

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
DAINAVIMO KATEDRA



REGIMANTAS GABŠYS

**W. A. MOZARTO OPEROS „FIGARO VEDYBOS“ GRAFO ALMAVIVOS
PERSONAŽAS IR PARTIJOS RUOŠIMAS**

**W. A. Mozart opera ‘The Marriage of Figaro’ Count Almaviva’s character and role
preparation**

Studijų programa: Muzikos atlikimas (Dainavimas)

MAGISTRO BAIGIAMASIS RAŠTO DARBAS

Darbo vadovas –
doc. dr. Tamara Vainauskienė

Vilnius, 2024

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

SAŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL TIRIAMOJO RAŠTO DARBO

2024 m. gegužės 14 d.

Patvirtinu, kad mano tiriamasis rašto darbas (tema) „W. A. Mozarto operos „Figaro vedybos“ grafo Almajivos personažas ir partijos ruošimas“ 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)

Regimantas Gabšys

(Vardas, pavardė)

SUMMARY

The topic of the written work: Wolfgang Amadeus Mozart opera 'The Marriage of Figaro' Count Almaviva's character and role preparation.

Relevance of the topic: W. A. Mozart opera *Le nozze di Figaro* ('The Marriage of Figaro') is one of the commonly performed operas on stage, an audience favorite and can certainly be regarded as an ideal example of this genre. The music, which requires an extremely precise technique due to its extremely comfortable vocal tessitura, is a frequent choice for beginner singers. Count Almaviva and his character is relevant because it is one of the more difficult parts of Mozart's operas, requiring adequate preparation and stamina. The character in question is proud but at the same time comic. The role of Count Almaviva, the character examined in the work, remains relevant in the repertoire of every aspiring baritone.

Problematic question of the thesis: What vocal and dramatic challenges does the singer face when preparing the part of Count Almaviva in Mozart's opera 'The Marriage of Figaro' ?

The objectives of the thesis: Analyze the character of Count Almaviva in Mozart's opera 'The Marriage of Figaro' and provide perspectives on ways of preparing the role.

Methods used in the research: Analysis of literature, opera scores, personal experience of the author of thesis, interview.

The first chapter describes Mozart's works and the opera 'The Marriage of Figaro'. The most important aspect of this chapter is the characteristics of Mozart's operas, their genres and the story of the creation of The Marriage of Figaro, the first performances and the first performers at the premieres. The role of Almaviva is also briefly described.

The second chapter provides an overview of the character of Count Almaviva, a musical-vocal and dramaturgical analysis of the role, based on interview with opera soloist, coaches and directors. It is useful to analyze Mozart's vocal works in more depth and to look at the character of Count Almaviva from various angles. This work can be a help to the younger generation of baritone singers in the preparation and performance of the role of this character, and perhaps also an opportunity to delve further into the subject.

TURINYS

ĮVADAS.....	3
1. W. A. MOZARTO KŪRYBA IR OPERA „FIGARO VEDYBOS”.....	5
1. 1. W. A. Mozarto operų kūrybos bruožai.....	6
1. 1. 1. Mozarto operos žanro atmainos.....	7
1. 1. 2. Mozarto opera buffa	9
1. 2. Opera „Figaro vedybos“	10
1. 2. 1. Sukūrimo istorija ir dramaturgija	11
1. 2. 2. Premjeriniai spektakliai ir atlikėjai.....	15
1. 2. 3. Almagivos vaidmuo	16
2. W. A. MOZARTO OPEROS „FIGARO VEDYBOS“ GRAFO ALMAVIVOS PERSONAŽAS IR PARTIJOS RUOŠIMAS	19
2. 1. Muzikinė-vokalinė ir dramaturginė grafo Almagivos vaidmens analizė.....	19
2. 2. Grafo Almagivos partijos ruošimo principai	30
IŠVADOS	33
LITERATŪROS SĄRAŠAS	35
ŠALTINIŲ SĄRAŠAS	38
PRIEDAI	40

IVADAS

Temos aktualumas. W. A. Mozartas (1756–1791) buvo ir iki šiol yra laikomas vienu iš įtakingiausių, populiariausių ir produktyviausių klasikinės muzikos kompozitorių. Jis sukūrė daugiau nei 600 kūrinių, įskaitant garsiausias ir publikos mylimiausias simfonines, kamerines, operines ir chorines muzikos kompozicijas. Jis yra vienas iš nedaugelio kompozitorių, kūrusių tiek daug stilių, o jo kūryba laikui bėgant augo ir keitėsi. Šis kompozitorius nugyvenęs gan trumpą gyvenimą, per savo kūrybos laikotarpį parašė per 20 operų, kurios iki šių dienų yra išlikusios populiariausiomis ir statomos garsiausiuose pasaulio operos teatruose.

Mozarto operos prilygsta šedevrams, kuriose nuostabi muzika susilieja su sudėtingais personažais, nagrinėjamos meilės, galios ir moralės temos. Jos žinomos dėl savo struktūros, temų, aiškumo ir unikalumo. Jo gebėjimas susieti tekstą ir melodiją sukuria emocinį rezonansą, kuris pranoksta laiką. Kiekviena jo opera yra atskiras pasaulis, kviečiantis tyrinėti žmogiškosios prigimties gelmes. Labiausiai dominuojantis operos žanras kompozitoriaus operinėje kūryboje – tai *opera buffa*.

Opera *Le nozze di Figaro* („Figaro vedybos“) – dažniausiai statomų ir publikos mėgstamiausių operų, kuri neabejotinai yra laikoma idealiu šio žanro operos pavyzdžiu ir pasidžiaviu. Dėl itin patogios vokalinės tesitūros, nepaprastai tikslios vokalinės technikos reikalaujanti muzika yra pradedančiųjų dainininkų pasirinkimas. Grafas Almaviva ir jo personažas yra aktualus tuo, jog tai yra viena sudėtingesnių Mozarto operų partijų, kuri reikalauja tinkamo pasiruošimo bei ištvermės. Nagrinėjamas personažas yra išdidus, bet tuo pačiu komiškas. Darbe nagrinėjamo personažo grafo Almavivos vaidmuo išlieka aktualus kiekvieno pradedančiojo baritono repertuare.

Darbo tema aktuali tuo, jog ji nėra konkrečiai nagrinėjama ir pakankamai analizuojama klasikinio dainavimo kontekste. Informacijos, konkrečių darbų, straipsnių ir kitų šaltinių apie šio personažo partijos ruošimą pakankamai nėra arba rasti yra sunku. Darbe tiriamas pagrindinio veikėjo Almavivos vaidmuo yra dažna rolė tiek jaunų, tiek patyrusių atlikėjų repertuare. Darbo autoriui, kuris ketina ruošti šio operos personažo partiją, naudinga išsamiau panagrinėti Mozarto vokalinę kūrybą ir įvairiais aspektais apžvelgti grafo Almavivos personažą. Šis darbas gali būti kaip pagalba jaunai dainininkų baritonų kartai, rengiant ir atliekant šio personažo partiją, kaip galimybė dar išsamiau pasigilinti į šią temą.

Tyrimo objektas. W. A. Mozarto operos „Figaro vedybos“ grafo Almavivos personažas ir partijos ruošimas.

Tyrimo problematika. Grafo Almavivos vaidmuo operoje „Figaro vedybos“ dažnas baritonų pasirinkimas pradedančio dainininko karjeroje. Lyginant su kitais operos veikėjais, grafas

Amaviva turi vienintelę ariją per visą operą. Tačiau jo dainavimo apstu ansambliuose, kuriems atlikti taip pat reikalingas vokalinis pasiruošimas. Taigi, su kokiais vokaliniais ir dramaturginiais iššūkiais susiduria dainininkas ruošdamas grafo Almavivos partiją W. A. Mozarto operoje „Figaro vedybos“ ?

Tyrimo tikslas. Išnagrinėti W. A. Mozarto operos „Figaro vedybos“ grafo Almavivos personažą bei pateikti partijos ruošimo būdų perspektyvas.

Tyrimo uždaviniai:

- 1) apžvelgti W. A. Mozarto operinę kūrybą;
- 2) išnagrinėti W. A. Mozarto operos „Figaro vedybos“ grafo Almavivos personažą;
- 3) išanalizuoti W. A. Mozarto operos „Figaro vedybos“ grafo Almavivos partiją muzikiniu, vokaliniu ir dramaturginiu požiūriu;
- 4) pateikti personažo vokalinės partijos ruošimo bei sprendimo būdus;

Tyrimo metodai:

- 1) literatūros analizė;
- 2) šaltinių analizė;
- 3) lyginamasis aprašomasis;
- 4) interviu;

Literatūra ir šaltiniai. Rengiant darbą buvo tiriama literatūra lietuvių, anglų, rusų kalbomis. Buvo naudojami straipsniai, knygos, daugiausiai remtasi Rusthon, J. (2003), Osborne, C. (2004), Noske, F. (1969), Žiūraitytė, A. (2004) autorių literatūra. Taip pat buvo remiamasi W. A. Mozarto operos „Figaro vedybos“ klavyru, libretu, naudojami interneto šaltiniai.

Darbo struktūra. Baigiamąjį darbą sudaro: įvadas, turinys, 2 skyriai, išvados, literatūros sąrašas, 2 priedai – veikėjo partijos pavyzdžiai ir interviu. Pirmajame skyriuje aprašoma W. A. Mozarto kūryba ir opera „Figaro vedybos“. Antrame skyriuje apžvelgiamas grafo Almavivos personažas, muzikinė-vokalinė ir dramaturginė vaidmens analizė, remiamasi opero solisto interviu, dirigentų, pianistų bei režisierių nuomonėmis. Prieduose pateikta interviu apklausa ir veikėjo vokalinės partijos pavyzdžiai.

1. W. A. MOZARTO KŪRYBA IR OPERA „FIGARO VEDYBOS

Veikiausiai būtų galima užpildyti visų bibliotekų lentynas tuo, kas yra parašyta apie W. A. Mozartą. Atrodo, kad viskas jau pasakyta. Tačiau iš tikrųjų mažai kalbama apie tai, ko iš jo gali pasimokyti „operos kūrėjai“, o pamokos, kurias Mozartas gali duoti, yra beveik neišsemiamos (Hampe, 2016, p. 73).

W. A. Mozarto muzikinis palikimas muzikos pasaulyje ir istorijoje yra neišdildomas. Kaip mums jau puikiai yra žinoma, W. A. Mozartas parašė per 600 kūrinių, iš kurių svarbiausi yra 41 simfonija, 90 fortepijoninių kūrinių, 21 fortepijoninis koncertas, 24 styginiai kvartetai, 17 mišių bei apie 20 operų (Matthews ir kt., 2020, p. 327). Šiame operų skaičiuje yra ir viena nebaigta Mozarto opera: *Zaide* („Zaidė“), joje buvo užbaigti tik du veiksmi, tačiau ji taip ir nebuvo parodyta per visą Mozarto gyvenimą [1]. Žinoma, kad Mozartas kūrė stebėtinai lengvai ir greitai, net ir ne visada palankiomis aplinkybėmis. Jis, be jokios abejonės, buvo puikus improvizuotojas, apdovanotas kūrybiniu veržlumu ir išskirtine atmintimi, dėl kurios per trumpą gyvenimą buvo sukurta daugiau nei 20 000 puslapių muzikos (Keefe, 2019, p. 19).

Kaip ir daugeliui to meto kompozitorių natūraliai buvo daroma įtaka iš kitų: Mozartas – ne išimtis. Svarbiausias Mozarto amžininkas buvo Josephas Haydnas (1732-1809), kuris buvo dvidešimt ketveriais metais vyresnis už jį. Kai Mozartas pasiekė muzikinę brandą, Haydnas jau puikiai buvo įsitvirtinęs kaip vienas žinomiausių simfonijų ir styginių kvartetų kompozitorių. Abu kompozitoriai tapo puikiais draugais, to pasekoje Mozartas neabejotinai daug ko išmoko iš Haydno. Didelį muzikinį brandos šuolį, kurį Mozartas parodė vėlyvoje paauglystėje, iš dalies paskatino pažintis su Haydno kūriniais. Vėliau tai tapo kaip įrankiu Mozarto idėjoms (Philip, 2018, p. 473). Kaip rašė Friedrich Blume, kartą Haydnas atsisuko į tėvą Leopoldą Mozartą (1719-1787) ir išsakė savo nuomonę, kuri vėliau tapo žymi: „Prieš Dievą ir kaip sąžiningas žmogus sakau tau, jog tavo sūnus yra geriausias man žinomas kompozitorius. Jis turi skonį ir, juolab, giliausias kompozicijos žinias“ (Blume, 1956, p. 10). Dažnai gali pasirodyti, jog Haydno ir Mozarto muzika skamba labai panašiai; jie itin žavėjosi vienas kito kūryba ir darė vienas kitam įtaką. Tačiau paprastai būna taip, kad kai Haydnas linksmas, jis linksmas, o kai liūdnas – liūdnas. Su Mozartu ne visada gali būti tikras. Lengviausias ir linksmiausias judesys gali staiga sufleruoti, kad viskas ne taip, kaip atrodo, staigiu harmonijos posūkiu ar nuotakos pasikeitimu (Philip, 2018, p. 473).

W. A. Mozartas neabejotinai turi užsitarnavęs didžiojo kompozitoriaus vardą savo muzikos paprastumu, išraiškingumu ir, žinoma, grožiu. Kompozitoriai, kaip ir to meto architektai, buvo apsėsti minties, jog melodija turi būti aiškos formos ir struktūros. Tai leido melodijai būti visos muzikos dėmesio centre. Daugelis Mozarto melodijų yra labai aiškiai formuluotos ir simetriškos, kitaip tariant užtikrinančios, kad melodija būtų tvarkinga (Rogers, 2015, p. 6). Pier Paolo Pandolfi

teigia, jog: „klausytis Mozarto reiškia ne tik klausytis natų, bet ir leisti į kelionę po didžiules žmogiškų emocijų platybes. Jo genialumas primena beribes žmogaus kūrybiškumo galimybes ir nesenstantį grožį, kurį galima sukurti, kai aistra susitinka su talentu“ [2]. Monumentalus Mozarto meninis pasiekimas, pasiektas per visą gyvenimą, kuris truko vos trisdešimt penkerius metus, apėmė visus jo eros muzikos žanrus. Jis transformavo nusistovėjusias formas, sukūrė muzikinę estetiką bei perteikė ir suformavo emocines išraiškas savo kompozicijose (Mercado, 2001, p. 893).

1. 1. W. A. Mozarto operų kūrybos bruožai

Kai iš Zolcburgo kilusiam kompozitoriui buvo vos dvidešimt dveji metai, jis viename laiške rašė savo tėvui: „Esu kupinas noro parašyti operą“. Kaip teigė Friedrich Kerst, opera buvo tikroji kompozitoriaus sritis (Kerst, 1905, p. 23).

Austrų kompozitorius per visą savo gyvenimą iš viso parašė 22 operas. Tarp jų puikiojasi mums puikiai žinomos operos, tokios kaip *Die Zauberflöte* („Užburtoji fleita“), *Don Giovanni* („Don Žuanas“), *Così fan tutte* („Visos jos tokios“) ir, žinoma, *Le nozze di Figaro* („Figaro vedybos“), tačiau didžioji dauguma Mozarto operų yra nežinomos, kaip pvz.: *L'oca del Cairo* („Kairo žąsis“), kurioje turtingas džentelmenas išlaisvina savo meilužę esančią bokšte, nelegaliai įnešdamas save tūnant mechaninėje žąsyje arba *Der Schauspieldirektor* („Teatro direktorius“), kurioje pasakojama apie dvi varžoves dainininkes, kovojančias dėl pagrindinio vaidmens naujoje operoje ir taip varančias teatro direktorių į neviltį [3]. Deja, kompozitoriaus operinėje kūryboje neišiteko pradėta rašyti, tačiau taip ir neužbaigta opera *Zaide* („Zaidė“). Plačiau visuomenei yra žinoma tik tiek, jog ji pradėta kurti 1779-80 metais, tačiau darbas nutrūko pabaigus vos 15 numerių. Šiai dienai turbūt galime tik manyti, kad kūrinys nebuvo baigtas, nes Mozartas nematė šios operos perspektyvos, o galbūt dėl to, kad kompozitorius pritrūko kūrybinių idėjų, nes herojus ir herojė – Zaidė ir Gomatzas – romantiškai traukia vienas kitą, o operos pabaigoje pasirodo esą brolis ir sesuo [4].

Reikėtų nepamiršti, jog pati pirmoji sukurta Mozarto opera buvo kai jam sukako vienuoliką metų, o dar svarbiau ji išskirtina tuo, jog parašyta lotynų kalba. *Apollo et Hyacinthus* („Apolonas ir Hiacintas“) tai 75 minutes trunkantis sceninis veikalas - opera, dar kartais vadinama *intermezzo*, buvo sukurta 1767 m., tais pačiais metais įvyko ir jos premjera (Siitan, 2002, p. 305). Pradžioje būtų galima pamanyti, jog tai nėra daug žadanti medžiaga, bet tai yra ištisai stulbinantis kūrinys, kurioje skamba nuostabaus grožio muzika, kupina dramatiškų posūkių. Opera susideda iš trumpos uvertiūros ir devynių numerių – kiekvienas iš penkių veikėjų turi po ariją, yra įžanginis choras (dainuoja solistai), du duetai ir finalinis trio. Visus juos sieja jaudinantys ir įtaigūs rečitatyvai. Siužetas žavus, o librete, kurio autorius buvo vokiečių muzikas Johann Andreas Schachtner (1731-

1795), skamba įsimintinos eilutės tokios kaip „Zefyras paverčiamas vėju ir sukasi tolyn“ bei „kūnas grimzta į žemę, o jo vietoje žydi hiacintai“ [5].

Kompozitorius, kaip ir jo amžininkai, išsiskyrė, bet tuo pačiu buvo panašus su kitais kompozitoriais autentišku operos stiliumi. Mozartas operos kultūrą plėtojo pasikliaudamas prancūzų dramos, Christopho Willibaldo Glucko (1714 – 1787) operų ir savo giliausių instinktų įtaka. Jis tęsė Glucko pradėtą operinę reformą (Cairns, 2007, p. 48). Pasak muzikologės Audronės Žiūraitytės, Gluckas traktavo antikinių mitologinių siužetų herojus kaip apibendrintų jausmų ir aistrų simbolius, tuo tarpu Mozartas kūrė ryškius muzikinius charakterius. Mozarto operose pagrindiniai veikėjai yra apibūdinami jiems charakteringais melodiniais ir intonaciniais posūkiais. Net ir ansamblinėse scenose kiekvienas veikėjas pasirodo su savo intonacine medžiaga, kuri tokiu būdu nusako leitmotyvinę techniką, sukuriama „psichologinis kontrapunktas“, pasiekama įvairių muzikinių charakterių darna (Žiūraitytė, 2004, p. 167). Jo operų muzika nuo pat pradžių išsiskyrė iš kitų. Tai pasižymėjo harmonijos, tekstūros ir orkestro spalvų turtingumu, juntamas polinkis į moduliavimą operų numeriuose. Muzika smagi, žavinga, humoristiška, lengvai klausoma (Cairns, 2007, p. 40).

Viena iš priežasčių kodėl Mozartas laikomas bene geriausiu operų kompozitoriumi yra tai, jog jis itin sėkmingai savo kompozicijomis demonstravo žmogaus prigimtį ir elgesį [6]. Operoje charakterizuojami ne tik atskiri personažai, bet ir jų santykiai. Tokio psichologinio gilumo ir žmogaus prigimčiai būdingų aistrų išraiškingumo iki Mozarto nebuvo (Žiūraitytė, 2004, p. 168). Visi šie bruožai Mozarto kūryboje palaipsniui skleidėsi skirtinguose operų žanruose, kurie būna skirstomi ir į kūrybos laikotarpius.

1. 1. 1. Mozarto operos žanro atmainos

W. A. Mozarto didžiąją operinės kūrybos dalį sudaro šios operos žanro atmainos: *opera seria*, *opera buffa* ir zingšpylis. Ankstyvoji *opera seria* prasidėjo nuo *Mitridate, re di Ponto* („Mitridatas, Ponto karalius“, 1770 m.); *opera buffa* *La finta semplice* („Tariamas naivumas“, 1768 m.), o pirmasis zingšpylis – *Bastien und Bastienne* („Bastijenas ir Bastijenė“, 1768 m.). Paskutinioji kompozitoriaus sukurta opera, priklausiusi zingšpyliui, buvo *Die Zauberflöte* („Užburtoji fleita), parašyta 1791 m., tai pačiais metais mirė kompozitorius (Žiūraitytė, 2004, p. 167, 168).

Jo operų struktūra yra gana tradicinė, susidedanti iš numerių (arijų, duetų, ansamblių), kuriuos sujungia arba rečitatyvai (kaip itališkos *operos seria* ar *buffa*), arba kalbami dialogai (pavyzdžiui, komiškojoje prancūzų operoje arba vokiečių, austrų zingšpylyje). Kiekvienas operos

veiksmas užbaigiamas įspūdingu finalu su visais dalyviais. Nepaisant to, kad išlaikyta tradicinė struktūra, kompozitorius ją pritaikė netradicinei dramaturgijai (Žiūraitė, 2004, p. 168).

Dauguma Mozarto *opera seria* operų buvo sukurtos klostantis konkrečioms įvykiams, susijusiems su Habsburgų valdančiaisiais rūmais Austrijoje, tačiau nė viena opera nebuvo skirta jos sostinei Vienai. Tai, ką dabar laisvai galime vadinti *opera seria* apėmė įvairius subžanrus. Milanui Mozartas sukūrė dvi tradicines operas *Mitridate, re di Ponto* ir *Lucio Silla*. Šios operos veikė kaip aukštesniosios klasės atspindys, vaizduojantis monarchiją. Nepaisant to, kad daugiausia dėmesio buvo skirta aristokratiškiems personažams, tokio pobūdžio *opera seria*, kurių struktūrą sukūrė poetas ir libretistas Pietro Metastasio (1698 – 1782), buvo skirti viešiesiems teatrams net tokiuose miestuose kaip Milanai (Rushton, 2003, p. 147). Metastasio libretai pasižymėjo kilniomis ir herojiškomis temomis, daugiausia dėmesio buvo skiriama meilei, garbei ir pareigai. Jo tekstai garsėjo savo poetine kalba ir emociniu gilumu, kurie buvo kaip įkvėpimo šaltinis kompozitoriams, siekiantiems kurti rimtasias operas. Mozartas šį žanro stilių išlaikė rimtą ir formalų, daugiausia dėmesio skirdamas aukšto luomo ir herojiškoms temoms. Operose skambėdavo sudėtingos ir virtuoziškos arijos, kurias atlikdavo dainininkai, įskaitant ir kastratus, kurie buvo vertinami dėl savo balso diapazono bei judrumo. Nepaisant formalių susitarimų, kompozitorius siekė suteikti emocinio gylio ir sudėtingumo, taip peržengdamas šio žanro ribas (Jenkins, 2010, p. 4, 14).

Ne ką mažiau svarbesnis žanras Mozarto operinėje kūryboje buvo ir zingšpylis. Nors Mozartas puikiai kūrė itališkas komiškas ir rimtas operas, jis taip pat periodiškai įsitraukdavo į vokiško zingšpylio kūrybą. Zingšpylio tradicija, kaip populiarios pramogos forma, buvo mažiau formali, todėl jai ne taip akivaizdžiai reikėjo reformos ir naujovių. Kai Mozartas kūrė zingšpylius, kaip ir per visą savo karjerą, jis jautėsi laisvesnis leisdamasis į populistinius muzikos stilius, susijusius su šiuo žanru, nei savo itališkose operose. Nors jis laisvai kalbėjo itališkai, Mozartas taip pat turėjo pranašumą dirbdamas su zingšpylio žanru savo gimtąja kalba, o tai taip pat išplėtė jo pasiekiamumą ir vokiškai kalbančiajai Vienos auditorijai [7]. Mozarto zingšpyliui buvo būdinga pusiausvyra tarp kalbamųjų dialogų ir muzikinių numerių, įskaitant arijas, duetus ir ansamblius. Jis meistriškai sujungia komedijos, dramos ir romantikos elementus, įkvėpimo semdamasis iš populiarių teatro tradicijų ir *commedia dell'arte*. Jo zingšpyliuose gausu įvairių muzikinių formų: gyvbingos arijos, žavūs duetai ir sudėtingi ansambliai, sukurti Mozartui būdingu melodiniu išradingumu ir emociniu gyliu. Savo populiarumo iki šių dienų nepraradusi puikiai žinoma opera-zingšpylis *Die Zauberflöte* („Užburtoji fleita“), kurios libreto autorius buvo Emanuel Schikaneder (1751 – 1812). Masoniška simbolika žanrui prideda filosofinio ir alegorinio turtingumo. Savo novatorišku požiūriu į pasakojimą ir muzikos kūrimą Mozartas pakėlė zingšpylį į naujas meninės

raiškos aukštumas, palikdamas ilgalaikį poveikį operos ir muzikinio teatro istorijai (Branscombe ir kt., 2001, p. 3, 7)

1. 1. 2. Mozarto opera buffa

Nepaisant genialių Mozarto sukurtų rimtųjų operų ir zingšpylių, operinėje kūryboje visgi dominavo komiškosios operos žanro atmaina – *opera buffa*. Retai statomos, tačiau aktualios operos tokios kaip: *La finta semplice*, *La finta giardiniera*, *Zaide*, *L'oca de Cairo*. Tačiau iki šių dienų savo populiarumo nepraradusios trys ryškiausios ir labiausiai statomos komiškosios operos tai *Così fan tutte*, *Don Giovanni* bei *Le nozze di Figaro*. Mozarto pomėgis rašyti *opera buffa* kilo dėl natūralaus polinkio į humorą ir dėl noro patenkinti savo publikos skonį, be to, jo kelionės po Europą praturtino jo suvokimą apie skirtingas teatro tradicijas ir komedijos stilius, o tai turėjo įtakos jo paties požiūriui į komiškų operų rašymą.

Humanizmas ir Apšvietos amžius vaidino didelį vaidmenį visuomenės, ypač Europos, kultūriniame kontekste, o tai turėjo įtakos tam, kokius kūrinius kompozitoriai rašė ir kokį turinį jie laikė svarbiu. Didesnis dėmesys buvo skiriamas žmogaus racionalumui, saviraiškai ir moralei, visa tai, kultūros požiūriu, darė įtaką visuomenei, jog žmogus turi būti orus, save gerbiantis individas. *Opera buffa* pabrėžė šias idėjas, taip suteikiant balsą viduriniajai ir žemesniajai klasėms. Aukštuomenė (arba aukštesnioji klasė) dominavo visuomenės vertybėse, tačiau šis operos žanras siekė pavaizduoti aukštesnius kaip kvailus ir pagirti žemesnius už jų intelektą. Būdamas Laisvųjų masonų organizacijos nariu, Mozartas gerai susipažino su Apšvietos epochos vertybėmis ir taip jas pavaizdavo savo komiškose operose [8].

Pirmoji sukurta Mozarto komiškoji opera buvo *La finta semplice*, kuri buvo parašyta Vienos imperatiškosios princesės vestuvių iškilmėms, tačiau premjera neįvyko dėl princesės mirties, kuri staiga ištiko prieš pat vestuves. Ši opera, dar kartais vadinama *dramma giocoso*, kurios libreto autorius buvo Carlo Goldoni (1707 – 1793), visgi sulaukė savo premjeros ir buvo parodyta Zalcburge, Arkivyskupo rūmuose 1769 m. [9].

Mozarto *opera buffa* kūriniai pasižymi aiškiai apibrėžta struktūra, kurioje muzika derinama kartu su dramatiniu pasakojimu. Uvertiūra įprastai nustato tonaciją, kuri iškart pateikia operos nuotaiką, o rečitatyvai sklandžiai sujungia muzikinius numerius taip išlaikydami įtraukiančią siužeto liniją. Arijos demonstruoja dainininkų vokalius sugebėjimus bei perteikia veikėjų emocijas, o ansambliniai numeriai suteikia pasakojimui gilumo ir sudėtingumo. Operų finalai dažnai baigiasi didingai, sukuriama smagi nuotaika, taip atskleisdama apie laimingą pabaigą. Komedijos elementais ir šmaikščiais dialogais persmelktuose Mozarto *opera buffa* kūrinuose humoras derinamas su psichologine gelme, subtiliai ir rafinuotai gilinamasi į meilės, apgaulės,

žmonių santykių temas. Šis struktūrizuotas požiūris, kartu su neprilygstamu Mozarto muzikiniu meistriškumu, sutvirtina jo *opera buffa* kompozicijas kaip amžinus šio žanro šedevrus (Weiss ir kt., 2001, p. 5).

Mozarto *opera buffa* meistriškumas pasiekė aukščiausią tašką su jo ilgalaikiu šedevru „Figaro vedybos“. Ši opera, sukurta pagal Pierre Beaumarchais pjesę, demonstruoja Mozarto gebėjimą sklandžiai derinti humorą su visuomenės ideologijomis. Operoje *Le nozze di Figaro* Mozartas iškelia komiškosios operos žanrą į naujas aukštumas, supindamas sudėtingas melodijas su charakteringais personažais, intrigomis bei satyriniu siužetu. Taip pat ši opera laikoma revoliuciniu Mozarto darbu, kuris ne tik atskleidžia nepaprastą kompozitoriaus talentą, bet ir iš naujo apibrėžia *opera buffa* standartus, įtvirtinant jo, kaip novatoriško šio žanro kompozitoriaus, palikimą (Weiss ir kt., 2001, p. 5).

Taigi, trumpai galima teigti, jog Mozartas nemažai dėmesio skyrė savo sukurtoms operoms, pasikliaudamas amžininkų idėjomis ir jas tobulindamas kaip operos novatorius. Nors *opera buffa* operinėje kūryboje buvo kompozitoriaus pagrindinė sfera, kitos sukurtos operos neliko užmaršty ir yra laikomos tikrais meno šedevrais. Mozarto operos pasižymi harmonijos, tekstūros ir orkestro spalvų turtingumu. Muzikos pagalba jis puikiai perteikė žmogaus prigimtį, gilinosi net ir į šiai dienai aktualias žmogiškąsias temas.

1. 2. Opera „Figaro vedybos“

Opera „Figaro vedybos“ užima išskirtinę vietą operos gerbėjų sąrašė. Šis nuotaikingas Mozarto darbas kaskart pasaulinius operos teatrus pripildo gausiai susirenkančios publikos. Tai ko gero dažniausiai statoma Mozarto opera. Jos siužetas sudėtingas, tačiau jis taip puikiai sukonstruotas, kad kiekvienas įvykis vystosi logiškai ir užima savo vietą dramoje (Dent, 1949, p. 98). Tai keturių veiksmų operą, kupina intrigų, komiškų situacijų, meilės, neištikimybės ir daug kitų šiai dienai atpažįstamų temų. Puikiu kūrinio daro ir tai, jog šmaikščiaame siužete gyvena tikri žmonės, patiriantys įvairiausias emocijas – nuo liūdesio ir pykčio iki sumišimo ir džiaugsmo (Philip, 2018, p. 473). Nuo žaismingos uvertiūros iki sudėtingų ansamblių ir nuoširdžių arijų – visa tai liudija, jog Mozartas sugeba taikliai ir gražiai pateikti kiekvieno personažo situacijos esmę.

Kaip buvo minėta anksčiau, Mozartas operose (o ypač komiškose) akcentavo visuomenės santvarkos ir luomų paskirstymo idėjas. Pasak Michael Hampe, jos akivaizdžios „Figaro vedybose“, kur veikėjai vaizduoja santykių ir galios priešpriešą, atspindinčią visuomenės normas. Opera demonstruoja Mozarto muzikos ir dramos sintezę, efektyviai perteikiant personažų emocijas ir jų vidinius pasaulius. Per muziką Mozartas ne tik tyrinėja personažų psichologines ir fiziologines būsenas, bet ir gilina žiūrovo įsitraukimą į pasakojimą. Jo meistriškumas kuriant

greitai besikeičiančias scenas skatina gyvą atlikėjų ir žiūrovų bendravimą. Opera „Figaro vedybos“ yra puikus to pavyzdys, kurioje būdingi įtraukiantys veikėjų dialogai, sudėtingas siužeto vystymas ir tikroviškos veikėjų emocijos. Taip pat autorius akcentuoja, jog Mozarto muzika veikia tarsi personažų vidinių minčių ir jausmų kanalas, leidžiantis žiūrovams įsigilinti į siužeto subtilybes. Ši opera ir toliau nepaliaujamai žavi žiūrovus nesenstančiomis temomis, įtakingais personažais ir giliu žmogaus prigimties tyrinėjimu (Hampe, 2016, p. 77, 78, 79).

1. 2. 1. Sukūrimo istorija ir dramaturgija

Intensyvėjant Mozarto kūrybai, jo gyvenimas sklostėsi itin gera linkme. 1782 m. rūgpjūtį Vienoje, šv. Stepono katedroje įvyko Mozarto ir Constanze Weber (1762 – 1842) vestuvės, dar prieš tris savaites sėkmingai įvykusi *Die Entführung aus dem Serail* premjera bei Mozarto įstojimas į Laisvųjų Masonų organizaciją - visa tai prisidėjo prie naujų idėjų kūrimosi (Osborne, 2004, p. 267). Po operos „Pagrobimas iš Seralio“ sukūrimo kompozitoriui tapo aišku, kad atrama tolimesniems jo darbams bus komedijos žanras su realistine orientacija, modernia tematika ir raiškia muzikine kalba. Tačiau, pasak Jelenos Čiornajos, rinkdamasis siužetą šį kartą jis buvo daug reiklesnis ir išrankesnis: tik linksmas siužetas ir intriga jo nebežavėjo, troško reikšmingesnės, šviesesnės ir prasmingesnės medžiagos, kuri realizuotų tikrą gyvenimą kupiną intrigų (Черная, 1960, p. 45).

Mocartas jau buvo prieš tai pažįstamas su dvaro poetu Lorenzo Da Ponte (1749 – 1848), kuris aiškiai patikino, jog mielai parašys kompozitoriui libretą (Osborne, 2004, p. 267). Kai jie susipažino pirmą kartą, Mozartui buvo 27 metai, o Da Pontei - 34, tačiau jų amžiaus skirtumas nebuvo kliūtis sklandžiam bendradarbiavimui (Hertz, 1995, p. 700). Buvęs abatas ir literatūros profesorius, jis buvo gerai išsilavinęs ir drąsus žmogus, šiek tiek mėgstantis nuotykius, kuris po daugybės neramių nutikimų tėvynėje Italijoje rado prieglobstį Austrijos imperatoriaus dvare. Kaip libretistas jis buvo vidutiniokas – nei prastesnis, nei geresnis nei kiti teatro kolegos, tačiau pažintis su Mozartu ir bendri interesai pažadino jo vaizduotę (Черная, 1960, p. 45). Pasak Daniel Hertz, kalbėdamas apie jų pirmosios bendros operos atsiradimą, Da Ponte laiškuose minėdavo, jog būtent Mozartui kilo idėja ir taip jis nusprendė kreiptis dėl libreto operai *Le nozze di Figaro* (Hertz, 1995, p. 702).

Opera buvo sukurta pagal žymaus prancūzų dramaturgo Pierre Augustin de Beaumarchais (1732 – 1799) pjesę *La Folle Journée, ou Le Mariage de Figaro* (1784). Tai klasikinė penkių veiksmų komedija, kurioje pagrindinis herojus Figaro – sumanus grafo tarnas ir rūmų prievaizdas, troškiantis prasimušti gyvenime, yra nepakartojamas intrigų kūrėjas ir jų narpliojas, visada randantis kelią iš kebliausių situacijų. Kūrinyje atvirai satyrizuojama kilmingųjų padėtis ir demonstruojama, kas nutinka, kai tarnas bei šeimininkas siekia tos pačios moters. Autorius

meisteriškai sukūrė persirengėlių farsą, kuriame tobulai susipina lengvabūdiškumas ir rimtis. Todėl natūralu, jog anuomet tuomečiam karaliui visuomenės kritika pasirodė pernelyg atšiauri bei abejinga ir spektaklis, deja, bet buvo uždraustas rodyti plačiajai visuomenei. Tačiau draudimas tik labiau iškėlė autoriaus visuomeninį prestižą į paviršių ir 1784 m. pagaliau pjesė buvo parodyta viešai (Beaumarchais, 1979, p. 195). Iš viso Beaumarchais sukūrė tris pjeses, dar dažnai vadinamąją pjesių trilogiją, kurioje buvo tęsiamas to paties veikėjo sceninis gyvenimas: *Le Barbier de Séville* („Sevilijos kirpėjas“) (1775), *La Folle Journée, ou Le Mariage de Figaro* („Bepročiška diena arba Figaro vedybos“) (1784) bei *La Mère coupable* („Nusikaltėlė motina“) (1792), kurioje pasakojamas grafienės gyvenimas po 20 metų (Osborne, 2004, p. 268).

Parašyti šią genialią operą Mozartas nusprendė sutikęs Da Ponte 1785 m. vasaros pabaigoje. Pokalbio metu Mozartas išreiškė didelį norą parodyti savo talentą itališkoje operoje - šis tikslas jam nedavė ramybės nuo pat atvykimo į Vieną 1781 m. Kai Mozartas pasiūlė adaptuoti Beaumarchais komišką pjesę, Da Ponte buvo suintriguotas ir nedvejodamas mielai sutiko dirbti ties libretu. Pripažinęs Mozarto genialumą ir aptartas idėjas, Da Ponte suprato, jog tam reiks plataus mąsto, iškilios, charakterių ir įvykių turtingos temos. Tačiau kaip bebūtų, tam reikėjo įveikti didelę kliūtį - imperatorius neseniai buvo griežtai uždraudęs rodyti šią pjesę dėl jos atviro pobūdžio. Nepaisydami šio iššūkio, Da Ponte ir Mozartas nusprendė operą kurti slapta: Da Ponte rašė libretą, kol tuo metu Mozartas sukūrė muziką. Ir vos po šešių savaičių jų bendros pastangos davė vaisių - opera buvo parengta scenai (Broder, 2021).

Lorenzo Da Ponte parašė pirmosios išleistos libreto versijos pratarinę, kurioje drąsiai teigė, kad kartu su Mozartu sukūrė naują muzikinės dramos formą: „Nepaisant visų pastangų, trumpai tariant, opera nebus viena trumpiausių, rodytų mūsų scenoje ir tikimės, kad tam pateisinimo pakaks iš to, iš ko susideda Beaumarchais pjesės veiksmas. Jos platumas ir didingumas, muzikinių numerių gausa, kuriuos reikėjo sukurti tam, kad atlikėjai ilgai neužsibūtų be darbo, kad sumažėtų ilgų rečitatyvų varginimas ir monotonija, kad įvairiomis spalvomis būtų išreikštos įvairios patiriamos emocijos, tačiau svarbiausia - mūsų noras yra pasiūlyti tarsi naują spektaklį tokio išlavinto skonio ir supratimo publikai.“ (Deutsch, 1965, p. 273, 274). Tuo tarpu Charles Rosen siūlo Da Pontes žodžius vertinti gana rimtai, atkreipdamas dėmesį į „ansamblinio rašymo turtingumą“, kuris veiksmą tęsia kur kas dramatiškiau nei rečitatyvai. Rosenas taip pat teigia, kad klasikinio stiliaus muzikinę kalbą Mozartas pritaikė perteikti dramai; daugelis operos dalių primena sonatos formą. Judėdamos tonacijų seka, jos kuria ir išsprendžia muzikinę įtampą, natūraliai muzikaliai atspindėdamos dramą (Rosen, 1997, p. 182, 183).

Visų keturių veiksmų baigiamieji numeriai įrodo, jog dramai įsibėgėjant Mozartas visiškai atsisako rečitatyvų ir renkasi vis sudėtingesnę rašymą, iškeldamas savo personažus į sceną, mėgaudamasis sudėtingu solo ir ansamblinio dainavimo pynimu įvairiose kombinacijose, ir

pasiekdamas kulminaciją septynbalsiais ir aštuonbalsiais *tutti* antrame ir ketvirtame veiksmuose. 20 minučių trunkantis antrojo veiksmo finalas yra vienas ilgiausių nepertraukiamų Mozarto kada nors parašytų muzikos kūrinių [12].

„Figaro vedybų“ uvertiūra atspindi operos dvasią: jos temos yra būdingos tik uvertiūrai, todėl kitur operoje nepasitaiko. Uvertiūroje Mozarto muzika suponuoja istorijos ironiją ir satyrą: joje skamba žavinga melodija, perteikianti smagų humorą, subtilias užuominas apie istorijos intrigas ir klastą (Fisher, 2000, p. 25). Muzika prasideda šurmuliuojančiomis natomis, tarsi gaudų šnabždesiai, kurie įgauna pagreitį. Galiausiai šie fragmentai susilieja į energingą temą, kuri smagiai skamba per visą uvertiūrą. Nuotaikos keičiasi tarsi greitakalbė, vyrauja komiška atmosfera, kurioje nėra ilgų pauzių. Laisvai skambanti uvertiūra tapo puikia įžanga it pasiruošimas linksmai operai. Šimtus metų ji visada džiugino publiką kaip atskiras koncertinis kūrinys [10].

Operos muzika originaliai parašyta dviem obojams, dviem fleitoms, dviem klarnetams, dviem fagotams, dviem valtornoms, dviem trimitams, timpanams ir styginiams; rečitatyvams akomponuoja klavišinis instrumentas, dažniausiai klavesinas, kuriam pritaria violončelė. Įprastai spektaklis trunka apie tris valandas. Nepaisant liūdesio, nerimo ir pykčio, kuriuos dažnai patiria spektaklio veikėjai, tik vienas numeris yra minorinės tonacijos: Barbarinos trumpa arija *L'ho perduta* ketvirto veiksmo pradžioje. Visos operos veiksmas vyksta mažorinėse tonacijose, o tai dar labiau sustiprina komišką ir optimistišką atmosferą (Russell, 2017, p. 71).

Ši opera yra tarsi Gioachino Rossini (1792 – 1868) operos *Il barbiere di Siviglia* („Sevilijos kirpėjas“) tęsinys, kurią kompozitorius parašė 1816 m., pagal to paties dramaturgo pjesę *Le Barbier de Séville*.

„Figaro vedybos“ pasakoja apie vieną beprotišką dieną grafo Almavivos rūmuose netoli Sevilijos, Ispanijoje. Rosina dabar yra grafienė, o daktaras Bartolo siekia atkeršyti Figarui už tai, kad šis sužlugdė jo planus vesti Rosiną. Grafas Almaviva iš romantiško jaunuolio, kurį matėme „Sevilijos kirpėjo“ operoje, virto intrigantu, priekabiautoju ir moterų gundytoju (Russell, 2017, p. 71). Figaro, buvęs kirpėjas, o dabar grafo tarnas, vos už kelių valandų ruošiasi vesti gražuolę Susanną, namų ir grafienės tarnaitę. Tačiau, Susannos ramybėje nepalieka ištvirtęs grafo dėmesys. Netrukus diena apsiverčia aukštyn kojomis, kai staiga prasideda gudrūs sumanymai, apgaulės ir komiškos intrigos [11].

Pirmame veiksmo - Figaro ir Susannos vestuvių dieną, kuomet jie ruošia savo naująjį miegamąjį, kuris yra nepatogiai arti grafo kambarių, tvyro įtampa. Susanna atskleidžia, kad grafas priekabiauja prie jos, o tai paskatina Figarą rengti sąmokslą prieš savo šeimnininką. Daktaras Bartolo ir jo namų šeimnininkės Marcellinos atvykimas apsunkina situaciją, nes Figaro yra skolingas Marcellinai, o Bartolo siekia jam atkeršyti už praities nuoskaudas. Išvystame ir rūmų pažį Cherubiną, kuris yra beprotiškai įsimylėjęs grafienę, o tai tik dar labiau siutina grafą. Dėl

grafo įsikišimo kyla daugybė nesusipratimų, kurie baigiasi skubotu Cherubino išvykimu į karinę tarnybą. Nepaisant bandymų pakeisti grafo sprendimą, Figarui ir Susannai tai nepavyksta, todėl Cherubinui tenka susidurti su atšiauria kariuomenės gyvenimo realybe kuomet suskamba Figaro arija *Non piu andrai*.

Antrasis veiksmas prasideda melancholiška grafiinės arija *Porgi amor*, kurioje ji pasakoja apie praėjusią grafo meilę. Grafienei sielvartaujant dėl blėstančios vyro meilės, Susanna ir Figaro atskleidžia grafo kėslus ir sugalvoja drąsų planą, apgaudami grafą suklastotu raštelio, kuriame užsimins apie grafiinės neištikimybę, o patys skubiai susituoks. Tuo pat metu jie perrengs Cherubiną kaip Susanną, kad galėtų slapta susitikti su grafu. Kitoje scenoje Cherubinas dainuoja švelnią ariją *Voi che sapete*, taip netyčia prisipažindamas grafienei meilėje. Prasideda chaosas, nes Cherubinas pabėga palikęs Susanną apsimesti juo. Grafo įtarimus sustiprina anoniminis laiškas, kuris paskatina jį ieškoti besislapstančio Cherubino. Sumaniai manevruodama Susanna nukreipia įtarimus į Figarą, taip dar labiau apsunkindama situaciją. Kilus sumaiščiai, Marcellina ir kiti reikalauja teisingumo, todėl Figaro tenka susidurti su savo skolomis, o grafui - iširti painų apgaulės tinklą.

Trečiojo veiksmo pradžioje išvystame giliuose apmąstymuose tūnantį grafą, vis narpliojantį praėjusius įvykius. Įsisiūbavus sumaiščiai, Susanna sudaro sandorį su grafu ir užsitikrindama dėl tuoktuvių su Figaro, po kurio išgirstame žymią grafo ariją *Hai gia vinta la causa*. Kol grafas pyksta dėl tarnų laimės, Figaro laukia teismas dėl jo skolų, o tai priveda prie stubinančio netikėtumo: Figaro yra seniai prarastas Marcellinos ir Bartolo sūnus. Figaro ir Susannos vestuvės virsta dviguba ceremonija. Tuo tarpu grafiene, vis dar kovojanti su vyro aplaidumu, surengia slaptą susitikimą su grafu sode. Prasidėjus vestuvių išskilmėms, grafui perduotas slaptas raštelis paruošia dar daugiau intrigų vakarui.

Ketvirtas veiksmas vyksta sode. Figaro, įsivėlęs į klaidingų tapatybių ir apgaulių sūkurį, parengia planą, kaip patikrinti Susannos ištikimybę. Kilus įtarimams, Figaro manipuliuoja įvykiais, siekdamas įvilioti žmoną į spąstus, kad ši tariamai būtų neištikima. Tačiau, Susannai ir grafienei gudriai apsikeitus vaidmenimis, įvyksta komiškas nesusipratimas. Cherubino flirtas, aistringi Figaro prašymai ir Susannos pliaukštelėjimas sukelia dar didesnę chaosą, kol galiausiai paaiškėja tiesa. Kilus sumaiščiai galų gale nugali meilė - grafiene atleidžia atgailaujančiam vyrui, taip užbaigdama sumaištį ir netikėtumų kupiną dieną [11].

Daugelio manymu, „Figaro vedybos“ laikoma geriausia visų laikų Mozarto opera ir, ko gero, tobiliausia kada nors sukurta opera apskritai. Pirmą kartą Mozartą ir Lorenzo da Pontę suvienijusioje operoje kvapą gniaužiančios arijos ir ansambliai derinami su stipriu bei itin įdomiu siužetu. Muzika taip pat atlieka pagrindinį vaidmenį atskleidžiant pagrindinių veikėjų psichologiją ir temperamentą: grafo aroganciją, grafiinės melancholiją, Figaro įniršį, Siuzanos apsukrumą ir

išdaigas. Taigi, tarp viso humoro ir sumaišties, Mozarto kūrinys išreiškiamos ir nepagražintos emocinės tiesos. Be to, jis sklandžiai derina arijas ir rečitatyvus: didžioji dalis pasakojimo rečitatyvų yra tokie pat melodingi kaip ir muzikiniai numeriai. Šiandien „Figaro vedybos“ laikomas kaip kartinis operos repertuaro taškas (Riding ir kt., 2006, p. 112).

1. 2. 2. Premjeriniai spektakliai ir atlikėjai

Spektaklio premjera pirmą kartą įvyko 1786 m. gegužės 1 dieną, Burgtheater teatre Vienoje, Austrijoje, joje dirigavo Mozartas. Tačiau premjera nebuvo itin sėkminga, nes kažkas sumokėjo triukšmadariams, kad šie sutrikdytų spektaklį. Nepaisant to, tą premjeros vakarą penki numeriai turėjo būti bisuojami. Imperatorius Juozapas II susirūpino dėl bendros spektaklių trukmės ir nurodė savo padėjėjui išspausdinti plakatus su tokia žinute: „Siekdamas išvengti pernelyg ilgos operų trukmės, tačiau nekenkdamas operos dainininkų šlovei, kurios jie dažnai siekia dėl vokalinių kūrinių kartojimo, pranešu visuomenei, jog daugiau nebus kartojamas joks kūrinys, skirtas daugiau nei vienam balsui.“ Kaip bebūtų, nepaisant apribojimų 1786 m. „Figaro vedybos“ iš viso buvo parodytos devynis kartus [12]. Spektakliai Vienoje buvo rodyti iki gruodžio 18 d., to paties mėnesio pabaigoje galiausiai premjeros persikėlė į Prahą, kuriose 1787 m. sausio 22 d. dirigavo Mozartas. 1789 m. rugpjūčio 29 d. opera buvo vėl parodyta Vienoje, o iki 1791 m. pradžios suvaidinta apie dvidešimt aštuonis kartus (Carter, 2015, p. 109).

Opera susilaukė teigiamų nuomonių iš įvairių aukštuomenės narių ir kritikų bei kitų Mozarto muzikos mėgėjų. 1786 m. liepos 11 d. laikraštis *Wiener Realzeitung* išspausdino operos recenziją. Joje užsimenama apie trukdžius, kuriuos tikriausiai sukėlė anksčiau minėti apmokami triukšmadariai, tačiau kūrinys vertinamas labai palankiai: „Mozarto muzika žinovai žavėjosi jau pirmojo spektaklio metu, jei neskaičiuosiu tik tų, kurių savimeilė ir pasipūtumas neleidžia jiems įžvelgti nuopelnų visame, kas parašyta ne jų pačių. Joje yra tiek daug grožio ir idėjų, kurias galima pasisemti tik iš įgimto genialumo šaltinio.“ Savo nuomonę autobiografijoje išreiškė ir vengrų poetas Ferenc Kazinczy (1759 – 1831), kuris atvyko į premjeros vakarą: „Nancy Storace, gražuolė dainininkė, sužavėjo mano akį, ausį ir sielą. Mozartas dirigavo orkestrui, grodamas fortepijonu, tačiau džiaugsmas, kurį sukelia ši muzika, taip toli nuo bet kokio jausmo, kad apie jį neįmanoma kalbėti. Kur būtų galima rasti žodžių, vertų apibūdinti tokį džiaugsmą? “ (Deutsch, 1965, p. 276, 278). Apie šią genialią *opera buffa* yra pasisakęs ir vokiečių kompozitorius Johannes Brahms (1833 – 1897): „Mano nuomone, kiekvienas „Figaro vedybų“ numeris yra stebuklas; niekaip negaliu suprasti, kaip kas nors galėjo sukurti ką nors tokio tobulo; nieko panašaus nebuvo sukurta net Beethoveno.“ (Harris, 2002, p. 141).

1786 m. gegužės 1 d. Vienos Burgtheater teatre įvykusioje Mozarto operos „Figaro vedybos“ premjeroje pasirodė puikių dainininkų ansamblis, kuris savo išskirtiniais vokaliniais sugebėjimais įkūnijo personažus. Figaro atliko italų bosas Francesco Benucci (1745 – 1824), šmaikščiąją Susanną sopranas iš Anglijos Nancy Storace (1765 – 1817), taip pat dalyvavo tokie garsūs artistai kaip elegantiškąją grafiene Almavivą įkūnijusi italų sopranas Luisa Laschi (1760 – 1790) ir kilmingąjį grafą Almavivą suvaidinęs italų baritonas Stefano Mandini (1750 – 1810). Austrų sopranas Dorotea Bussarli – Bussani (1763 – 1809) (kuri vėliau ištekėjo už boso Francesco Bussani) sužavėjo žiūrovus įkūnydama jaunatvišką Cherubino, o Marcellinos vaidmenį atliko prancūzė Maria Mandini (gimimo ir mirties metai nėra žinomi). Taipogi nedidelius, bet svarbius vaidmenis kaip daktaras Bartolo ir sodininkas Antonio sudainavo anksčiau minėtasis italų bosas Francesco Bussani (1743 – 1807), Don Basilio ir Don Curzio sukūrė arių tenoras Michael Kelly (1762 – 1826) bei Barbariną – sopranas iš Austrijos Anna Gottlieb (1774 – 1856) (Angermüller, 1988, p.137). Jų darnūs balsai susipynė, audė emocijų ir intrigų gobeleną, kuris skambėjo per amžius ir užtikrino, kad „Figaro vedybų“ premjera išliks nepamirštamą operos istorijos etapu.

1. 2. 3. Almavivos vaidmuo

Neabejotinai šioje operoje grafas Almaviva yra pagrindinis, svarbią vietą operoje užimantis personažas, kuris scenoje pasirodo jau nuo pirmo veiksmo. Jo partija ganėtinai nemažai užima laiko operoje, žinant tai, jog grafas turi vienintelę ariją operos trečiame veiksmo, personažas pasižymi rečitatyvų gausa, dalyvavimu ansambliniuose numeriuose. Jis vaizduojamas kaip aristokratiškas, išskirtinį temperamentą turintis veikėjas, tačiau šis vaidmuo operos metu atsiskleidžia įvairiausiomis spalvomis, todėl personažo vystymas turi didelę reikšmę operos pabaigai, kuri, kaip žinome, baigiasi laimingai. Grafas Almaviva svyruoja tarp kilnaus ir komiško aristokrato bei sutrikusio meilužio, išnaudodamas visą savo baritono skambesį jis sukuria turtingą muzikinį portretą, atspindintį daugybę jo vidinių pokyčių (Gallarati ir kt., 1989, p. 225).

Pirmą kartą grafą išvystame Rossini operoje „Sevilijos kirpėjas“, kuris nėra vaizduojamas kaip piktas ar įtarus, bet labai žavus, kupinas vilties ir svajonių apie meilę - vyras, kuris patiria įvairiausių nuotykių, kad užkariautų Rosinos, dabar jau grafieneš, širdį. „Figaro vedybose“ jie abu yra pasikeitę arba buvę savęs šešėliai. Kalbant apie grafą, baritonas Jacques Imbrailo (1978) teigia, jog jis nepatogiai naudoja savo valdžią. Jis jaučiasi įkalintas šiame valdžios ir privilegijų kupiname gyvenime ir tam tikra prasme pavydi Figarui ir jo tarnams, jų gyvenimo ir meilės troškimo. Jį taip pat gąsdina Figaro šmaikštumas, žavesys ir, žinoma, ironiška maišto grėsmė, kurią gali kelti Figaro. Jo geismas Susannai yra tiek pat įsimylėjimas, kiek ir pastangos pastatyti Figarą į jo vietą. Jis vis dar savaip myli grafiene, tačiau ilgametės privilegijos ir nusivylimas savo ir jų statusu, dėl

kurio jis ilgainiui bando būti neišstikimas, sugriovė jų santykius kas lėmė, kad jie vienas nuo kito tapo atitolę, vienas kitam svetimi [13]. Jis nėra savo laikų Karolis Didysis ar karalius Liudvikas, bet jis yra kilmingas žmogus, reikalaujantis pagarbos iš kitų. Kaip teigia amerikiečių baritonas Lucas Meachem, grafas gyvena pasaulyje, kurį sukūrė jis ir jam lygūs aristokratai, todėl yra pasitikintis savimi. Jį valdo nepalaujamas noras ne tik visiems vadovauti, bet ir visus kontroliuoti, tačiau toji kontrolė slysta iš rankų [14].

Pasak Frits Noske, grafas pernelyg dažnai scenoje pristatomas nepatenkinamai, tarsi jį matytume kvailą, karštakošišką vyrą, kuris neturi nei komiškam vaidmeniui reikalingo humoro jausmo, nei orumo ir žavesio, reikalingo patriarcho vaidmeniui. Todėl grafo arija išreiškia jo vaidmens esmę - jo asmeninę tragediją. Grafas yra likimo auka, priverčianti jį įkūnyti tiek feodala, tiek apsišvietusį valdovą. Visą dieną jį kankina šių dviejų sampratų nesuderinamumas, todėl arija *Hai già vinta la causa* yra ne kas kita tik jo bejėgiško pykčio likimui išraiška. Mozartas vaizduoja jį kaip liūtą, desperatiškai šokinėjantį prieš savo narvo grotas (Noske, 1969, p. 48, 49):



1 pav. Fragmentas iš grafo arijos *Hai già vinta la causa/Vedro mentr'io sospiro*, 3 veiksmas 4 scena.

Arijoje girdisi jo sumišimas, pažeidžiamumas, išdavystė ir pyktis tarnams, kuris baigiasi užtikrintai sugrįžtant prie savo klastingo būdo [14]. Arija atskleidžia aristokratiško ir valdingo grafo Alnavivos jausmus, kai jis supranta, kad jo žmona ir tarnai rengia sąmokslą jam atkeršyti. Kupinas pykčio, kad jie nenusileidžia jo valiai, grafas surengia vieną didžiausių pykčio priepuolių operos istorijoje [15]. Karinga orkestruotė ir tonacija, net kontrapunktinė kalba primena Bartolo ariją, tačiau grafo muzika dvelkia aristokratišku pavydu, o ne pasipūtėliška savimeile: šios operos socialinėje struktūroje tai ištis grėsmingas pasisakymas (Levin, 2007, p. 224).

Apibendrinant būtų galima teigti, jog grafo Alnavivos vaidmuo yra išskirtinis ir sudėtingas vokaliniu bei dramaturginiu aspektu. Grafas - pagrindinė Mozarto „Figaro vedybų“ figūra, įkūnijanti daugialypį personažą, kuris reikalauja subtilios muzikinės-vokalinės ir dramaturginės analizės. Jo arija ir rečitatyvai dažnai atspindi jo charakterio subtilybes - nuo autoritetingo vadovavimo iki trapių pažeidžiamumo ir užsisiklindimo. Alnavivos vokalinė linija pasižymi melodiniu turtingumu ir dramatišku intensyvumu, ji padeda perteikti jo vidinius konfliktus ir troškimus. Kiekviena melodinė frazė ir vokalinė intonacija yra tarsi langas į sudėtingus jo asmenybės sluoksnius, leidžiantis žiūrovams stebėti audringą galios, troškimo ir pažeidžiamumo

sąveiką aristokrato širdyje. Operos eigoje Almovivos vokalas evoliucionuoja, taip atspindint jo vidinės sumaišties ir išorinių konfliktų atoslūgius ir tēkmę. Su kiekvienu kylančiu *crescendo* ir paprastute kadencija žiūrovai vis giliau įtraukiami į jo sąmonės labirintus ir kartu su juo sprendžia meilės, išdavystės ir atpildo temas. Ir kai paskutinės operos natos nutyla, Almovivos vokalinis palikimas skamba ore - tai lyg priminimas apie sudėtingą žmogaus būseną ir neblėstančią Mozarto operos genijaus galią.

2. W. A. MOZARTO OPEROS „FIGARO VEDYBOS“ GRAFO ALMAVIVOS PERSONAŽAS IR PARTIJOS RUOŠIMAS

Wolfgango Amadeus Mozarto opera „Figaro vedybos“ yra laikoma operos repertuaro šedevru, garsėjanti turtingais personažų charakteriais, sudėtingu siužetu ir didinga muzika. Šio publikos mylimo kūrinio centre vienas pagrindinių personažų - grafas Almoviva, sudėtingas ir daugialypis personažas, kurio veiksmai ir motyvai lemia didžiąją dalį operos dramos. Šio veikėjo rolė yra dažnas jaunų baritonų pasirinkimas, todėl tam yra būtinas tinkamas vokalinis ir sceninis pasiruošimas norint jį profesionaliai atlikti.

Antroje rašto darbo dalyje autorius aptaria W. A. Mozarto operos „Figaro vedybos“ muzikinę-vokalinę ir dramaturginę grafo Almovivos vaidmens analizę bei pateikia šios partijos ruošimo principus.

Analizuojant muzikinę-vokalinę ir dramaturginę medžiagą buvo remtasi Ludwig Finscher (1930 - 2020) „Figaro vedybos“ operos klavyru bei asmenine darbo autoriaus patirtimi ruošiant ir atliekant šią partiją Lietuvos muzikos ir teatro akademijos operos studijoje (2023), dirigentas Martynas Staškus, režisierė Juratė Sodytė – Bradauskienė bei Sibelijaus akademijoje Suomijoje (2024), dirigentas Arturo Alvarado, režisierė Noa Naamat. Taip pat vaidmens analizė, partijos ruošimo būdai ir principai aptariami remiantis koncertmeisterio-koučerio Kristian Attila (g. 1969) įžvalgomis bei pasitelkiant atliktu interviu su operos solistu Laimonu Pautieniumi (g. 1973).

Norint suprasti sudėtingą grafo Almovivos charakterį, reikia įvairiapusio požiūrio. Atlikėjai turi įveikti daugybę iššūkių, kad šis personažas atgytų operos scenoje - nuo vokalinio meistriškumo iki dramatinių niuansų. Kruopščiai pasiruošę ir interpretuodami dainininkai turi suderinti Almovivos aristokratišką privilegiją su jo pažeidžiamumu, jo galią su jo ydomis, sukurti įtikinamą ir žmogišką portretą. Tyrime daugiausia dėmesio skiriama grafo Almovivos vaidmens analizei ir pasiruošimui operoje „Figaro vedybose“, siekiama prisidėti prie gilesnio Mozarto šedevro ir operos atlikimo meno supratimo. Tiriant stengiamasi atskleisti šio nesenstančio kūrinio žavesį ir reikšmę bei amžiną mįslę - grafą Almovivą.

2. 1. Muzikinė-vokalinė ir dramaturginė grafo Almovivos vaidmens analizė

Visuomet, kada atlikėjas ruošiasi imtis naujos partijos, yra itin svarbu pasidaryti namų darbus – šiuo atveju kontekstinė vaidmens analizė. Jos dėka atlikėjui tampa aiškūs pagrindiniai atramos taškai, nuo kurių prasideda esminis darbas. Be išankstinės analizės, domėjimusi kokia personažo kilmė yra sunkiau apie jį susidaryti bendrą vaizdą ir apskritai - jį įkūnyti.

Grafas Almoviva – pagrindinis personažas, operos ašis, aplink kurią vyksta visas veiksmas. Istoriskai premjeroje šį vaidmenį atliko to meto garsus italų baritonas Stefano Mandini, todėl

galime teigti, jog šis vaidmuo yra skirtas baritono balso tipui. Pagal tendenciją partiją dažniausiai atlieka lyrinio facho baritonai. Grafas Almoviva dalyvauja visuose keturiuose operos veiksmuose. Jį išvystame jau nuo pirmojo veiksmo. Partiją sudaro rečitatyvai, pagrindinė arija, vienas duetas, trys tercetai, vienas kvartetas, vienas kvintetas, vienas sekstetas ir finaliniai ansambliai. Todėl pagal muzikinių numerių skaičių ir rečitatyvų gausą galime teigti, jog grafo partijoje yra tikrai daug dainavimo ir dalyvavimo scenoje. Partijos diapazonas A – fis¹, tesitūra c – d¹. Muzikine prasme partija yra dramaturgiškai auganti. Kiekvienas muzikinis numeris reikalauja išraiškingo vokalo, tembrinių spalvų, dikcijos, itin svarbus aiškus žodžių tarimas rečitatyvuose. Pasak operos solisto Laimono Pautieniaus grafo Almovivos atlikimui yra svarbios tembrinės spalvos ir rečitatyvų raiška: „Visas emocijas perteikiu per spalvas. Mozartas puikiai parašė muzikinę medžiagą (tame tarpe ir rečitatyvai). Jie yra labai svarbūs šioje operoje“ [16]. Atkreipiant dėmesį į partijos apimtį, darbo autorius apžvelgia svarbiausius muzikinius numerius ir rečitatyvus nuo pirmojo grafo Almovivos pasirodymo operoje.

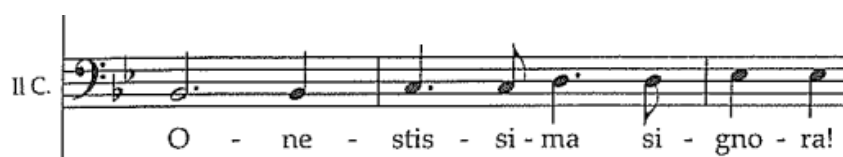
Pirmajame veiksmе grafas Almoviva pasirodo su rečitatyvu po kurio seka grafo, Susannos ir Basilio tercetas – *Cosa sento!* / „Ką aš girdžiu!“ (1 veiksmas, 7 scena). Grafo įėjimas ir rečitatyvas prasideda meilikaujančia eilute, kuomet grafas prisipažįsta Susannai meilėje, tačiau jo verdančias aistras nutraukia toluoje kalbantis ir atkeliaujantis Basilio. Pasislėpus grafui už kėdės toliau vyksta pokalbis tarp Susannos ir Basilio. Kai Basilio ima spėlioti apie akivaizdų Cherubino potraukį grafienei, grafas piktai pašoka iš savo slėptuvės. Jis pasirodo įsiutęs, po to kai išgirsta apie sklindančias kalbas jo namuose. Tuomet iškart prasideda tercetas, kurio diapazonas grafo partijoje yra A – d¹, tesitūra f – b. Tonacija B-dur.



2 pav. *Cosa sento*, terceto pradžia, 1 veiksmas, 7 scena.

Pirmoji grafo eilutė skamba lyg pareiškimas, kadangi jis yra įtūžęs ir siekia išvaryti Basilio iš kambario. Taip galime susidaryti įspūdį, jog grafas yra griežto būdo ir taip siekia kontrolės. Muzikine prasme įtampa auga su kiekviena grafo fraze, kuri kyla sekvenciškai. Šioje vietoje yra svarbus frazavimas, atsiremiant į stipriąją takto dalį. Mozarto parašyta muzika orkestro pagalba pagyvina kylančią baimę. Kaip orkestre taip ir vokalo partijoje yra svarbi dinamika. Grafo eilutė *Cosa sento! Tosto andate, e scacciate il seduttore* / „Ką aš girdžiu! Eik ir išvaryk tą nenaudėlį“ yra emociškai auganti, siekiant įbauginti Basilio, todėl frazės yra auginamos dinamiškai: *cosa sento* prasideda nuo *piano*, o *e scacciate il seduttore* užbaigiama *forte*. Įpusėjus tercetui prasideda

ansambliaivimas tarp personažų. Kuomet Susanna apsimeta alpstančia, grafas ir Basilio ją gelbėdami dainuoja tą pačią frazę: *Ah gia svien la poverina! Come oddio! Le batte il cor! / Ach vargšė mergaitė alpsta! O dieve! Kaip plaka jos širdis!* Šioje vietoje muzika reikalauja tikslaus ansambliaivimo, grafo ir Basilio partijoje skamba tos pačios vertės garsai, parašyti ketvirtinėmis natomis, tarp kurių yra ir ketvirtinės pauzės. Garsai turi skambėti sinchroniškai lengvai, su lengvu *staccato*, kas išduoda, jog grafas yra susirūpinęs Susanna, o muzika primena jos širdies plakimą. Svarbus akcentas kai grafas pašiepia Susanną ir Basilio, kuomet jie ima ginti Cherubiną, po to kai grafas konstatuoja faktą, jog pažas išvyks iš rūmų. Grafo *Poverino!* / „Vargšelis!” skamba ironiškai, kaip tai ir yra itališkai nuorodyta natose virš grafo eilutės - *ironicamente*, todėl dainuojant šią frazę balse suteikiama spalva su pašiepimu. Terceto viduryje išgirstame grafo rečitatyvą, staigi tylą sukuria dar vieną nuotaiką, visi aplink suklūsta. Remiantis terceto muzika bei tekstu, grafas pasakoja lyg istoriją, kaip jis pagavo Cherubiną su Barbarina po virtuvės stalu. Rečitatyvas yra akompanuojamas orkestro tarp grafo eilučių, muzika sustiprina ironišką nuotaiką, kurią grafas ir perteikia. Kai jis pakelia staltiesę staiga išvystame Cherubiną – duotuoju momentu grafas galutinai įsiunta, tačiau įsiūtį maskuoja frazę pradėdamas *pianissimo*.



3 pav. *Cosa sento*, terceto fragmentas, 1 veiksmas, 7 scena.

Grafas jausdamas pasitenkinimą, jog yra padėties šeimininkas, grasindamas dainuoja frazę Susannai *Onestissima signora! Or capisco come va* / „Nekaltoji ponია! Dabar viską suprantu“, kurioje ryškiai skamba priebalsės. Tai vienos žemesnių grafo garsų jo partijoje šiame muzikiniame numeryje, todėl tembrinė spalva norint sukurti bauginančią nuotaiką turi būti niūri, tamsi, vokaline prasme balsas tamsinamas. Likusi terceto dalis grafo partijoje reikalauja *legato* ir frazavimo, tikslios ritmikos, būvimo ir tikslaus ansambliaivimo kartu su kitais personažais scenoje neperlaikant trumpų garsų.

Po terceto iškart tęsiamas veiksmas grafo rečitatyvu. Įvykus tercetui galime įžvelgti kokie santykiai yra tarp grafo ir kitų veikėjų, šiuo atveju Susannos ir Basilio. Grafas jaučia šiltus jausmus Susannai, siekdamas ją kontroliuoti savo statusu. Na, o Basilio jam yra tik kaip dešinioji ranka, kuris padeda grafui išgauti reikiamą informaciją. Kuomet pirmo veiksmo pabaigoje pasirodo Figaro, pamatome santykį ir tarp jūdviejų nedraugišką su grafu. Rečitatyvuose girdime grafo šaltą bendravimą su Figaro, žinant tai, jog G. Rossini operoje „Sevilijos kirpėjas“ jie buvo draugai arba bent jau taip manė Figaro. Todėl tembrinės spalvos yra ištis svarbios kuriant santykius su kitais

veikėjais. „Didelių sunkumų nepatyrčiau dainuodamas šį vaidmenį. Didžiausias iššūkis buvo pati medžiaga (jos nemažai: tiek rečitatyvai, tiek ansambliai). Reikėjo paieškoti tembrinių spalvų. Juk grafas vienoks su Susanna, kitoks su grafiene. Dar kitoks su Figaro.“ [16].

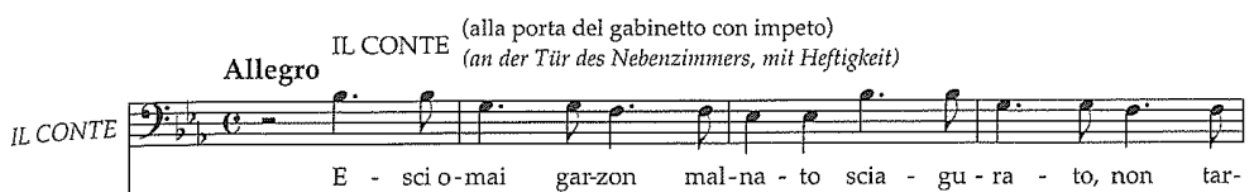
Paskutiniai grafo žodžiai pirmame veiksmė *Inaspettato e il colpo* / „Pričiupau juos netikėtai“ skamba daug žadančiai, kadangi tai sufleruoja, jog jis ruošiasi kurpti planą. Rečitatyvo eilutė parašyta skliaustuose, kas reiškia, jog planą jis kuria sau, niekam kitam negirdint.

Antrasis veiksmas grafui yra dėkingas rečitatyvais ir muzikiniais numeriais, kurie beveik eina vienas po kito, taip pat dalyvavimu scenoje iki pat antrojo veiksmo finalo. Tačiau visa tai reikalauja vokalinės ir fizinės ištvermės, žinant tai jog antrojo veiksmo finale grafo partijos tesitūra yra ant pereinamųjų garsų. Svarbu paminėti, jog nuo finalo prasidedantys muzikiniai numeriai pasižymi dažna tempų, ritmikos, dinamikos bei tembrinių spalvų kaita. Todėl baritonams yra svarbu tinkamai paskirstyti krūvį neapkraunant balso.

Grafas antrajame veiksmė sugrįžta antrosios scenos pabaigoje, kuomet bando įeiti į grafienės kambarį. Skaitant rečitatyvus galime įžvelgti grafo pavydą ir įtūžį, kuomet įsibrovęs į grafienės kambarį jis neranda jokių įkalčių su kuo ji galėjo būti kartu savo kambarielyje. Tačiau dar didesnį įtarimą sukelia staigus triukšmas grafienės persirengimo kabinete. Čia išgirstame tercetą, kuriame dainuoja grafas, grafienė ir Susanna – *Susanna or via sortite* / „Susanna, tuojau pat pasirodykite“ (2 veiksmas, 3 scena). Tai yra pirmoji grafo eilutė, po to kai grafienė bando jį įtikinti, jog jos persirengimo kambarielyje slepiasi Susanna. Terceto tonacija C-dur, grafo partijos diapazonas c – e¹, tačiau čia dėmesį reikia atkreipti į tesitūrą, kuri pagrinde yra dainuojama ant pereinamųjų garsų: b – e¹. Grafo nuotaika tercete yra ganėtinai lanksti, jis pradeda dainuoti griežtu tonu, vėliau tvyro nusiramimas, tada grįžtama prie įsiūčio kol galiausiai konfrontuoja prieš grafiene. Nuo šio muzikinio numerio grafas pradeda dainuoti įsiūčio kupinu balsu, nes jis reikalauja Susannos nedelsiant pasirodyti. Vėl gi, juntame grafo nepaliojamą norą įsakinėti, tai išduoda ir didesni intervalai tarp natų, pavyzdžiui eilutėje *E chi vietarlo or osa?* / „Ir kas drįs jai uždrausti?“ – *E chi* yra parašyta kvintos intervalu, kas leidžia interpretuoti, jog tai yra bandymas įbauginti grafiene. Grafo melodijoje taip pat gausu dinaminių pasikeitimų ir sekundos intervalų, frazė *Chiarissima la cosa* / „Man aišku kas čia vyksta“ kartojama kone du paslapius, tačiau ji nėra vienodai pasikartojanti, svarbus jos dinaminis augimas: pradedama nuo *piano* ir tuomet laipsniškai garsinama kol pasiekama *forte*. Tokiu būdu matome išsigandusią grafiene, kai grafas šią frazę dainuoja jai. Grafas apimsta įpusėjus tercetui, kai jo melodija dinamiškai grįžta prie *piano*. Tai lyg leidžia suvokti, jog jis leidžiasi sukalbamas grafienės, tačiau tai trunka neilgai. Grafas toliau reikalauja Susannos jai išeiti ir pasirodyti, grafienei neleidžiant to padaryti grafo bauginimas vis auga. Girdime *Consorte mia giudizio* / „Žmona mano, būkit atsargi“, nuo šios grafo frazės terceto melodija staiga pasikeičia iš mažoro į minorą, tai sufleruoja vis tvyrantią ir augančią įtampą tarp

vyro ir žmonos. Žodis *giudizio* šiame tercete dažnai kartojamas prieš šio numerio kulminaciją ir yra dainuojamas iš prieštakčio, taip sukuriant psichologinį spaudimą grafienei. Paskutinytis *giudizio* išrašytas kaip rečitatyvas, grafui ištarus jį galutinai tai primena lyg ultimatumą, kurio grafiene negali išvengti. Likusioje terceto dalyje grafo melodija išauga ir skamba aukštoje tesitūroje, ypatingai eilutėse, kur dainuojama *Un scandalo, un disordine, schiviam per carita* / „Skandalo, sąmyšio, melskitės, kad išvengtume“, taškuotas ritmas primena skanduotę. Dominuojantys garsai $d^1 - e^1$, todėl dainininkui svarbu jų neforsuoti, reikalingas surinktas garsas, tuo labiau, jog dainuojama kartu su grafiene ir Susanna, svarbus ansamblinis balansas neužgožiant moteriškų balsų. Grafo melodija tercete užbaigiama žodžiais *schiviam per carita*, o iškart po jų suskamba paskutiniai *forte* orkestro akordai, sufleruojantys grafo užsispyrimą pasiekti savo tikslą ir įsitikinti, jog kabinete tikrai slepiasi ne Susanna. Pasibaigus šio numerio muzikai nedelsiant prasideda rečitatyvas, kuriame jis ruošiasi atidaryti kabineto duris raktais ir kitais įrankiais sukviesdamas rūmų žmones, tačiau grafiene jį sustabdo primindama apie savo garbę ir orumą. Šioje vietoje grafas pirmą kartą nurimsta ir rimtai susimąsto, jog viešas skandalas rūmuose nėra geras problemos sprendimas, tačiau verdantis kraujas neapleidžia minties įrodyti savo teisingumą. Jiems išeinant jis užrakina visas miegamojo duris, kad niekas negalėtų pabėgti.

Sekantis muzikinis numeris operoje, kuriame dainuoja grafas yra duetas su grafiene, po to pereinantis į tercetą prisijungiant Susannai. Šis numeris klavyre žymimas kaip antrojo veiksmo finalas, kuriame grafas scenoje dalyvauja iki antrojo veiksmo pabaigos. Scenoje *Esci omai garzon malnato* / „Išeik tuojau pat apgailėtinas berniūkšti“ (2 veiksmas, 6 scena) tikriausiai būtų galima teigti, jog tai yra kritinis taškas, kuomet grafas galutinai praranda kantrybę ir savikontrolę.



4 pav. *Esci omai garzon malnato* dueto fragmentas, 2 veiksmas, 6 scena.

Prieš tai esančiame rečitatyve grafas grįžta kartu su grafiene į kambarį, kurį paliko užrakintą. Nesulaukus grafienės atsakymo grafas toliau ją atkakliai kamantinėja, kol galiausiai grafiene prisipažįsta, jog kabinete slepiasi ne Susanna, o - Cherubinas. Po netikėto prisipažinimo grafas pratrūksta, remiantis rečitatyvu virš jo eilutės matome remarką *forte*, todėl rečitatyvas skamba įtikinamai, jog grafo veiksmai tuoj pat bus neprognozuojami. Grafo diapazonas prasidedančiame finale nr. 16 yra $B - e^1$, tesitūra $e - c^1$, dueto tonacija Es-dur. Svarbu paminėti, jog šio duetas tempas yra *allegro*, todėl reikalingas aktyvus ir stangrus kvėpavimas, ypatingai reikia atkreipti

dėmesį į vietas, kuriose dainuojamos ilgos frazės. Lyginant su prieš tai buvusiu muzikiniu numeriu, šiame – grafo įtūžis pasiekia viršūnę. Jau nuo pirmosios eilutės girdime taškuotą ritmą, kas leidžia interpretuoti grafo trūkusią kantrybę. Dinamika vėlgi yra dažnai kintanti, todėl dainininkui svarbu būti muzikoje kartu su orkestru, Mozartas genealiai parašė dinامينius taškus, tam kad solistas galėtų į juos atsiremti ir sukurti skirtingas tembrines spalvas. Duete, grafo partijoje, gausu *crescendo* momentų, o grafiinės partijoje dažnai matome jos frazes dainuojant nuo piano, taip sukuriamas kontrastas tarp šių dviejų veikėjų ir tai leidžia matyti jų skirtingus charakterio būdus. Duetas pasižymi tuo, jog čia nėra ansambliavimo, daugiau vyksta pats dialogas. Grafiene bando nuraminti grafą pateisindama Cherubino poelgius, bet čia matome grafo nepaliaujamą pyktį, pvz.: *Ah comprendo indegna moglie, mi vo tosto vendicar* / „Ach suprantu žmona, dabar aš atkeršysiu“ grafas nekreipia į grafiene dėmesio, atrodo, jog jis užsisklendęs savo keršto plano mintyse. Vidinis grafo pyktis ir jo žiaurumas atsiskleidžia jam dainuojant *Mora e piu non sia ria cagion del mio penar* / „Jis mirs ir daugiau nebebus bloga visų mano kančių priežastis“. Žodį *mora* kompozitorius parašė sveikosiomis natomis, todėl solistui tai padeda perteikti žodžio reikšmę, ypač pridodant tamsią spalvą balse. Po greito it maratonas tempo kitas muzikinis numeris, prie kurio prisijungia Susanna, pasikeičia į *molto andante*, kas leidžia šioje operoje interpretuoti nuostabą ir nusiraminimą. Kuomet grafas neapsikentęs ruošiasi laužti duris, iš kabineto pasirodo išeinanti Susanna. Tai išvydęs grafas lieka be žado – kaip ir matome klavyre parašytą *con meraviglia* (su nuostaba). Staigus tempo pasikeitimas ir tonacija leidžia interpretuoti nepatogią grafo situaciją ir pažeminimą, o Susannos dainuojama melodija tik dar labiau sustiprina grafo pasimetimą. Bet grafui šis momentas trunka neilgai, kuomet jį ima siutinti grafiene ir Susannos išlaikoma ramybė. Šios scenos esmė veikiausiai būtų grafo prašymas jam atleisti, kuomet jis kreipiasi į grafiene dainuodamas *Guardatemi, ho torto e mi pento* / „Pažvelkite į mane, aš suklydau ir apgailestauju“. Tai pirmas jautrus grafo momentas, nuotaiką perteikia ir orkestro pritarimas, kuomet melodija eina tylyn iki pat *pianissimo*. Nuo čia girdime grafo jautrumą, kuomet jis kartu su grafiene ir Susanna dainuoja *sotto voce*. Šiame trumpame epizode svarbi dinamika, ji keičiasi kas keturis taktus: pradedama nuo *piano*, girdime *crescendo* iki *forte*, o tada vėl grįžtama prie *piano* kol galiausiai šis harmoningas tercetas užbaigiamas *forte*. Grafo jautrumas pasižymi lygiu ir nepertraukiamu dainavimu, akcentuojant dinامينius kontrastus. Kitoje scenoje prie ansamblio prisijungia Figaro, kurį išvydęs grafas vėl verčia abejoti susidariusiomis aplinkybėmis. Eilutėje *Conoscete signor Figaro questo foglio chi vergo* / „Gal žinote, pone Figaro, kas parašė šį laišką?“ matome žemą grafo tesitūrą, tai lyg bandymas pamėgdžioti Figaro balsą, kadangi Figaro partija parašyta boso balso tipui. Kadangi tai yra žemas registras labai svarbu nespausti balso, frazę reikia išdainuoti lygiu balsu, bet balse turi išlikti pašaipa. Tolimesnė eiga grafo partijoje šiame finale išlieka kone lygi su kitais veikėjais, per daug neišsiskiriant vokaline prasme. Epizode iki kulminacijos daugiau

dominuoja trumpos frazės, prisijungus Antonio matome naują santykį tarp grafo ir jo. Intensyvus grafo vokalas išryškėja kulminacijoje, kuomet prie jų prisijungia Marcellina, Bartolo ir Basilio. Čia grafą matome palaimoje, jam suvokiant, jog kontrolė vis dar jo rankose. Svarbus momentas, kai grafas stoja akistaton su dvejomis barikadų pusėmis norėdamas įvykdyti teisingumą: jam dainuojant *Ola, silenzio! Io son qui per giudicar* / „Tylos! Aš čia tam, jog įvykdyčiau teisingumą“, *Ola* yra parašyta kvintos intervalu, todėl vokalas turi būti surinktas ir „neišrėktas“, balso spalva turėtų būti energinga. Intensyvėjant tempui ir dinamikai reikalinga vokalinė ištvermė, protingai paskirstant resursus. Ties pabaigą klavyre matome, jog grafo tesitūra pakankamai aukšta: $c^1 - e^1$, todėl šiuo atveju svarbu koncentruotis į balso surinkimą vienoje pozicijoje, jo nespaudžiant ir neplečiant. Mozartui meistriškai naudojant muzikinius motyvus ir dinamiką girdime, kaip grafo vidinė sumaištis atsispindi kintančiose melodijose ir neramioje orkestruotėje, o kiekviena nata - tai aštrus, jo pastangų suprasti prieš jį vykstantį chaosą, atspindys. Šią lemiamą akimirką muzika tampa galinga grafo vidinio pasaulio išraiška, intensyviai perteikiančia jo sumišimą ir nusivylimą.

Trečiasis veiksmas pasižymi grafo vidinėmis personažo savybėmis, kurios atsiskleidžia per du esminius muzikinius numerius – duetas ir po jo skambanti žymioji grafo arija. Scena pradedama grafo rečitatyvu. Jam pasirodžius scenoje jį išvystame vieną, apmąstantį painią situaciją. Visa tai primena monologą, kuris apibendrina prieš tai buvusių įvykių, todėl šioje scenoje būdingos sumišimo, keršto, meilės ir pavydo temos. Po rečitatyvo kartu su Susanna girdime duetą.

Grafo ir Susannos duetas šioje operoje yra vienas gražiausių ir melodingiausių muzikinių numerių, neskaitant grafienės ir Susannos dueto, kuris taip pat skamba šiame veiksme. Šiam duetui būdingas klausimo-atsakymo principas, kuris tam tikra prasme primena žaidimą. Dirigentas Martynas Staškus (g. 1969) yra pasakęs, jog šis duetas dažnai tapatinamas su Don Žuano ir Zerlinos duetu iš operos „Don Žuanas“ : abu šie muzikiniai numeriai pasižymi panašia forma, melodingumu, žaismingumu ir, žinoma, iš dalies savo reikšme. Grafo ir Susannos duetas *Crudel! Perche finora far mi languir cosi?* / „Žiaurioji moterie! Kodėl lig šiolei mane kankini?“ (3 veiksmas, 2 scena) prasideda a-moll tonacija vėliau moduliuojanti į A-dur, grafo partijos diapazonas $e - e^1$, tesitūra $a - d^1$. Pradžioje, minorinės tonacijos pagalba, girdime melodiją, kuri primena grafo abejones ir atsargumą. Muzikiniu požiūriu Mozartas vokalo linijomis ir dinamiškais pokyčiais perteikia grafo emocinę sumaištį. Grafo melodijos svyruoja nuo gundymo ir meilikavimo iki susijaudinimo ir desperacijos, atspindint jo emocijų svyravimus ir didėjančią situacijos įtampą. Susannos reakcijoms metant iššūkį jo autoritetui ir atskleidžiant jos pačios valdingumą, grafo kontrolės jausmas ima slūgti, todėl jo vokalinėje raiškoje atsiranda pažeidžiamumo ir nesaugumo momentų. Kaip ir minėta anksčiau, duetui būdingas klausimo-atsakymo žaidimas tarp dviejų personažų: grafas pamažu klausinėja Susannos ar ji atvyks pasimatyti į sodą, o ji tuo metu subtiliai jį erzina jam to nesuvokiant. Personažų bendravimas

kupinas dramatiškos įtampos ir dvigubų užuominų, nes Susanna meistriškai įveikia grafo kėslus kartu išlaikydama savo valią ir šmaikštumą. Kuomet grafas galutinai įtikinamas ir Susanna pelno jo pasitikėjimą, girdime harmoninį pasikeitimą – minorinė tonacija tampa mažorine. Nuo šios vietos grafo personažas atsiskleidžia kitomis spalvomis: *Mi sento dal contento pieno di gioia il cor* / „Mano širdis kupina džiaugsmo ir laimės“, girdime ištisinį *legato*, grafo melodija daininga, patogios tesitūros dėka balsas leidžiasi liejamas, garsas minkštas. Antroje dueto dalyje matome reprizą, tik šį kartą ji intensyvesnė, grafo jausmai Susannai nepaliaujamai intensyvėja su kiekviena fraze. Taip pat natose žymima remarka *con gioia* (su džiaugsmu) sufleruoja tembrinę spalvą, reikalaujama balso vedimo į priekį, išpildytos frazuotės.



5 pav. Grafo ir Susannos dueto fragmentas, 3 veiksmas, 2 scena.

Džiaugsmingą emociją grafas perteikia dainuodamas *Mi sento*, kuris parašytas sekstos intervalu, frazės pabaigoje atsiremiant į žodį *contento*. Pabaigoje personažai galiausiai sueina į darnų duetą, kurio metu girdime tarpusavyje skambančias dvi vokalo linijas, parašytas tercijos intervalu, taip pat akcentuojamas žodis *cor* / „širdis“ atsiremiant į stipriąją takto dalį bei dinamiškai padedant orkestro muzikos. Viso dueto metu muzika atspindi personažų emocijas ir motyvus, grafo partijoje skamba gundymo, humoro ir pasipriešinimo elementai. Vokalinės linijos susipina į subtilų apgaulės ir manipuliacijos šokį, atspindintį sudėtingą grafo ir Susannos santykių dinamiką.

Kitas svarbus trečiojo veiksmo numeris – grafo rečitatyvas ir arija *Hai gia vinta la causa... Vedro mentr'io sospiro* / „Jūs laimėjote bylą... Ar matysiu kentėdamas“ (3 veiksmas, 4 scena) yra vienas ryškiausių kūrinių opere, kuris dažnai atliekamas kaip atskiras kūrinys ir koncertiniuose variantuose. Ši arija per visą operą labiausiai atspindi grafo vidinį pasaulį ir jo apmąstymus. Arijos kontekstas ir aplinka yra lemiamas operos siužeto momentas. Nuo pat pradžių arija pasižymi emociniu nepastovumu ir intensyvumu, grafo vokalinės linijos kupinos ugningos aistros ir verdančio įniršio, atspindinčio jo vidinę sumaištį ir didėjantį nusivylimą. Scena prasideda neįprastu kalbamuju rečitatyvu - čia didelę rolę atlieka orkestras, padedantis rečitatyvui suskambėti melodingai, tai yra *recitativo accompagnato* (akompanuojamasis rečitatyvas). Po meilės kupino dueto Susanna įtikina grafą Almavivą, kad jiedu susitiks sode. Netrukus grafas slapčia nugirsta Susannos ir Figaro pokalbį, kad jam ruošiami spąstai. Rečitatyve pirmosios eilutės sufleruoja grafo įtarimus ir susikaupimą: *Hai gia vinta la causa! Cosa sento? In qual laccio io cadea?* / „Jūs laimėjote bylą! Ką aš girdžiu? Į kokius spąstus aš pakliuvau?“. Vėliau girdime

orkestro *forte* akordus, sufleruojančius augantį grafo pyktį: *Perfidi! Io voglio di tal modo punirvi... a piacer mio la sentenza sara* / „Išdavikai! Aš noriu jus nubausti... mano malonumui toks bus nuosprendis“, po kurio muzika nurimsta, tęsiant *andante* tempu. Šiame trumpame epizode grafą aplanko abejonės, jog Figaro galimai sumokės duoklę Marcellinai, tačiau jos trunka neilgai: grafas abejones veja šalin, kuomet suvokia, jog jo keršto planas yra realus. Muzikiniai intarpai, kontrastinga dinamika ir tiršta harmonija vaizduoja grafo išdidumą ir valią. Rečitatyvas užbaigiamas eilute *Il colpo e fatto* / „Byla laimėta“, kuri primena tvirtą grafo ryžtą. Tokiu būdu pereinama prie didingos arijos *Vedro mentr'io sospiro* / „Ar matysiu kentėdamas“, kurios tonacija yra D-dur, diapazonas A – fis¹, tesitūra c – d¹. Arijos pradžia skamba iškilmingai *allegro maestoso* tempu, tokiu būdu reprezentuojamas grafo personažas ir būdas. Pirmoje arijos dalyje matome vidinę grafo sumaištį, nusivylimą ir pavydą. Tekste *Vedro mentr'io sospiro felice un servo mio! E un ben che invan desio, ei posseder dovra?* / „Ar matysiu kentėdamas laimingą savo tarną! Ir lobį, kurio veltui trokštu, jis turės?“ išryškėja grafo pavydas, kuris kankina dėl nepalaujamo noro kontroliuoti aplink jį supančią aplinką, o Susanna yra įvardijama kaip didžiausias jo troškimas. Kontrastinga dinamika ir taškuotas ritmas vaizduoja impulsyvias grafo emocijas. Frazės dainuojamos *legato*, tolygiai nestumdant garso. Antroji frazė pradedama nuo *piano*: *Vedro per mand'amore unita a un vile oggetto chi in me desto un affetto che per me poi non ha?* / „Ar matysiu jos ranką sujungiančią su žemakilniu tarnu, kuri sužadino manyje aistrą, tačiau nejaučia jos man?“, čia vyrauja liūdna emocija ir nusivylimas, frazė reikalauja tolygaus dainavimo, balse turi atsiskleisti nusivylimo spalva. Toliau tekstas kartojasi, tačiau šįkart grafo melodija yra intensyvesnė. Melodija vokaliai yra patogi, todėl šis epizodas nereikalauja fizinių pastangų, čia yra svarbus stangrus kvėpavimas ir tolygus vokalinis resursų paskirstymas prieš antrąją arijos dalį, kuomet pasikeičia tempas, o tesitūra tampa aukštesnė. Prieš antrąją arijos dalį grafas kartoja žodį *vedro*, kuris su kiekvienu taktu intensyvėja, girdime *crescendo*, taip grafo emocija išauga į keršto ir įniršio kupiną sprogimą. Po fermatos arijos tempas pasikeičia į *allegro assai*, orkestro muzika ir vokalo melodija tampa judri, muzika atspindi verdančias grafo emocijas. Tekste *Ah che lasciarti in pace, non vo questo contento!* / „Ach neleisiu tau džiaugtis laime ramybėje!“ girdime grafo užsidegimą ir norą atkeršyti Figaro, po kurio seka frazė *Tu non nascesti, audace!* / „Tu nesi gimęs, įžūlus žmogau!“, kuri skamba kaip grasinimas ir kreipimasis tiesiogiai į Figaro.



6 pav. Grafo arijos fragmentas, 3 veiksmas, 4 scena.

Kitoje eilutėje *Per dare a me tormento! E forse ancor per ridere di mia infelicità* / „Kankinti mane! Ir juoktis iš mano nelaimės“ muzika reikalauja šalto proto ir būvimo priekyje šiek tiek anksčiau nei orkestras, greitas tempas skatina augantį įniršį. Kompozitoriaus genealiai parašyta intensyvėjanti muzika ir pasikartojantis tekstas leidžia interpretuoti grafo pyktį pamažu virstant į maniją: *Gia la speranza sola delle vendete mie quest'anima consola e giubilar mi fa* / „Vien mano keršto viltis paguodžia mano sielą ir verčia mane džiaugtis“ tekstas skamba džiaugsmingai, tembrinė spalva šviesi, todėl dainininkai šią frazę dainuoja su šypsena, kuri vokaline-pozicine prasme gali būti kaip pagalbinė priemonė. Ypatingas momentas arijoje, kuomet grafas jaučia augantį pasitenkinimą dainuodamas žodį *giubilar*, kuris skamba triolėmis ir tarsi primena grafo juoką:



7 pav. Grafo arijos fragmentas, 3 veiksmas, 4 scena.

Šiam epizodui reikalinga balso kontrolė, judrumas ir gilus atsikvėpimas, leidžiantis išdainuoti kiekvieną garsą. Ritminis triolių intensyvumas pabrėžia grafo emocijų veržlumą ir taip sustiprina arijos dramatiškumą. Grafas pabrėžia savo aistringą ryžtą nugalėti priešininkus ir susigrąžinti trokštamą kontrolę. Dainininkas turi įkūnyti ugningą grafo ryžtą ir nepalaužiamą pasitikėjimą savimi, naudodamasis triolėmis kaip vokaline priemone, kad įtikinamai perteiktų jo emocinę būseną. Galiausiai triumfo akimirkos sulaukiame arijos pabaigoje. Mozartas arijų pabaigose dažnai naudoja dramatišką muzikinę kulminaciją, kad sustiprintų emocinį poveikį, todėl ne išimtis ir ši arija. Aukščiausia kūrinio nata grafo melodijoje yra fis^1 , prieš tai esantis garsas a sudaro sekstos intervalą:



8 pav. Grafo arijos kulminacija, 3 veiksmas, 4 scena.

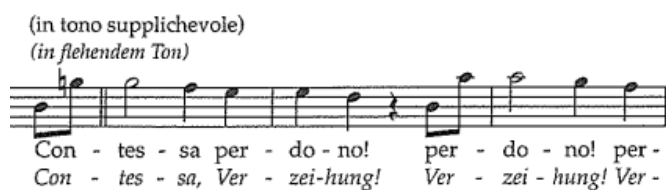
Šioje vokaliai sudėtingoje vietoje dainininkui svarbu atsikvėpti prieš garsą d^1 , tuomet žodį *giubilar* pradėti nuo piano, galiausiai sustiprinus diafragmą yra lengviau užauginti kulminaciją bei

suformuoti esantį garsą fis¹. Šis kulminacinis taškas arijoje leidžia dainininkui pademonstruoti vokalo galimybes, jis užtikrina, jog grafas operoje kaip bebūtų yra padėties šeimininkas: nuo tvyrančios abejonės ir baimės iki nenumaldomo noro kontroliuoti ir atkeršyti savo tarnui. Arijos pabaiga kaip ir pradžia skamba didingai, orkestro muzika išlieka intensyvi iki paskutinio takto.

Kitoje scenoje, kurioje grįžta grafas, ypatingų vokalinių ir dramaturginių aspektų nėra išskiriama. Scenoje prieš sekstetą *Riconosci in questo amplesso* / „Atpažink mane šiame apkabinime“ (3 veiksmas, 5 scena) grafo rečitatyvai pasižymi trumpomis frazėmis, daugiau dominuoja nesusipratimas ir bandymas suvokti kas vyksta tarp Figaro, Marcellinos ir Bartolo, kurie ilgainiui išsiaiškina, jog Figaro tai seniai prarastas jų sūnus. Grafiui – tai dar vienas lemtingas smūgis, jog kontrolė vėl slysta iš rankų. Sekstete grafo partijai būdingas diapazonas c – c¹, patogi tesitūra f – b dainuojama centriniame registre, taipogi ypatingų vokalinių sunkumų neaptinkama, o emocinė linija išlieka beveik nekintanti. Seksteto pabaigoje dainininkui svarbu atkreipti dėmesį į ansambliavimą kartu su Don Curzio, kuris yra vienintelis grafo sąjungininkas tarp kitų personažų. Tekstas, kuris dainuojamas kartu su Don Curzio, *Al fiero tormento di questo momento, questa 'anima appena resister non sa* / „Mano siela vos atlaiko žiaurią šios akimirkos kančią“ prasideda nuo *sotto voce*, garso formavimas turi būti minkštas, tolygus, reikalingas didelis *legato*.

Ketvirtame operos veiksme grafo pavydas ir įtarumas pasiekia aukščiausią tašką, vis labiau paranojiškai įtardamas savo žmonos grafiuotės neištikimybę. Jo neracionalus elgesys ir įkylus noras kontroliuoti ją atspindi jo nesaugumą ir baimę prarasti jos meilę. Vokalo partija sugrįžta finalinėje scenoje, kurioje prisijungia prie ansamblio su tekstu *Ecco qui la mia Susanna!* / „Štai mano Susanna!“ . Ši scena pasižymi žaismingumu ir apsukrumu. Išvydęs sode laukiančią Susanną (kuri iš tiesų yra grafiuotė) grafas vėl užvaldomas aistros. Kaip ir trečio veiksmo duetas šis trumpas epizodas primena žaidimą, tačiau šį kartą jis vyksta tarp vyro ir žmonos. Čia reikalingas vokalinis žaismingumas, balse turėtų atsiskleisti flirto, meilikavimo spalvos, greitas tempas reikalauja aiškos dikcijos. Grafo tekste *Oltre la dote, o cara, ricevi anco un brillante, che a te porge un amante in pegno del suo amor* / „Be duoklės, mieloji, paimkite ir šį deimantą, kurį jums siūlo meilužis kaip savo meilės ženklą“ atsiskleidžia manipuliacijos tema, bandymas įsiteikti Susannai, šioje vietoje vokalinė melodija reikalauja didelio *legato*. Po audringų emocijų pliūpsnio grafas galiausiai grįžta revanšui, kuomet neradęs Susannos Figaro atkreipia jo dėmesį garsiai pareikšdamas apie savo meilę grafienei (iš tikrųjų Susannai). Įsiutęs grafas kviečia savo žmones imtis ginklų - jo tarnas vilioja jo žmoną. Nenumaldomas pyktis ir įniršis ima viršų, grafas nesileidžia būti sukalbamas, jį kamuoja absoliuti desperacija. Tačiau esminis pasikeitimas įvyksta tada, kai grafiuotė ir Susanna atskleidžia savo tikrąsias tapatybes, tekste, kurį dainuoja kartu su Basilio ir Antonio, ryškiai girdimas ir matomas grafo sumišimas *Oh cielo! Che veggio! Deliro, vaneggio! Che creder non so!* / „O dangau! Ką matau! Ką girdžiu, aš pamišęs! Negaliu patikėti!“.

Ir štai lemiama akimirka, kai grafas suvokia, jog visi jo įsitikinimai buvo klaidingi. Po fermatos grafo tekstas prasideda su nuoroda *in tono supplichevole* (maldaujančiu tonu) *Contessa perdono!* / „Grafiene, atleiskite!“ :



9 pav. Grafo atgailavimas finalinėje scenoje, 4 veiksmas.

Šiame trumpame epizode dainininkui svarbu neskubėti, prieš pradėdant dainuoti reikalingas nusiramimas ir gilus atsikvėpimas, taip pat svarbus platus *legato* ir tembrinė spalva. Tai itin jautrus momentas, kuomet operos pabaigoje pamatome tikrąjį grafo vidinį pasaulį: jis pirmą kartą tampa tikras ir nuoširdus, atgailaujantis už savo padarytas klaidas.

Apibendrinant būtų galima teigti, jog grafo personažas išties nuolatos kintantis individas visos operos metu. „Figaro vedybose“ grafas Almoviva iš esmės pasikeičia iš valdingo ir manipuliuojančio rūmų šeimininko tapdamas jautriu ir atgailaujančiu žmogumi. Iš pradžių arogancijos, pavydo ir kontrolės jausmo valdomas grafas savo emocinėje kelionėje patiria savęs pažinimo akimirką, kurios galiausiai veda į susitaikymą. Grafo vokalinė linija reikalauja lankstumo bei koncentruoto garso, išlavinto kvėpavimo, dinaminės kontrolės. Šio personažo partija visos operos metu dainininkui reikalauja ne tik vokalinės, bet ir fizinės ištvermės.

2. 2. Grafo Almovivos partijos ruošimo principai

Mozarto operos jauniems atlikėjams yra puiki priemonė lavinti vokalą ir muzikinį pažinimą: operos pasižymi rečitatyvų gausa, ansambliniais numeriais, o arijos tai lyg lobynas leidžiantis atsiskleisti tikrosioms balso spalvoms ir suteikiantis žinių koks tinkamas operinis repertuaras gali būti atliekamas ateityje. Vaidmens ruošimas yra daugialypis procesas, kurio metu dainininkas giliai įsijaučia į vaizduojamą personažą tiek vokaline, tiek dramaturgine prasme, kad atliktų įtikinamą ir autentišką pasirodymą. W. A. Mozarto operos „Figaro vedybos“ grafo Almovivos vaidmuo išlieka populiariu pasirinkimu jaunų ir patyrusių dainininkų baritonų repertuaruose, todėl darbo autorius asmenine bei operos solisto Laimono Pautieniaus patirtimi apžvelgia ir pateikia esminius aspektus, tinkamus ruošti grafo Almovivos partijai.

Pirmoji ir svarbiausia užduotis – muzikinės medžiagos ruošimas. Pirmą kartą susipažįstant su ruošiamo vaidmens partija yra svarbu atkreipti dėmesį į muzikinės medžiagos kiekį. Šią, grafo partiją didžiąją dalį sudaro rečitatyvai, ansambliniai numeriai ir viena arija, kuri yra esminis

kūrinys, jos metu atlikėjas turi galimybę parodyti geriausius vokalinius sugebėjimus. Norint tinkamai išmokti rečitatyvus yra išskiriami pagrindiniai akcentai: pažodinis vertimas, tiksli melodija, aiški ir raiški italų kalbos tartis. Atlikėjui yra privalu žinoti ne tik savo partijos, bet ir kitų personažų pažodinį vertimą, tik tokiu būdu galima kurti vaidmenį ir jo interpretaciją. Kalbant apie žodžių raišką Sibelijaus muzikos akademijos (Helsinkis, Suomija) koncertmeisteris prof. Kristian Attila (g. 1969) siūlo atkreipti dėmesį į italų kalbą, kuri reikalauja ryškaus garso tariant bales ir dvigubas priebalses, kitaip sakant poziciškai dainuojant bales garso formavimas turėtų būti arti, o dvigubos priebalsės turėtų būti aštriau akcentuojamos. Prieš mokantis rečitatyvų melodiją svarbu perskaityti kiekvieną žodį atskirai, žinoti jo reikšmę, tuomet taip lengviau juos dėlioti ritmiškai. Taip pat svarbu atkreipti dėmesį, jog rečitatyvai dainuojami spartesniu tempu, nors jeigu tai ir nėra nurodyta gaidose. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos operos studijos režisierės Juratės Sodytės (g. 1967) teigimu rečitatyvai veikia kaip stalo tenisas, todėl svarbu gerai žinoti savo ir scenos partnerių tekstą, jog nekiltų nesklandumų sceninių repeticijų proceso metu. Taigi, tinkamai ruošiant rečitatyvus paraleliai galima mokytis muzikinių numerių medžiagą.

Grafo rečitatyvas ir arija *Hai gia vinta la causa... Vedro mentr'io sospiro* / „Jūs laimėjote bylą... Ar matysiu kentėdamas“ (3 veiksmas, 4 scena) yra pagrindinis personažo muzikinis numeris. Mokantis rečitatyvo muziką atkreipiamas dėmesys, jog tai yra dainuojamasis rečitatyvas - būtina raiški žodžių tartis, frazuotė, išdainuota melodinė linija. Svarbūs dinaminiai ir tempo pasikeitimai, kurie simbolizuoja skirtingas grafo nuotaikas. Arijoje svarbi frazuotė, iki galo išdainuoti garsai, tačiau jie negali būti perlaikyti, itin svarbu laikytis nurodytos ritmikos. Nepakankamai žinių ar patirties turinčiam jaunam atlikėjui užtikrintas aukštų garsų paėmimas gali kelti abejonių ar baimių, tačiau tinkamai prasidainuojant ir skiriant daugiau dėmesio viršutiniam registrai bei dirbant kartu su vokalo pedagogu sunkumai lengvai gali būti įveikiami. Šiuo atveju arijos kulminacijoje dominuoja aukščiausias garsas *fi*¹. Šį garsą vokalo pedagogai paprastai siūlo formuoti minkštai per bales a-o, garsas turėtų būti dengtas, tačiau jokių būdų nesuveržtas. Dramaturgine prasme visos arijos metu turi būti juntama grafo kilni prigimtis. Todėl, tam padeda arijos pradžioje skambanti orkestro įžanga. Įžangos tempas *allegro maestoso* padeda atlikėjui sukurti didybės atmosferą. Pasikeitus arijos tempui, kuris yra *allegro assai*, turi būti naudojamas stangrus kvėpavimas, raiškesnė priebalsių tartis.

Ansamblinių numerių mokymasis taip pat yra savarankiškas darbas. Juose daugiausia dėmesio reikėtų skirti dinamikai, ritmikai, štrichams ir tempui. Ansambliuose numeriuose atlikėjai turi sklandžiai suderinti savo balsus, išlaikydami individualų tembrą ir balso išraišką. Svarbiausia pasiekti subalansuotą balsų derinį, kad kiekvieno dainininko balsai papildytų bendrą ansamblio skambesį. Grafo partija ir melodinė linija ansambliuose yra kaip harmonijos pagrindas, todėl juose itin svarbu balsų balansas, dainuojant reikėtų klausytis scenos partnerių bei laikytis

dirigento nurodymų ar patarimų. Norint veiksmingai perteikti siužetą klausytojams, būtina aiškiai ištartį ir tiksliai artikuliuoti tekstą. Dinaminiai kontrastai ir ritminis tikslumas suteikia ansamblio pasažams gilumo ir susijaudinimo, padeda klausytojams perprasti emocinius muzikos niuansus. Grafo personažas, kartu su kitais veikėjais, veda muzikinį dialogą, reaguojant į vienas kito užuominas ir gestus sukuriamas darnus bei dinamiškas atlikimas.

Paruošus muzikinę partijos medžiagą sekančiame etape laukia sceninis vaidmens ruošimas. Be režisieriaus idėjų į pagalbą visuomet galima pasitelkti operos siužetą ir libretą, jų dėka galima susidaryti bendrą dramaturginį vaizdą apie personažą. Skaitant libretą bei nagrinėjant klavyrą susidaro įspūdis, jog grafas scenoje yra nuolatos emociškai kintanti asmenybė. Solistas L. Pautienius išskiria esmines personažo savybes: „Grafo vaidmuo yra daugiaplanis. Čia yra ir griežtumo, meilės, viliojimo, pavydo, atgailos. Mano manymu šias savybes gali ištransliuoti jau sceninės patirties turintis atlikėjas. Įdomiausia kuriant šį personažą buvo, pasikartosiu, jo daugialypiškumas. Buvo įdomu ieškoti tiek tembrinių spalvų, tiek spalvų jo elgsenoje“ [16]. Operos metu išryškėja grafo asmenybės bruožai: jo griežtumas ir autoritetas, meilė ir prisirišimas, gundantis žavesys ir manipuliacija bei didžiulis pavydas, kuomet jis susiduria su išdavyste. Kiekviena iš šių savybių scenoje turi būti autentiška ir įtikinama, kad būtų sukurtas visapusiškas personažo paveikslas.

Kiekvieno atlikėjo mokymosi procesas yra individualus. Operos solisto L. Pautieniaus teigimu, grafo partija buvo paruošta per nepilną mėnesį [16]. Šio darbo autoriui pirmą kartą ruošiant grafo Almarivos muzikinę medžiagą prireikė dviejų mėnesių. O personažo kūrimas, jo gilinimasis Lietuvos muzikos ir teatro akademijos operos studijoje, sceninio pastatymo laikotarpiu užėmė nepilnus keturis mėnesius. Sibelijaus muzikos akademijoje Helsinkyje operos „Figaro vedybos“ pastatymas vyko tris mėnesius. Visą šį laikotarpį kartu su koncertmeisteriu-koučerių Kristian Atilla buvo analizuojama grafo partija. Ypatingai didelis dėmesys buvo skiriamas italų kalbai. Kartu su dirigentu Arturo Alvarado ir dirigento asistentu Costas Vallios buvo gilintasi į muzikos atlikimą. Režisierės Noa Naamat pagalba buvo detaliau nagrinėjamas grafo personažas. Drąsiai galima teigti, kad mokymosi procesas ir personažo kūrimas priklauso tik nuo atlikėjo savarankiško mokymosi įgūdžių ir sceninės patirties.

IŠVADOS

Šiame darbe buvo aptarta W. A. Mozarto viena labiausiai statomų komiškų operų „Figaro vedybos“. Apžvelgta kompozitoriaus operinė kūryba ir analizuotas operos „Figaro vedybos“ grafo vaidmuo. Darbo autorius asmenine nuožiūra pasirinko analizuoti aktualiausius operos muzikinius numerius vokaliniu-muzikiniu bei dramaturginiu požiūriu, kuriuose daugiausia dominuoja grafo personažas.

Pirmame rašto darbo skyriuje, remiantis įvairia lietuvių ir užsienio literatūra, buvo apžvelgti Mozarto operinės kūrybos esminiai bruožai, išskirtos pagrindinės operos žanro atmainos. Glaustai apžvelgta Mozarto *opera buffa*. Nagrinėta opera „Figaro vedybos“, aptarta sukūrimo istorija ir ją lėmę veiksniai, analizuota operos dramaturgija. Remiantis šaltiniais apžvelgti pirmieji premjeriniai spektakliai, jų atlikėjai, užsienio solistų nuomonėmis aptariamas grafo Almagavos vaidmuo ir personažas.

1. W. A. Mozarto operoms būdingi ryškūs, charakteringi personažų bruožai. Operos pasižymi harmonijos, tekstūros ir orkestro spalvų turtingumu.

2. Kompozitorius operinėje kūryboje daugiausia dėmesio skyrė operos atmainai *opera buffa*. Jo *opera buffa* operose atsispindėjo to meto socialinio gyvenimo vertybės ir idėjos.

3. Komiškoji opera „Figaro vedybos“ dažnai statomas veikalas pasaulio operos teatrų scenose. Šioje operoje kompozitorius muzikos pagalba puikiai perteikė žmogaus prigimtiai aktualias žmogiškas vertybes.

4. Grafas Almagava yra pagrindinis operos personažas. Jam būdingos meilės, pavydo, keršto temos. Nuo operos pradžios jis yra valdomas pykčio, nepaliaujamo noro viską kontroliuoti. Operos pabaigoje tiesa ir meilė jį išlaisvina nuo klaidingų įsitikinimų.

5. Išanalizavus ruošiamą grafo partiją galime atsakyti į rašto darbo autoriaus iškeltą probleminį klausimą: su kokiais vokaliniais ir dramaturginiais iššūkiais susiduria dainininkas ruošdamas grafo Almagavos partiją W. A. Mozarto operoje „Figaro vedybos“? Anot solisto Laimono Pautieniaus grafo partija baritonui diapazono atžvilgiu yra šiek tiek žema. Tačiau darbo autoriaus nuomone dainavimo patirties turinčiam atlikėjui grafo partija vokaliniu aspektu nėra sudėtinga:

- aiški vokalinė melodija;
- nesudėtingi intervaliniai šuoliai;
- patogus diapazonas;
- dikcijai ir artikuliacijai padedanti italų kalba;

Didesnį iššūkį jaunam atlikėjui gali kelti teksto gausa, greitas tempas ir dinaminė ekspresija. Taip pat vaidmuo reikalauja aktorinio meistriškumo, vaidybinio lankstumo. Šio darbo autorius

grafo Almavivos partiją rekomenduoja jaunam baritonui siekiančiam vokalinio ir sceninio profesionalumo.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

- Abraham, G., Blume, F. *The Mozart companion*. Faber and Faber, 1977.
- Angermüller, R. *Mozart's Operas*. Rizzoli, 1988.
- Beaumarchais, Urbšys, J. *Figaro vedybos: penkių veiksmų komedija*. Vaga, 1979.
- Branscombe, P., Bauman, T. *Siengspiel*. Groove music online, 2001. Prieiga per internetą: <<https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025877?print=pdf>> [žiūrėta 2024-02-03]
- Broder, N. *Le nozze di Figaro. Vocal scores*. G. Schirmer, 2021.
- Cairns, D. *Mozart and his operas*. Penguin Books, 2007.
- Carter, T. *Understanding Italian Opera*. Oxford University Press, 2015.
- Deutsch, O. E. *Mozart: A Documentary Biography*. Stanford University Press, 1965.
- Dent, E. J. *Mozart's operas : a critical study*. Oxford University Press, 1949.
- Fisher, B. D. *Mozart's The Marriage of Figaro opera study guide and libretto: Le Nozze Di Figaro*. Opera Journeys Publishing, 2000.
- Gallarati, P., Herklotz, A. *Music and Masks in Lorenzo Da Ponte's Mozartian Librettos*. Cambridge University Press, 1989. Prieiga per internetą: <https://www-jstor-org.ezproxy.lmta.lt/stable/823783?searchText=Count+Almaviva&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DCount%2BAlmaviva%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A66268c8708c0a04d224fb02736de3d99&seq=1> [žiūrėta 2024-02-16]
- Hampe, M., Walton, C. *In The Crafty Art of Opera*. Boydell & Brewer, 2016. Prieiga per internetą: <https://www-jstor-org.ezproxy.lmta.lt/stable/pdf/10.7722/j.ctt19x3hps.18.pdf?refreqid=fastly-default%3Ac46f909e7c803ccd8c5bb85569213208&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv%2Fcontrol&origin=&initiator=&acceptTC=1> [žiūrėta 2023-12-27]
- Harris, R. *What to listen for in Mozart*. Simon & Schuster, 2002.
- Heartz, D. *Mozart and Da Ponte. The Musical Quarterly*. Oxford University Press, 1995. Prieiga per internetą: <https://www-jstor-org.ezproxy.lmta.lt/stable/742381?searchText=Le+nozze+di+Figaro&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DLe%2Bnozze%2Bdi%2BFigaro&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Afb70837394acc25d4f87078defa4b372&seq=2> [žiūrėta 2024-02-07]

- Jenkins, J. S. *Mozart and the castrati*. The Musical Times, 2010. Prieiga per internetą: <https://www-jstor-org.ezproxy.lmta.lt/stable/pdf/25759517.pdf?refreqid=fastly-default%3A24798be14b6630208f5abfa53cb6c6f7&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&origin=&initiator=&acceptTC=1> [žiūrėta 2024-01-02]
- Keefe, S. P. *Mozart in Context*. Cambridge University Press, 2019. Prieiga per internetą: <<https://dokumen.pub/mozart-in-context-1107181054-9781107181052.html>> [žiūrėta 2023-12-27]
- Kerst, F. *Mozart: the man and the artist, as revealed in his own words*. B. W. Huebsch, 1905. Prieiga per internetą: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015007886230&seq=29>> [žiūrėta 2024-01-02]
- Levin, D. J. *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*. University of Chicago Press, 2007.
- Matthews, M. W., Thompson, W. *The encyclopedia of music*. Lorenz Books - Anness Publishing Ltd, 2020.
- Mercado, M. R. *Review of the book Mozart: A Cultural Biography*. Notes 57, 2001. Prieiga per internetą: <<https://doi.org/10.1353/not.2001.0101>> [žiūrėta 2023-12-27]
- Noske, F. *Social Tensions in 'Le Nozze Di Figaro'*. Oxford University Press, 1969. Prieiga per internetą: <https://www-jstor-org.ezproxy.lmta.lt/stable/732899?searchText=Almaviva&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DAlmaviva&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A29399fc7cb5bb169cf0bcfe0d004cc0b&seq=5> [žiūrėta 2024-02-15]
- Osborne, C. *Wolfgang Amadeus Mozart. The Opera Lover's Companion*. Yale University Press, 2004. Prieiga per internetą: <https://www-jstor-org.ezproxy.lmta.lt/stable/j.ctt1npv7b.44?searchText=&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dhampe%2Bmozart&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&searchKey=&refreqid=fastly-default%3Ad19f97e6bfa2264906e05154945a2f2&seq=18> [žiūrėta 2024-02-03]
- Philip, R. *The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music*. Yale University Press, 2018. Prieiga per internetą: <https://www-jstor-org.ezproxy.lmta.lt/stable/j.ctv9b2wqr.43?searchText=&searchUri=%2Faction%2FdoAdvancedSearch%3Facc%3Don%26q0%3DMozart%26f0%3Dti%26c1%3DAND%26f1%3Dti&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&searchKey=&refreqid=fastly-default%3Aac4056b1b870998f8c22258e65c7b227&seq=1> [žiūrėta 2023-12-28]
- Riding, A., Downer, L. D. *Opera*. DK Publishing, 2006.

- Rogers, J. *History of music. The classical era*. Gower College Swansea, 2015. Prieiga per internetą: <<https://www.painsley.co.uk/wp-content/uploads/2020/06/History-of-Music-CLASSICAL.pdf>> [žiūrėta 2023-12-28]
- Rosen, C. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton, 1997. Prieiga per internetą: <<https://archive.org/details/classicalstyleha00rose>> [žiūrėta 2024-02-03]
- Rushton, J. *The Cambridge Companion to Mozart*. Cambridge University Press, 2003. Prieiga per internetą: <<https://www.cambridge.org/core/books/abs/cambridge-companion-to-mozart/mozart-and-opera-seria/0CDF2315A70B76752B1DC152F7A60BBF>> [žiūrėta 2024-01-17]
- Russell, P. *Delphi Masterworks of Wolfgang Amadeus Mozart*. Delphi Classics, 2017.
- Siitan, T. *Vakarų šalių muzikos istorija*. Šviesa, 2002.
- Žiūraitytė, A. *Muzikos istorija. Europos muzikos iki XX a. pradžios konspektas*. Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2004.
- Weiss, P. ir Budden, J. *Opera buffa*. Grove Music Online, 2001. Prieiga per internetą: <<https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043721?rskey=s2xrl3&result=17>> [žiūrėta 2024-02-03]
- Черная, Е. *Оперы Моцарта*. Государственное музыкальное издательство, 1960.

ŠALTINIŲ SĄRAŠAS

1. Wildridge, J. *Unfinished Mozart Opera*. CMUSE, 2020. Prieiga per internetą: <<https://www.cmuse.org/unfinished-mozart-opera/>> [žiūrėta 2023-12-27]
2. Pandolfi, P. *Classical Music Spotlight: Mozart*. 2023. Prieiga per internetą: <<https://pierpaolopandolfi.org/classical-music-spotlight-mozart/>> [žiūrėta 2023-12-27]
3. Stark, J. *Mozart's 22 operas (List)*. 2021. Prieiga per internetą: <<https://starkconductor.com/mozart-operas-list/>> [žiūrėta 2024-01-03]
4. Levine, R. *Mozart: Zaide*. ClassicsToday.com, 2022. Prieiga per internetą: <<https://www.classicstoday.com/review/review-12988/>> [žiūrėta 2024-01-03]
5. Page, I. *Mozart's First Opera*. Gramophone, 2012. Prieiga per internetą: <<https://www.gramophone.co.uk/blogs/article/mozart-s-first-opera>> [žiūrėta 2024-01-03]
6. Daw, C. *What Is Unique about Mozart Operas?*. MusicalExpert.org, 2023. Prieiga per internetą: <<https://www.musicaexpert.org/what-is-unique-about-mozart-operas.htm>> [žiūrėta 2024-01-10]
7. Howard, L. *The singspiel and Mozart*. Utah Opera, 2014. Prieiga per internetą: <<https://utahopera.org/explore/2014/04/the-singspiel-and-mozart/>> [žiūrėta 2024-02-03]
8. Sacco, E. *Entertainment in the Age of Enlightenment: Mozart's Contribution to Opera Buffa*. Cedarville University, 2021. Prieiga per internetą: <https://digitalcommons.cedarville.edu/rs_symposium/2021/podium_presentations/7/> [žiūrėta 2024-02-03]
9. Filiatrault, F. *Maestrino Mozart: youthful operas*. Les Boreades, 2021. Prieiga per internetą: <<https://www.boreades.com/en/maestrino-mozart-youthful-operas/>> [žiūrėta 2024-02-03]
10. Tobias, M. W. *Overture to Le nozze di Figaro*. Indianapolis Symphony Orchestra, 2016. Prieiga per internetą: <<https://www.indianapolissymphony.org/backstage/program-notes/mozart-overture-to-le-nozze-di-figaro/>> [žiūrėta 2024-02-13]
11. Waldman, S. *Marriage of Figaro study guide*. Manitoba Opera, 2006. Prieiga per internetą: <<https://mbopera.ca/wp-content/uploads/2018/10/Marriage-of-Figaro-Study-Guide.pdf>> [žiūrėta 2024-02-15]
12. Service, T. *The Marriage of Figaro - a musical guide*. The Guardian, 2012. Prieiga per internetą: <<https://www.theguardian.com/music/2012/aug/14/glyndebourne-2012-the-marriage-of-figaro-musical-guide>> [žiūrėta 2024-02-15]

13. Gillis, T. *Jacques Imbrailo: Minnesota Opera's next Count Almaviva*. Opera Sense, 2017. Prieiga per internetą: <<https://www.operasense.com/jacques-imbrailo/>> [žiūrėta 2024-02-15]
14. Meachem, L. *How I Role. The Perfect Opera's Imperfect Aristocrat: Count Almaviva*. The Baritone Blog, 2017. Prieiga per internetą: <<https://thebaritoneblog.com/2017/07/12/how-i-role-the-perfect-operas-imperfect-aristocrat-count-almaviva/>> [žiūrėta 2024-02-16]
15. Lazyan, M., Giddens, R. *Mozart's The Marriage of Figaro: Count On a Reckoning*. WNYC Studios, 2021. Prieiga per internetą: <<https://www.wnycstudios.org/podcasts/aria-code/episodes/aria-code-mozart-marriage-figaro-gerald-finley>> [žiūrėta 2024-02-16]
16. Pokalbis su Laimonu Pautieniumi. 2024-02-26.

PRIEDAI

1 priedas. Grafo Almavivos partijos pavyzdžiai

84

N° 7 Terzetto

Allegro assai



4 IL CONTE (a Basilio)
(zu Basilio)

II C. Co - sa sen - to! to - sto an - da - te,
Wie, was hör ich! geh und ja - ge

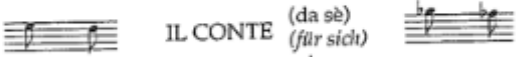
8

II C. e scac - cia - te il se - dut - tor,
den Ver - fñh - rer aus mei - nem Haus,

12

II C. to - - - sto an - da - te, e scac - cia - te il se - dut - tor.
geh und jag den Ver - fñh - rer aus dem Haus.

1. Tercetas *Cosa sento!* / „Ką aš girdžiu!“ (1 veiksmas, 7 scena)

18  IL CONTE (da se) (für sich)

ve - sta. (Dia - bo - li - ca a - stu - zia! ma fin - ge - re con - vien.) Son gra - to a -
schmü - cken. (Welch teuf - li - sche Schlau - heit! ver - stel - len muss ich mich.) Ich dank euch,

20 

- mi - ci ad un sen - so sì o - ne - sto! ma non mer - to per
Freun - de, für so wack - re Ge - sin - nung! doch ver - dien ich des -

22   

que - sto nè tri - bu - ti, nè lo - di; e un drit - to in - giu - sto ne' miei
- we - gen we - der Lob noch Tri - bu - te; als ich auf un - ge - rech - te

24  TUTTI

feu - di a - bo - len - do, a na - tu - ra, al do - ver lor drit - ti io ren - do. Ev - vi - va, ev -
Rech - te ver - zich - tet, gab ich nur der Na - tur die Rech - te wie - der. Ev - vi - va, ev -

2. Grafo Almavivos rečitatyvo fragmentas (1 veiksmas, 8 scena)

- zeilt. (con tenerezza)
IL CONTE (zärtlich)

II C. Eb - ben se vi pia - ce co - mu - ne è la
Nun gut, es sei Frie - de, für al - le sei

275

II C. pa - ce; Ro - si - na in - fles - si - bi - le con me non sa -
Frie - de; dann wird auch Ro - si - na nicht mehr un - gnä - dig

3. Grafo partijos fragmentas iš 2 veiksmo, 8 scenos.

307 SUSANNA *sotto voce*

Sus. Da que - - - sto mo - men - to que - st'al - ma a co -
Durch die - - - se Er - fah - rung ver - mag er zu

LA CONTESSA *sotto voce*

La C. Da que - - - sto mo - men - to que - st'al - ma a co -
Durch die - - - se Er - fah - rung ver - mag er zu

II C. *sotto voce*

Da que - - - sto mo - men - to que - st'al - ma a co -
Durch die - - - se Er - fah - rung ver - mag ich zu

cre-

4. Terceto fragmentas (2 veiksmas, 8 scena)

Scena I

IL CONTE solo che passeggia

Szene I

Der GRAF allein, auf- und abgehend

Recitativo

IL CONTE
LA CONTESSA
SUSANNA

IL CONTE

Che im - ba - raz - zo è mai que - sto! un fo - glio a -
Die - ses a - no - ny - me Schrei - ben! nichts als Ver -

2

- no - ni - mo ... la ca - me - rie - ra in ga - bi - net - to chiu - sa ... la pa - dro - na con - fu - sa ...
- wir - run - gen ... Su - san - na ein - ge - schlos - sen in dem Zim - mer ... ganz ver - le - gen die Grä - fin ...

4

un uom che sal - ta dal bal - co - ne in giar - di - no ...
und aus dem Fens - ter springt ein Mann in den Gar - ten ...

5. Grafo rečitatyvas – monologas (3 veiksmas, 1 scena)

32

Sus.

Scu - sa - te - mi se men - to, voi che in - ten - de - te a -
Wenn ich ein we - nig lü - ge, mag Lie - be mir ver -

II C.

cor _____ . Mi sen - to _____ dal con -
mein _____ . Mein Herz _____ schlägt _____ vor Ent -

34

Sus.

- mor, scu - sa - te - mi, voi che in - ten - de - te a -
- zeihn, mag Lie - be ver - zeihn, Lie - be mir ver -

II C.

- ten - to _____ pie - no di gio - ia il
- zü - cken _____ , ach, wäirst du end - lich

36

Sus.

- mor.
- zeihn.

II C.

cor _____ . Dun-que in giar-din ver - ra - i?
mein _____ . Seh ich dich heut im Gar-ten?

6. Grafo ir Susannos dueto fragmentas (3 veiksmas, 2 scena)

Scena IV
IL CONTE solo

Szene IV
Der Graf allein

N° 18 Recitativo ed Aria

Recitativo strumentato

Maestoso

IL CONTE

Hai già vin - ta la cau - sa! co - sa sen - to! In qual lac - cio io ca -
Der Pro - zess schon ge - won - nen! ha! was hör ich? Und ich ging in die

4

Presto

- de - a? Per - fi - di! io vo - glió ...
Fal - le? Schänd - li - che! ich will euch ...

8

io vo - glió di tal mo - do pu - nir - vi ... a pia - cer mi - o la sen -
ich will euch auf das Strengs - te be - stra - fen ... nach mei - nem Wil - len wird das

11

Andante

- ten - za sa - rà ... Ur - teil ge - füllt ...

7. Grafo arijos rečitatyvas (3 veiksmas, 4 scena)

Aria *)

Allegro maestoso

41=1

4 IL CONTE

II C. Ve - drò men-tre io so - spi - ro, fe -
Ich seh in mei - nen Nö - ten den

7

II C. - li - ce un ser - vo mi - o!
Die - ner tri - um - phie-ren!

10

II C. E un ben che in-van de - si - o,
Ich soll - te sie ver - lie - ren,

*) Spätere Fassung ab T. 48 im Anhang S. 531 / Later version from b. 48 see appendix p. 531

8. Grafo arija (3 veiksmas, 4 scena)

1. Jūsų nuomone, kokios yra svarbiausios atlikėjo savybės norint kokybiškai atlikti grafo Almovivos vaidmenį?

Grafo vaidmuo yra daugiaplanis. Čia yra ir griežtumo, meilės, viliojimo, pavydo, atgailos. Todėl atlikėjas turėtų kaip galima įtaigiau ištransliuoti šio veikėjo savybes. Mano manymu tai jau patirties (sceninės) turintis atlikėjas. Pradėti karjerą nuo grafo nebūtų gera mintis.

2. Ar susidūrėte su vokaliniais, dramaturginiais iššūkiais ruošiant grafo partiją? Jei taip, kokie jie ir kaip šiuos iššūkius įveikėte?

Didelių sunkumų nepatyrčiau dainuodamas šį vaidmenį. Didžiausias iššūkis buvo pati medžiaga (jos nemažai: tiek rečitatyvai, tiek ansambliai). Reikėjo paieškoti tembrinių spalvų. Juk grafas vienoks su Susanna, kitoks su grafiene. Dar kitoks su Figaru.

3. Kas buvo įdomiausia kuriant šį vaidmenį?

Įdomiausia kuriant šį personažą buvo, pasikartosiu, jo daugialypiškumas. Buvo įdomu ieškoti tiek tembrinių spalvų, tiek spalvų jo elgsenoj.

4. Ar anksti pradėjote ruošti vaidmenį? Jei ne paslaptis, kiek Jums buvo metų?

Ištraukas lietuvių kalba mes rengėme operos studijoje. Ten dainavau ir Figarą ir grafą. Studijų metais mano dainavimo mokytos prof. V. Noreika nedavė dainuot grafo arijos. Ją išmokau, bet padėjom į šalį. Jo nuomone man buvo per anksti, nes tai gana žemoka partija. Kaip jis sakė „dar suspėsi“. Pirmą pastatymą (iš viso dainuota 3-juose) turėjau Latvijos Nacionalinėje Operoje 2006 m. Man tuo metu buvo 33 m.

5. Kiek prireikė laiko nepriekaištingai paruošti partiją?

Visą medžiagą mintinai išmokau per nepilną mėnesį (kovą gavau pasiūlymą iš Rygos, o jau balandžio vidury prasidėjo pastatymo periodas).

6. Kuo, Jūsų nuomone, Almovivos personažas Mozarto operoje yra unikalus ir įsimintinas? Ar jo portretas atsiliepia šiandienos žiūrovui?

Visus personažus, kuriuos esu dainavęs visada perleidžiu per save. Dėl unikalumo, tai net nežinau, nebent kad tai tolimesnė istorija nei parodyta Rosinio „Sevilijos kirpėjuje“, o bendražmogiški santykiai visada yra aktualūs visiems laikams.

7. Daugelis grafą operoje mato kaip blogietį. Galbūt išvelgiate jo gerąsias savybes? Kokios jos?

Aš jame blogiečio nematau. Visų pirma jis yra atviras. Kaip sakiau jis ir mylintis, ir pykstantis, ir atgailaujantis.

8. Kaip Mozarto muzika sustiprina Jūsų supratimą apie grafo Almovivos emocinę kelionę per visą operą ir kaip tas emocijas perteikiate dainuodamas?

Visas emocijas perteikiu per spalvas. Mozartas puikiai parašė muzikinę medžiagą (tame tarpe ir rečitatyvai). Jie yra labai svarbūs šioje operoje.

9. Ar galite pasidalinti patirtimi, įsimintinomis akimirkomis ar įžvalgomis, įgytomis atliekant grafo Almavivos vaidmenį įvairiuose „Figaro vedybų“ pastatymuose?

Taip jau susiklostė, kad iš visų 3 pastatymų, kuriuose dainavau 2 buvo klasikiniai, o 1 (Rygoje) šiuolaikinis. Visi pastatymai man patiko. Įsimintiniausias buvo Rygos pastatymas (rež. V. Nemirova) - ten visas operos veiksmas vyko teatre. Režisierės valia grafas ten buvo teatro intendantas, grafiene primadona, Susanna aprengeja, Figaro scenos darbuotojas ir kiti personažai buvo teatro žmonės. Buvo labai linksmas ir gražus spektaklis.

10. Ką patartumėte būsimiems dainininkams baritonams, pirmą kartą besiruošiantiems imtis grafo Almavivos vaidmens?

Mano patarimas būtų jauniems baritonams neskubėti su šiuo vaidmeniu. Nes kaip sakiau, tai žemoka partija. Ir jaunam dainininkui „sodinti“ balsą nėra gerai. Viskam savas laikas.