaičių personažus (Despina, Susanna W. A. Mozarto operose, Lisettė G. Puccini operoje "La rondine")?
4. Dauguma kitų kategorijų sopranų, ar net mecosopranų atlikėjų geba atlikti anksčiau minėtus vaidmenis iš vokalinės partijos perspektyvos pusės, tačiau balsas arba išvaizdos savybės neatitinka personažo charakteristikos. Ar manote, kad tokie atvejai praktikoje turėtų būti? Gal atlikėjos geba prisitaikyti ir turi kitų bruožų, arba pasižymi tokia plastika scenoje, kuri leidžia įtikinamai atskleisti vaidmenį?
5. Egzistuoja nuomonė, kad *soubrette* balso tipas yra tarsi pereinamasis etapas dainininkės karjeroje ir ateityje balsas išsivysto į lyrinį, lyrinį / koloratūrini soprano balso tipą. Ar galėtumėte papildyti šią nuomonę iš personažų perspektyvos pusės, kad bręstant atlikėjui, keičiasi jo energetiką bei savybės?

3 priedas

Interviu su Raminta Verseckaite tekstas.

1. Savo darbo praktikoje labai retai susiduriu su soubrette sąvoka. Dirbdama dramos teatruose ar su dramos aktorais – šios sąvokos net ir negirdėdavau. Tik solistų pasaulyje kartais nuskamba ši sąvoka. Šio tipo personažai ryškūs savo lengvumu, kuris persipynęs su charakterio aštrumu ar koketišku flirtu, kuris demonstruojamas drąsiai kartais gal net jūliai. O ten, kur susijungia dvi priešingybės – ten jau ir komiškumas gimsta.
2. Visada norėčiau dar kruopščiau atsižvelgti į solisto bruožus ir savybes operos studijoje tame etape, kai vyksta vaidmenų paskirstymai. Man svarbu, kad solistui jo turimos psichofizinės savybės kuo labiau padėtų kurti konkretų personažą. Ir kuo personažas artimesnis atlikėjui, tuo autentiškesnis ir tikresnis rezultatas matomas ir jaučiamas spektaklio metu. Deja kruopštaus atsirinkimo ir vaidmenų paskirstymo sprendimų operų darbuose beveik niekada nepavyksta padaryti taip tiksliai ir kruopščiai kaip tai galima padaryti pavyzdžiui kine. O dirbant su solistais kartais tenka leisti į kompromisus dėl tam tikrų balso galimybių, kurios labai įtakoja vaidmenų paskirstymą.
3. Galvojant apie šiuos išvardintus operų personažus – pirmosios mintys kyla tokios: jūli, žaisminga, gyvenanti šia akimirka, vedina instinktų, neprisiimanti atsakomybės, leidžianti sau meluoti ar keist savo nuomonę kas akimirka. Ji nepaiso per daug aplinkinių, lengvai įsimylinti ir savo žaismingumu pavergianti arba erzinti kitus. Tokie tipažai dažnai būna smulkaus sudėjimo, aštrių bruožų, vidutinio ūgio. Jada šios moterys greitai, kampuotai, daro daug judesių. Bet tai toks, sakyčiau, šabloniškas įsivaizdavimas. Neabejoju, kad įvairesnių fizinių savybių moterys galėtų lengvai kurti soubrette tipo personažus.
4. Labai nesinori dėliot griežtai į lentynėles žmonių, kūrėjų. Niekada nežinia kaip jie keisis, augs, tobuls. Galiausiai, turint omeny, kiek daug eksperimentavimo ir paieškų kaip sulaužyti nusistovėjusias rutinas, šablonus šiuo metu gyvuoja teatre – bet kuris atlikėjas turi būti atviras ir bent jau leisti sau pamėginti tai, kas atrodytų gal visai „ne mano“. Manau, kad labai gerai būtų palikti erdvės naujiems atradimams ir savęs pačio nustebinimui, nebijoti rizikuoti ir pasimatuoti sau neįprastus vaidmenis. Vienok, tikiu, kad toli nuo savęs niekur nepabėgsi. Ir jei atlikėjas jaučia, kad visa jo psichofizika priešinasi kažkokiam eksperimentavimui ilgą laiką – gal tai jau ženklas, kad „ne savo lėkštėj“ kankinimasis vyksta.
5. Tikrai pritariu, kad brėsdamas kūrėjas keičiasi. Keičiasi, jo gyvenimiškos vertybės, jo fokusas, tikslai. Keičiasi vidinis tempas. O viskas, kas vyksta kūrėjo kasdienybėje, buityje-viskas atsispindi ir jo darbuose, keičiasi sceninės vertybės, už kurias jis kovoja, priemonės, kuriomis siekiami tikslai. Juk niekada joks žmogus rytoj nebebus toks, koks buvo šiandien. Taip ir atlikėjas tarsi nejučia, po truputį, organiškai kinta. Kaip sakydavo mano mokytojai: „žiūrint į žmogų scenoje matai kiek ir kokių knygų jis perskaitė, koks jo laisvalaikis ir kaip, ką jis valgo namuose – viskas matosi.“ Aktorės ar solistės pats tipažas – niekada nepasikeis, bet atspalviai – tikrai keičiasi. Ir tai yra be galo gražu, juk scena nepakanti stagnacijai. Viskas, kas vyksta joje yra dinamiška, gyva, neatkartojama.

4 priedas

Interviu klausimai Lalit Worathepnitinan.

***Soubrette* voice type characters in the operas of W. A. Mozart, G Verdi and G. Puccini composers**

1. How frequently do you encounter the concept of a soubrette voice type in your profession? In your opinion, is it essential for a performer to consider this voice type while practicing, or is it preferable to allow the voice to naturally evolve towards becoming a lyric or lyric / coloratura soprano? Please elaborate on your opinion and provide reasons for your viewpoint.
2. Would you characterize the term "soubrette" more as a vocal classification or as a stage character portrayal? Or do you believe that these two aspects are connected and complete each other in opera performance?
3. Could you assign these characters to the soubrette voice type repertoire - Despina and Zerlina in W. A. Mozart's operas "Cosi fan tutte" and "Don Giovanni", Nanetta in G. Verdi's opera "Falstaff", Lisette in G. Puccini's opera "La rondine". Would you agree that Susanna in W. A. Mozart's opera "Le nozze di Figaro" is a lyric soprano role, or would you classify this role as a soubrette voice type?
4. Are there any common features of the soubrette voice type and characteristics between these different operatic roles? What qualities do you think a performer should have to perform a soubrette voice type role?
5. Have you portrayed any of the above roles in your career? Maybe you are creating any of these characters now? What challenges did you encounter creating these characters? Do you think you were a soubrette-type soprano at the beginning of your career? If not, do you have certain features that helped reveal the composer's ideas properly?
6. In your perspective, can the soubrette voice type remain static within its classification without further development? If so, what is the future career of this voice type in opera world?

5 priedas

Interviu su Lalit Worathepnitinan tekstas.

Dear Smilte,

Here are the answers to your questions.
I wish you lots of success on your research.

Best wishes,
Lalit W.

Answer:

1. I am a lyric coloratura soprano. When I was 23-25 years old, I have received many comments/opinions about my voice and I should go for soubrette roles. In my opinion, soubrette roles are lively and playful. So, of course it is suitable for young soprano singers to sing these roles and to gain more experiences by singing these roles. So that is why a lot of agencies suggested me to go for these roles.

2. These two aspects are totally connected.

3. Susanna is a lyric soprano role but this role could also be sung by soubrette too. And this is also a decision of the intendant/ music director of that theater/ opera house and also their taste.

4. As I mentioned, most of Soubrette roles are lively and playful. And they are very clever, they know how to play with the feeling of other people. And their arias are not easy to sing. So the singer who sings these roles, they have to be very active and they have to bring the joyful character out while singing and acting. A lot of roles are in German language. For example: Adele-Die Fledermaus , Ännchen - Der Freischütz. So, you also have to speak the dialogue fluently on the stage and also sing and act at the same time. Which is not easy at all for the singer who is not the German speaker. But of course, this kind of stuff, you can practice and it would get easier and easier.

5. I would say that from the beginning of my career until now, I am a lyric coloratura soprano and yes I have sung a lot of Soubrette roles and also some lyric roles when I was younger and also even now. The challenge to sing these roles, for me were the diction and recitative (as Despina- Così fan tutte, Barbarina-Le nozze di Figaro, as Rachelina- La Molinara)

6. Soubrette voice type can be developed. Some maybe develop into full lyrical voice or some maybe develop to lyric coloratura voice. And of course, there are many opportunities for this type of voice to perform not only in the opera world but also in the oratorio and art songs as well.

6 priedas

Interviu klausimai Reginai Maciūtei.

***SOUBRETTE* BALSO TIPO PERSONAŽAI W. A. MOZARTO, G. VERDI IR G. PUCCINI OPEROSE**

1. Ar darbo praktikoje susiduriate su *soubrette* sąvoka? Ar manote, kad atlikėjai svarbu išskirti šią balso tipo sąvoką, ar geriau leisti balsui vystytis ir peraugti į lyrinį arba lyrinį / koloratūrinį sopraną? Argumentuokite kodėl taip, arba kodėl ne.
2. Ar priskirtumėte *soubrette* sąvoką vokaliniam balso tipui / ar sceniniam personažui? Ar vienas aspektas visgi papildo kitą?
3. Ar galėtumėte priskirti šiuos personažus *soubrette* balso tipo repertuarui - Despina ir Zerlina W.A. Mozarto operose „Cosi fan tutte“ ir „Don Giovanni“, Nanetta G. Verdi operoje „Falstaff“, Lisette G. Puccini operoje „La rondine“. Ar sutiktumėte nuomone, kad Susanna W. A. Mozarto operoje „Le nozze di Figaro“ yra lyrinio soprano repertuaro vaidmuo, ar galėtumėt šį vaidmenį priskirti *soubrette* balso tipui?
4. Ar yra tam tikri bendri *soubrette* balso tipo bei charakteristikos bruožai tarp šių skirtingų operų vaidmenų? Kaip manote, kokiomis savybėmis turi pasižymėti *soubrette* balso tipo vaidmenį kurianti atlikėja?
5. Ar savo karjeroje atlikote anksčiau minėtus vaidmenis? Su kokiais iššūkiais susidūrėte juos įgyvendinant? Ar manote, kad savo karjeros pradžioje buvote *soubrette* balso tipo sopranas? Jei ne, gal turite tam tikrų bruožų, kurie padėjo tinkamai atskleisti kompozitoriaus sumanymus?
6. Ar pedagoginėje praktikoje identifikuojate *soubrette* balso tipo sopranus? Ar manote, kad *soubrette* balso tipas gali ir likti šio balso tipo rémuose, nesivystyti toliau? Jei taip, kokią tuomet šio balso tipo karjeros ateitis?

7 priedas

Interviu su Regina Maciūte tekstas.

1. Savo pedagoginiame darbe stengiausi
sąnirti išankstines nuomones apie studento
balso tipą. Kartais per stojamuosius egzaminus
atrodęs siauro spalvinio spektro balsas
laikinai išsišleisdamas, kaip pav.
nuo Luizos („Mano pūkioji ledi“) ili. Dorabelos
(ilides jos tokios). Nereikėtų pradėjęje labai
apibriežtos klasifikacijos, rizikuojant
sustabdyti vokalinio vystymosi galimybes.
Gai balsas bus geroje emisijoje, natūraliai
išvystytas, bus galimybė išgręžinti jo klasifikaciją.

2. Yra tam tikri personažai, ypač pagrin-
dinių herojų operose ar operetėse, dažnai
sumanios, veiklios tarnaitės, kurios suakty-
vina veiksmą. Subretės teisetai siejamos
su komedijos personažais, tačiau
vaizduojamos koketiškos, lengvabūdės
damos, dažnai rezgancios meilės intrigas.
Linoma, ir vokalinė charakteristika bus
gyra, kontrastinga.

3. Despina, Zerlina, Nanetta pristatė
prie subretės charakterio rolių, tačiau
lengvas, lygini sopranas irgi galėtų
sinauti ^{vaidmenų} atlikti, tuo labiau siūžano
vaidmenų.

4. Liekroienas balsas turi gebėti
savo fizinių ir fiziologinių galimybių
ribose suteikti lengvumą ar dramatišką
interpretuojamiems personažams. Tam
reikalingas gražus, sveikas vokalas, išryš-
kytas kvėpavimas. Subretinis balsas
turi pasižymėti ne tiek stiprumu, kiek
lankumu, lengvomis, tiksliomis fonetinė-
mis, dinaminėmis šale. Tai personažai,
kurie rezga intuityvų, nuorodų, gyvybin-
gių, todėl ir vokalas turtingas niuansų,
teikiantis malonumą atlikėjui ir žiūroviui.

5. Nebuvau tokio tipo balsas, gal
tik patįje pradžioje studijų. Jau III kurse
atlikau Kerubino operos studijos pasta-
tyme operos teatre. IV kurse atlikau
Boaterflai II veiksmo pastatyme op. stu-
dijoje, o studijas baigiau Mimi vaid-
meniu operos teatre. Vėliau dainavau
Mihaelės partiją opereje "Eitėn
V. Baikausko op. "Legenda apie meilę"
Koncertinėje veikloje galėjau atlikti
soprano partijas G.F. Hendelio, G. Malerio,
O. Mesiano, L. Orfo kūrinuose ir dau-
gybę lietuviškos muzikos.

6. Pedagoginėje praktikoje radova-
vau bendrą vokalinio vystymo meto-
dologiją: siekiau elastingo, erdvinio balso,
elastingo paradoksalaus kvėpavimo, kas
tik ir subretis tipai.
To tipo balsai neturėtų siekti didė-
lio dramatiškumo, neapsunkinti nei balso,
nei kvėpavimo ir nemustoti vystyti

paslanhumu. Jā personāžu - nenastygs-
tancios, efemeriskos ^{traģiēs} būtybēs, dažnāi
tiek kuru, tiek vokālu.