

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
DAINAVIMO KATEDRA



RŪTA RUGINYTĖ

**GIUSEPPE VERDI OPERA „RIGOLETTO“: GILDOS VAIDMUO IR JO
INTERPRETACIJOS**

Giuseppe Verdi opera „Rigoletto“: the role of Gilda and its interpretations

Studijų programa: Muzikos atlikimas (dainavimas)

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 3 d.

Patvirtinu, kad mano tiriamasis rašto darbas (tema) „**Giuseppe Verdi opera „Rigoletto“: Gildos vaidmuo ir jo interpretacijos**“ 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)

Rūta Ruginytė

(Vardas, pavardė)

SUMMARY

The subject of this work is the musical and dramaturgical characteristics of Gilda – one of the main characters in G. Verdi's opera "Rigoletto". Verdi is known as a patriarch of opera who impressed the whole world with his works. Because of his well-educated ability to perfectly understand human voice he was able to compose one of the most beautiful and often the most complex melodies for soloists. G. Verdi's most famous operas stand out with expressive characters, and melodious expressions of the twists and turns of their personal lives, also expressiveness and colorfulness of composed music.

Problem: When choosing a new part, it is very important to find out whether the chosen role corresponds to the capabilities of the performer's voice. The part of the role of Gilda requires good vocal technique, psychological endurance, and the ability to convey a wide range of the role. Then the question arises, what should be the preparation of the soloist to perform the part successfully? **The aim:** To examine the character of Gilda from different points of view. **The following tasks are set for the purpose of this work:** 1) discuss the creative features of G. Verdi's operas; 2) review the opera Rigoletto; 3) analyze Gilda's role from a musical, vocal and dramaturgical point of view; 4) examine the most prominent interpretations of this role. **Research methods:** 1) studying special literature; 2) audio and video analysis; 3) examination of the opera piano; 4) historical; 5) comparative analyses; 6) interview. "Rigoletto" is an opera distinguished by a combination of masks, hustle and drama, and touching themes. The characters of the opera are alive and dynamic. Gilda is an extremely gullible girl who is kept closed by her selfish father without caring for her. It can be said that the role of Gilda is one of Verdi's most "fragile" operas roles that require extremely careful and stable vocal techniques, because most of the character's parts should be performed in *sostenuto*. The results of research showed that the role of Gilda requires a very strong preparation for vocal technique. In the beginning the role of Gilda is quite naive, so it requires voice rendering without a big *forte*. Later, Gilda goes through painful experiences in her life, so singer needs the extreme ability to control the voice from the tiniest *piano* to a huge *forte*. Finally, at the end of the opera, the artist needs to be able to use its voice to convey Gilda's ascension to heaven. This makes Gilda a very versatile character, with big amplitude of feelings and emotions.

TURINYS

ĮVADAS.....	5
1. GIUSEPPE VERDI KŪRYBA IR OPERA „RIGOLETTO“	8
1.1. G.Verdi operų kūrybos bruožai ir vokalinio stiliaus ypatumai.....	10
1.2. Opera „Rigoletto“.....	13
1.3. Operos „Rigoletto“ sukūrimo istorija ir pirmieji atlikimai.....	14
2. GILDOS VAIDMUO IR JO ANALIZĖ.....	18
2.1. Gildos vaidmuo.....	18
2.2. Gildos partijos muzikinė, vokalinė ir dramaturginė analizė.....	20
3. G. VERDI OPEROS „RIGOLETTO“ PASTATYMŲ IR GILDOS VAIDMENS LYGINAMOJI ANALIZĖ.....	26
3.1. Nikolaus Lehnhoff operos pastatymas <i>Semperoper Dresden</i>	26
3.2. Michele Gamba operos pastatymas <i>Teatro alla scala</i>	29
IŠVADOS.....	32
LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	34
ŠALTINIAI.....	35
PRIEDAI.....	36

ĮVADAS

Tyrimo aktualumas. Giuseppe Verdi (1813–1901) – operos patriarchas, naujai įprasminęs *bel canto* ir savo kūriniais sužavėjęs visa pasaulį, kurie, iki šių dienų, atliekami visuose žymiausių teatruose. Šio kompozitoriaus operos yra daugelio operos solistų svajonė, nes jis itin išskirtinai pažinojo žmogaus balsą, tad kūrė jam vienas gražiausių ir sudėtingiausių melodijų. Tam, kad būtų pilnai ir kokybiškai išpildytas kompozitoriaus muzikinis partijų planas – neretai būtinas išskirtinis vokalo technikos parengtis, atlikėjo psichologinis pasirengimas ir daugelio gyvenimiškų aplinkybių suvokimas, kurios aprašytos operose. Žymiausios jo operos išsiskiria itin išraiškingais veikėjais, jų asmeninių gyvenimiškų vingių melodine išraiška, muzikos išraiškingumu ir spalvingumu. Verdi, savo viduriniuoju kūrybos laikotarpiu, nacionalines ir patriotines temas padėjo nuošaliau ir pradėjo kurti operas, kuriose jis giliau pažvelgė į žmogaus vidinį pasaulį, apčiuopdamas problemas, žmogaus jausmus, psichologiją. Viena tokių – *Rigoletto*. Tai opera, išsiskirianti kaukių, šurmulio ir dramtizmo apjungimu, paliečiamomis temomis. Personažai gyvi, dinamiški. Gilda – nepaprastai patikli, jauna mergina, kurią tėvas laiko uždaryta, nesirūpindamas ja kaip žmogumi, norėdamas ją turėti tik sau. Galima teigti, jog tai vienas „trapiausių“ Verdi operos vaidmenų, kuriam atlikti reikalinga itin kruopšti, stabili vokalo technika, nes didžiąją personažo partijos dalį reikia atlikti *sostenuto*. Rašydama šį rašto darbą, autorė išsamiai išnagrino Gildos partiją muzikiniu ir dramaturginiu požiūriu. Darbo autorę imtis šios temos paskatino ne itin gausus šios temos ištirtumas ir stiprus šio kompozitoriaus kūrybos ir būtent šios operos pomėgis, bei noras ateityje atlikti Gildos vaidmenį. Nors šis vaidmuo įkūnija jauną merginą – šią partiją atliekanti atlikėja privalo būti psichologiškai ir emociškai subrendusi, kadangi šis vaidmuo reikalauja itin didelės ir sudėtingos jausmų išpildymo amplitudės. Nors ši opera yra viena žymiausių pasaulyje – Gildos vaidmens analizių išstirtumas nėra gausus, tad šis rašto darbas ir jame surašyta detali informacija bus itin naudinga autorei ir kitoms Gildos atlikėjoms.

Tyrimo objektas. Gildos vaidmuo G. Verdi operoje *Rigoletto*.

Tyrimo problema. Pradedančiajam dainininkui gana sudėtinga pačiam išsirinkti partiją, tam neretai reikalingas vokalo pedagogo patarimas. Renkantis naują partiją labia svarbu išsiaiškinti,

ar pasirinktas vaidmuo atitinka atlikėjo balso galimybes. Gildos vaidmens partija reikalauja puikiai išvystytos balso technikos, ištvermingo balso, psichologinės ištvermės, mokėjimo perteikti plačią vaidmens jausmų amplitudę. Tad kyla klausimas, koks turi būti solistės pasirengimas, kad sėkmingai atlikti partiją?

Tyrimo tikslas. Įvairiais požiūriais išnagrinėti Gildos personažą.

Šio darbo tikslui keliami tokie **uždaviniai**:

- 1) aptarti G. Verdi operų kūrybos bruožus;
- 2) apžvelgti operą *Rigoletto*;
- 3) išanalizuoti Gildos vaidmenį muzikiniu vokaliniu ir dramaturginiu požiūriu;
- 4) išnagrinėti ryškiausias šio vaidmens interpretacijas.

Tyrimo metodai:

- 1) specialios literatūros studijavimas;
- 2) garso ir vaizdo įrašų analizė;
- 3) operos klavyro nagrinėjimas;
- 4) istorinis;
- 5) lyginamosios analizės;

Literatūra ir šaltiniai. Rengiant darbą buvo studijuojama įvairi literatūra lietuvių ir anglų kalbomis. Buvo remiamasi straipsniais, moksliniais leidiniais (T. Ashley, A. Basevi, V. Lederer ir kt.). Taip pat buvo naudojamos D. Katkaus *Muzikos atlikimas*, M. Steen *Verdi's Rigoletto* ir kitų autorių knygos. Tyrimui naudojamas G. Verdi operos *Rigoletto* klavyras, libretas, vaizdo ir garso įrašai, internetiniai šaltiniai.

Darbo struktūra. Iškeltas tikslas bei uždaviniai, nulėmė šio darbo struktūrą. Darbą sudaro įvadas, trys skyriai, kurie išskirstomi į poskyrius, išvados, literatūros sąrašas, šaltinių sąrašas, šeši natų pavyzdžiai prieduose. Pirmajame skyriuje nagrinėjami G. Verdi operų kūrybos bruožai,

vokalinis stilius, aptariama opera „Rigoletto”, pateikiama Gildos personažo dramaturginė charakteristika. Antrajame skyriuje muzikiniu vokaliniu bei dramaturginiu požiūriu nagrinėjama Gildos partija. Trečiajame skyriuje lyginamos skirtingų laikotarpių vaidmens interpretacijos. Darbo pabaigoje suformuluotos tyrimo išvados. Prieduose pateikiami natų pavyzdžiai.

1. GIUSEPPE VERDI KŪRYBA IR OPERA „RIGOLETTO“

1851 metais, po *Rigoletto* premjeros, Verdi buvo pripažintas populiariausiu operos kompozitoriumi pasaulyje. Jis išvirtino kaip teisėtas didžiųjų italų operos tradicijų pratęsėjas, kurios dominavo XIX amžiaus pirmojoje pusėje. Žymiausių to meto operos kompozitorių G. Rossini, V. Bellini ir G. Donizetti kūrybai pareikalavo metodiškai naujo dėstymo, tad tuo laikotarpiu buvo pradėta keisti operos vokalo tradicija. Giuseppe Verdi (1813–1901) paveldėjo jų išplėtotas *bel canto* tradicijas ir jas pavertė pagrindu, nuo kurio pradėjo transformuoti operinę kūrybą. Verdi dėka, *bel canto* buvo naujai įprasmintas, išplėtotas, vokalą operose padarė dramatiškesniu, stipresniu.

G. Verdi – vienas įtakingiausių XIX a. kompozitorių, kurio darbai, peržengę įprastų žanrų ribas, atliekami viso pasaulio scenose. Kompozitoriaus kūryba visame pasaulyje plito itin sparčiai. *Nabucco* (1841), vos po vienerių metų premjeros Milano *La Scala* teatre, parodyta buvo net 57 kartus. Tai daugiausiai kartų rodyta Verdi opera. Per trejus metus ši opera buvo pristatyta Vienoje, Paryžiuje, Berlyne, Hamburge, Barselonoje, Lisabonoje. A. Porter teigia: „tai įrodo, kaip sparčiai plito Verdi operos visame pasaulyje“ (Porter, 1980, p. 635). Svarbiausios, iki šiol dažnai skambančios viso pasaulio teatruose, kompozitoriaus operos: *Rigoletto* (1851), *La traviata* (1853), *Il trovatore* („Trubadūras“, 1853) bei vėlesnio kūrybos etapo kūriniai: *Aida* (1871), *Requiem* (1874) ir *Otello* (1887). Vidiniai jausmai tapo pagrindiniu Verdi operų „varikliu“: „Verdi suprato, jog klausytojus paveikiausiai jaudina tikroviškumas bei tiesa“ (Rosselli, 2000, p.1).

Verdi itin rūpėjo Italijos politinė padėtis, nepriklausomybės idėjos, aktyviai dalyvavo visuose politiniuose įvykiuose, o kai Italija 1860-aisiais metais tapo respublika, jo vieni pirmųjų darbų buvo vadinami *Risorgimento* („Atgimimo“), muzikiniais bei revoliuciniais vedliais. Iš operos *Nabucco* choras *Va, pensiero...* („Hebrajų vergų choras“) aplinkinių buvo traktuojamas kaip neoficialiu Italijos nepriklausomybės himnu, tačiau teigiama, jog ne tai buvo Verdi tikslas kuriant pirmuosius kūrinius“ (Rosselli, 2000, p.1).

Jį žavėjo Garibaldi idėjos. 1848 metais Verdi sukūrė himną „Skambėk trimite“, o 1849 metais pasirodė patriotinė Verdi opera „Mūšis ties Lenjanu“, tai buvo atgarsis į 1848 metų revoliucinius įvykius. Šia opera baigėsi ankstyvųjų – herojinių Verdi operų ciklas. Visoms joms būdingas veržlumas, didelis emociingumas, melodingumas. Operų chorai paplito visame krašte, tapo

masinėmis patriotinėmis dainomis, su kuriomis žengė kovoti už Italijos laisvę Garibaldžio kariai (Basevi, 2013, p. 66-76).

Vėliau, kūrybiškai subrendęs, savo viduriniuoju kūrybos laikotarpiu, kompozitorius nacionalines ir patriotines temas padėjo nuošaliau ir vis įtikinamiau bei realiau atskleisdavo žmogaus jausmus, išgyvenimus. Pagrindiniais jo operų herojais tapo paniekinti, prislėgti, kenčiantys žmonės, socialine nelygybe pagrįstos santvarkos aukos, tai 1851 – 53 metais sukurtos operos *Rigoletto*, *La traviata*, *Il trovatore* („Trubadūras“). Stengdamasis kuo tiksliau pavaizduoti veikiančius asmenis, kompozitorius praturtino jų muzikines charakteristikas buitinėmis italų dainų ir šokių intonacijomis (Lederer, 2000, p. 17).

Verdi operą *Rigoletto* kūrė būtent tuo metu, kai Wagneris formavo teoriją, jog opera yra visuma, kurioje susipina tekstas, muzika, teatro elementai. Šioje vietoje Wagneris sukėlė didžiulę revoliuciją muzikos pasaulyje, operą paversdamas muzikine drama – *Tristan und Isolde* (1859), *Der Ringdes Nibelonges* (1853). Tuo pat metu Verdi plėtojo savo meno formą nuo *bel canto* ištakų link labiau integruotos muzikinės dramos formos. Nors pirmosios šio laikotarpio operos *Rigoletto*, kurią Verdi pristatė 1851 metais, Venecijoje, libretas parašytas pagal Viktoro Hugo pjesę „Karalius linksminasi“, kompozitoriui teko atlikti esminius pertvarkymus, kad patenkintų epochos cenzūruotojus.

Šioje operoje demaskuojamos monarchų ir didikų ydos. Tai pirmoji kompozitoriaus opera, kurioje pradeda ryškėti pagrindiniai jo stiliaus bruožai. Šioje operoje jaučiama daug sąsajų su itališkosiomis *bel canto* tradicijomis; daug šokio stiliaus ritminių akompanimentų, vidinių struktūrų, kurios taip pat buvo ir Wagnerio antema. Tačiau opera *Rigoletto* yra į kitą kūrybos etapą pereinamoji opera, kurioje Verdi muzikinius ir tekstinius elementus sujungė į gilesnę, organinę visumą, ko nebuvo padaręs ankstesnėje savo kūryboje. Tarp lyrinių ir dramatiškų elementų yra tobulesnė pusiausvyra, o orkestras nėra tik tradicinis akompaniatorius, tačiau ir neatsiejama dramos dalis. Taip pat šioje operoje Verdi panaikina barjerus tarp rečitatyvų ir arijų, juos apjungdami į darnią visumą.

Visa *Rigoletto* muzika yra iš esmės vieninga, todėl kiekviena scena greitai perkelia operą nuo vienos kvapą gniaužiančios kulminacijos iki kitos. Galima teigti, jog ši opera kompozitoriui tapo tramplinu jo ateities muzikos dramai, ypač keturiems paskutiniams šedevrams: *Don Carlo*, *Aida*, *Otello*, *Falstaff*. Tačiau *Rigoletto* stiprybė slypi muzikos gyvybingume – tikra šlovingos ir sodrios muzikos skrynia, perteikianti stiprią aistrą. Verdi nauja muzikinė kalba, girdima šioje operoje, yra

kupina naujo impulso, intensyvumo ir energijos, kuri kartais gali pasirodyti perpildyta siautėjančių emocijų ir neregėto džiaugsmo (Fisher, 2002, p. 24).

1.1. G.Verdi operų kūrybos bruožai ir vokalinio stiliaus ypatumai

Giuseppe Verdi pirmosios sukurtos operos yra *Oberto* ir *Nabucco*. Pastaroji yra kupina užkoduotų nacionalinių idėjų, kurios kompozitoriui buvo itin svarbios. Jis ypač stipriai, iki gyvenimo pabaigos, palaikė vieningos Italijos idėją, dalyvaudavo išsilaisvinimo siekusuose italų judėjimuose. Su šios operos pastatymu prasidėjo tikroji kompozitoriaus sėkmė, po kurios jis pradėjo kurti labai aktyviai – per 6 metus parašė 10 operų herojine, išsilaisvinimo, kovos su priespauda tematika (*I Lombardi* (Lombardiečiai) (1843)), *Atilla* (1846) ir kt.). Palaipsniui praturtėjo operų siužetų ratas pasaulinės literatūros klasikų (Schiller, Shakespeare, Hugo ir kt.) kūriniais: *Luisa Miller* (1849), *Macbeth* (1847), *Ernani* (1844) ir kt. Nors ir sekė didelis operų skaičius, tačiau pats Verdi prisipažino, kad šis laikotarpis – jo katorgos metas. 1847 metais Verdi kūrinys *I Lombardi* buvo pakoreguotas, pervadintas į *Jerusalem* ir pristatytas Paryžiaus Operoje, kur jis tapo pirmuoju Verdi darbu prancūzų didžiosios operos stiliuje (Crowest, 2019, p. 64-84).

1869 metais Verdi, poeto ir savo bendražygio, A. Manzoni atiminimui, parašė kūrinių *Requiem*, kurio parašymo laikotarpis sutapo su G. Rossini mirtimi, tad šis kūrinys tapo ir šio operų genijaus mirties paminėjimu. *Requiem* atrodė, tarytum, paskutinis kompozitoriaus kūrinys – jis buvo ryškus, dramatiškas, su fatalistiniais likimo motyvais. Kaip teigė kompozitorius, biografas John Rosseli: „tai buvo kūrinys, patvirtinęs jo genialų unikalumą bei dominavimą italų muzikoje“ (Rosseli, 2000, p.1).

G. Verdi kūryba skirstoma į tris skirtingus etapus. Pirmajame jo kūrybos laikotarpyje parašyta opera *Nabucco* stipriai atspindi kompozitoriaus pirmtakų įtaką. Čia dominuoja švelnios melodijos, aiški ritmika, nėra melizmų gausos. Toks, gana tvirtas ir griežtas, vokalinis stilius matomas ir vėlesniojo kompozitoriaus kūrybos etapo muzikoje: operose *Ernani*, *Macbeth* („Makbetas“). Čia jaučiama *bel canto* kompozitorių įtaka, orkestruotė nėra itin apsunkintas tirštomis faktūromis, ji labiau sukurta akompanuoti solistams. Vokalo ekspresija išreiškiama sinkopėmis, ištisine melodija, griežtai apibrėžtoje kadencijoje. Šiame kompozitoriaus kūrybos etape aiškiai išžvelgiama, jog jam čia

svarbiausia melodija, o psichologinis personažo paveikslas jaučiamas tik labai nežymiai. Beveik visų arijų pabaigos yra su aiškia, trumpa, statiška *tonikos – dominantės* kadencija (Lederer, 2014, p. 36).

Vėlesnis Verdi kūrybos laikotarpis jau kitoks. Čia kompozitorius pradeda gilintis į žmogaus emocijas, psichologiją. Gimsta, bene žinomiausios, jo operos – *La Traviata, Rigoletto, Il trovatore*. Šiose operose arijos komponuojamos trijomis dalimis – dramatinė, lyrinė ir vėl dramatinė, vokalas įgauna dramatiškumo. Stilius išsigrynina, jaučiamas žmogaus vidinio pasaulio, emocinio būvio nagrinėjimas. Šia kryptimi operose Verdi pasuko vienas pirmųjų. Kompozitoriaus sukurti personažai gilūs, žmogiški, emociingi bei dramatiški – visuomet vyraujanti vienybė tarp jų psichologinės būsenos ir žodžio bei muzikos (Klimas, 2007, p. 20).

Šiuo kūrybos laikotarpiu parašytose operose, kompozitorius, net kurdamas apie istorines asmenybes (pavyzdžiui, operos *Don Carlos* siužetas paremtas Ispanijos karališkosios šeimos, valdžiusios XVI a., gyvenimu) sugeba personažus pateikti taip, kad kiekvienas žiūrovas juose rastų dalelę savęs: juos priartina prie paprasto žmogaus, išgyvenančio tokias pat emocijas, kenčiančius tokius pat vidinius konfliktus. „Verdi gali būti tamsus, bet jis visada humaniškas. Tarp tamsių emocijų, jo pykčio išraiškos, greta Bethoveno ir Wagnerio, yra vienos įtikinamiausių muzikoje” (Lederer, 2014, p. 17). Dėl šių priežasčių, įžvelgiama, jog šiame viduriniajame kūrybos etape Verdi yra labiau suinteresuotas į personažus – jų vokalinėse linijose gausiai prideda papuošimų, kurie padeda dar įtikinamiau perteikti personažų emocijas bei išgyvenimus (Lederer, 2014, p. 62).

Vėliausiame kūrybos etape Verdi operos ypač pastebimai kinta. Ankstyvesnėje kūryboje (*La forza del destino* („Likimo galia“)), *Un ballo in maschera* („Kaukių balius“)) girdimos melodingos arijos, atskiri ir išplėtoti numeriai, tačiau nuo operos *Aida* jo kūryba keičiasi: atsisakoma smulkios ritmikos, koloratūrinių pasažų, rečitatyvai ir arijos apjungiami, dramaturgija dinamiškesnė. Brenon teigia, jog šioms operoms įtakos davė R. Wagneris („<...>Verdi vėliau kūrybos etape puikiai galime įžvelgti akivaizdžią Wagnerio įtaką“ (Brenon, 1916, p. 158), dėl savo ištinio plėtojimo, nuolatinio dramaturgijos vystymo. Tik skirtumas tarp šių kompozitorių toks, jog Wagnerio svarbiausias komponentas kūryboje buvo orkestras: „<...>Wagneris siūlė visiškai neitališką, tai yra vokišką, instrumentinį orkestro ir harmonijos akcentą...>” (Hutcheon, 2015, p. 48), per kuri atskleidžiama istorija ir kūrinių filosofija, kuriame balsas tampa tik vienas iš komponentų.

Verdi operose kiek kitaip – jo kūrinių dramaturgijoje svarbiausia tembras, dinamika, diapazonas, melodija. Jo orkestras yra gausus, bet neužgožiantis vokalo – orkestras daugiausiai sąveikauja su balsu arba kaip jo pritariantysis, ir arijose dažnai skamba taip, lyg pritariantį tik vienas

instrumentas. Šiame kūrybos laikotarpyje kompozitorius pamažu atsisako *bel canto*, vokalinėse partijose daugėja rečitatyvų (kas ypač atsispindi jo paskutinėje operoje *Falstaff*) ir visa tai tampa raktu vėlesnei kūrybos srovei – verizmui (Lederer, 2014, p. 19).

Kompozitoriaus melodijos – paprastos, įsimenančios. Nors ir buvo dažnai kritikuojamas dėl diatoninės komponavimo manieros, jis, nepaisant to, neatsisakė savo stipriosios pusės – personažų vidinio pasaulio atskleidimo melodijomis. G. Verdi mėgdavo griežtai nepaisyti libretistų parašytos istorijos, išbraukdavo jam nereikalingus veikėjus, palikdavo tas scenas, kurios jam atrodė svarbios ir labiausiai galinčios atksleisti jo stipriąją pusę – dramatiškumą bei ekspresyvumą, nuolat tarp personažų vystomą konfliktą, tikrovišką jų tarpusavio santykį. „Savo muzikiniu ir dramatišku genialumu bei charakterio jėga, Verdis suteikė naują gyvenimą pavargusioms italų operos tradicijoms, nuolat kėlė jos standartus” (Lederer, 2014, p.8).

Tarp įtaką G. Verdi dariusių kompozitorių galima išskirti anksčiau kūrčius *bel canto* meistrus Gioachino Puccini, Gaetano Donizetti, Gioachino Rossini. Vokiečių kompozitoriaus Richardo Wagnerio įtaką matome tik operose *Aida* ir *Otello*. Kaip ir minėta, nors kūryboje jiems abiem svarbus dramatiškumas, stiprūs jausmai – Verdi išsiskiria tuo, jog jo kūryboje dominuoja balsas, vedantis muzikinę dramą, su orkestru palaikantis dialogą. Kitas kompozitorius, daręs stiprią įtaką ir turėjęs didelę reikšmę Verdi kūrybai – Vincenzo Bellini, taip pat ryškus melodistas, muzikoje išreikšdavęs personažų charakterius, dirbęs ties dramatiškesniu *bel canto*: „Bellini sugebėjo rašyti kvapą gniaužiančias, išraiškingas ir gražias melodijas, kuriose, klausytojas, tarsi, sklendo sustabdytame laike.” (Lederer, 2014, p. 13). Visa tai atsispindi ir G. Verdi muzikoje. Jo mėgstamiausias instrumentas – žmogaus balsas, tapęs visų operų pagrindu. Jo vokalinės partijos itin sudėtingos, reikalaujančios geros solisto parengties, gebėjimo vokale derinti dramatiškumą ir lyrizmą.

Taigi, nors G. Verdi operų kūryba buvo ganėtinai kintanti – visų jų pagrindu išliko melodija. Pirmojo kūrybos etapo pagrindu lyriška muzika – svarbiausia gražus, tikslus dainavimas. Antrajame etape operos pamažu įgauna daugiau dramtizmo, žengiama psichologinio realizmo link, gausu muzikinių papuošimų. Vėliausiame kūrybos etape kompozitorius atsisako koloratūrinių pasažų, panaikina atskirus numerius, operose vyrauja išsitiesinis vystymas, o svarbiausiu aspektu tampa personažų vidiniai išgyvenimai.

Dramaturgiją kompozitorius plėtojo vokalinėmis priemonėmis, kurias sudaro tembras, diapazonas, dinamika, melodija, dažniau įterpian daugiau rečitatyvų. Šitoks G. Verdi estetinis požiūris į vokalo reikšmę operose padarė stiprią įtaką vėlesnei muzikos srovei – verizmui ir išplėtojo

bel canto. Verdi muzika gali atrodyti tamsi, nes jis kalba apie ne tik apie linksmus, pramoginius dalykus, tačiau ir apie skausmingą žmogaus egzistencijos pusę.

1.2. Opera *Rigoletto*

G. Verdi intuityviai plėtojo savo meno formą nuo *bel canto* ištakų link labiau integruotos muzikinės dramos formos. *Rigoletto* atstovavo tos evoliucijos pradžiai, čia ryškiai atsispindi itališkosios operos tradicijas. Tai kūrinys, prisotintas ryškių melodijų, spontaniškos galios, kuriame karaliauja balsas. (Fisher, 2002, p. 24).

Pagrindinis *Rigoletto* dramatinis principas – kontrastiškumas. Čia priešpastatomos kontrastingos scenos, epizodai: po niūrios įžangos staiga seka baliaus scena; linksmas dvariškių choras vagiant Gildą, prieš įvykstant *Rigoletto* tragedijai ir t.t... Vidiniais kontrastais pagrįsta *Rigoletto* ir Gildos charakteristika. Ypač giliu vidiniu konfliktu pasižymi *Rigoletto* paveikslas. Šioje operoje apstu melodinių išradimų, kurie susieja rečitatyvą su arija, pašalindami barjerą tarp arijos ir rečitatyvo, ir kitos scenos pradžios. Visa *Rigoletto* muzika yra vieninga, todėl kiekviena scena greitai perkelia operą nuo vienos kvapą gniaužiančios intonacijos iki kitos (Fisher, 2002, p. 25).

Operos kompozicija pagrįsta paprastais, aiškiai išbaigtais epizodais – numeriais. Kai kuriuose numeriuose ryški buitinių žanrų įtaka (baladė, daina, maršas) ir italų šokių ritmika. Visur vyrauja raiški ir įtaigi „verdiška“ melodija.

Operos dramaturgijai sustiprinti kompozitorius sukuria kiekvienam veikėjui savą melodiją, intonacinę sferą. Orkestras taikliai pabrėžia psichologiniu atžvilgiu reikšmingus momentus, lyg papildydamas tai, kas neišsakyta vokalinėje linijoje. Ypač svarbus orkestro vaidmuo finale.

Verdi kūrinuose *Rigoletto* buvo lyginamas su revoliucine Bethoveno simfonija *Eroica*, abu kompozitoriai šiuose kūrinuose nutolo nuo ankstesnių kompozicijos stilistikų. M. Steen apie šį Verdi kūrybos pokytį rašė: „Verdi panaikina bet kokius barjerus tarp rečitatyvo ir melodijos“ (Steen, 2012, p.11). Gerai žinomas kvartetas iš trečiojo veiksmo autoriaus prilyginamas kaip vienas geriausių italų koncertinės muzikos kūrinių, kartais net sulyginamas su kai kuriais Mozarto kūriniais. Tačiau *La donna e mobile* yra melodija, kuri iš karto sužavėjo visuomenę ir pavertė *Rigoletto* viena populiariausių operų (Steen, 2012, p. 9-14).

Rigoletto – tai itališka opera visomis prasmėmis ir čia ji pagarbiai laikosi didžiųjų žanro tradicijų. Tai kūrinys, kuriame karaliauja balsas, prisotintas įstabios melodijos ir ryškaus grožio bei

muzikos, spontaniškos galios. Hercogo *Questa o quella* ir *La donna è mobile*, Gildos *Caro nome* ir išpažintis *Tutte le feste*, *Rigoletto Pari siamo* ir *Cortigiani*, duetas *Si vendetta* ir, žinoma, paskutiniojo veiksmo kvartetas – visuotinai pripažintas muzikinio išradingumo stebuklu, kuriame įvairūs veikėjų konfliktai atskleidžiami nuostabioje, nuoseklioje muzikinėje vienybėje (Fisher, 2002, p. 25).

Pats Verdi operą *Rigoletto* apibūdino kaip revoliucinį orientyrą jo karjeroje: „Pats geriausias veikalas teatro efektų atžvilgiu, kokį tik esu sukūręs. Jame yra galingos situacijos, įvairovė, jaudulys, patosas. Visos peripetijos kyla dėl nerimtos, niūrios kunigaikščio asmenybės, o tai iššaukia *Rigoletto* baimę, Gildos aistras...“. *Rigoletto* visada išliko mėgstamiausiu Verdi kūrinium – opera, prisotinta ir integruota stipraus dramatiško ir lyrinio grožio, aštrių emocijų ir patoso išraiškų, nevilties, romantiškų agonijų, meilės aistrų ir, žinoma, to audringo įniršio, kuris sukausto.

Ši opera yra vienas iš ryškiausių Verdi lyrinių šedevrų. Su šia opera kompozitorius pradėjo savo vidurinę kūrybos laikotarpį, kuriame sukūrė visiškai naują operų dvasią, su drąsesnėmis temomis ir charakterizacijomis, kurios turi daugiau dramatiško ir psichologinio gylio. Tai magiška nuostabios muzikos ir teksto chemija, išreiškianti galias žmogaus emocijas, aistrą ir patosą (Fisher, 2002, p. 26).

1.3. Operos *Rigoletto* sukūrimo istorija ir pirmieji atlikimai

Nors to meto klausytojai buvo pripratę prie nusistovėjusių operos normų, G. Verdi į tai kreipė ne daug dėmesio ir kūrė taip, kaip jam norisi. Pirmosios operos buvo šiek tiek santūresnės, tačiau antrajame kūrybos laikotarpyje Verdi išplėtė savo kūrybą iš rėmų ir pradėjo gilintis į žmogų, jo vidų, išgyvenimus, juos išreiškdamas per melodiją. Vienas iš tokių G. Verdi kūrybos šedevrų yra 1851m. kovo 11d. Venecijoje, *La Fenice* teatre pristatyta ir pasaulį užkariavusi opera *Rigoletto*.

1850 metų viduryje, Verdi sudarė naujos operos sukūrimo sutartį su *La Fenice* teatru. Kompozitorių ypač sudomino jo mėgiamo autoriaus Viktoro Hugo drama „Karalius linksminasi“. Šią dramą V. Hugo pristatė 1832 metais, kuri, vyriausybės įsakymu, buvo uždrausta scenoje iškart po pirmojo pasirodymo. Drama, kurioje naudojami istoriniai vardai, nors, iš tikro, yra išgalvota, susijusi su trimis veikėjais: Fransua I ištvirkusiu Prancūzijos karaliumi, Tribuletu, karaliaus juokdariu, kuriuo karalius manipuliuoja, liepia atlikti visus jo nešvarius darbus ir Blanche, Tribuleto dukterimi, tėvo saugoma kaip reta brangenybė ir užauginta doroje aplinkoje. Ji įsimyli karalių, kurį mato kasdien

bažnyčioje, tačiau neatpažįsta. Pagrobta dvariškių, kurie tiki, kad ji yra juokdario meilužė, o ne dukra, ji nuvežama pas karalių, kuris suteršia jos orumą ir išniekina. Kai Tribuletas apie tai sužino, jis nusprendžia atkeršyti, pasiūsdamas piktadarį nužudyti karalių. Tačiau Blanche, vedama beprotiškos meilės, atiduoda savo gyvybę, kad išgelbėtų karalių – pasamdytas piktadarys ją įdeda į maišą vietoj karaliaus ir atiduoda Tribuletui, kuris, atpažinęs savo, jau negyvą, dukrą, krenta į neišmatuojamą sielvartą. Taip išsipildo kažkada uždėtas juokdariui prakeiksmas, dėl to, jog jis tyčiojosi iš garbingo karalystės senolio, kurio dukters garbę sutepė karalius.

Ši pjesė yra amoraliai tuo, jog sumenkina dorybę ir išaukština ydą. Dorybė čia sumenkinama tada, kai Tribuletas, tarnaudamas ištvirkusiam karaliui, sieloje randa ramybę laikydamas uždaręs nuo viso pasaulio savo dukrą. O yda išaukstinama tada, kai Blanche, suviliota ir išniekinta karaliaus, tam tikra prasme, iš beprotiškos meilės atima sau gyvybę, kad išgelbėtų jį, vietoj to, kad suprastų, kaip nedorai su ja buvo pasielgta. Viktoras Hugo norėjo priversti publiką pasigailėti niekšiško juokdario ir kankinės merginos dėl nekuklios ir nuodėmingos meilės. Nors pjesės autorius ir bandė gintis, jog čia nėra nieko amoralaus ir pagrindinė esmė yra prakeiksmas – niekas tuo netikėjo ir pjesė buvo uždrausta.

Verdi libretistas Francesco Maria Piave tikėjo, kad Venecijos civilinė valdžia nesudarys kūrybinei komandai jokių sunkumų šiuo klausimu, tad operos *Rigoletto* libretą kūrė pagal šią dramą, pakeitęs veikėjų vardus – Karalių pakeitė Mantujos hercogu, Tribuletą Rigolettu, o Blanche – Gilda. Taip pat libretistas kiek kukliau perteikė veikėjus, norėdamas juos paversti mažiau amoraliais.

Likus mažiau nei trims savaitėms iki operos premjeros, įvyko sustojimas: kompozitoriui ir toliau buvo brukamas cenzorių spaudimas dėl libreto, kuris, pasak jų, apjuodina valdančiųjų gyvenimą, pateikia Prancūzijos karalių kaip gašlų, moterų negerbiantį, žemos moralės vyrą. Į tokias replikas Verdi reagavo pikta: „Iškelti į sceną personažą, kuris yra smarkiai deformuotas, absurdiškas, bet viduje aistringas ir kupinas meilės yra būtent tai, kas mane džiugina ir tuo tikiu. Šią istoriją pasirinkau būtent dėl šių savybių, dėl originalių veikėjų bruožų, tačiau jei jie atimami, aš nebegaliu toliau rašyti jai muzikos” (Steen, 2012, p.38).

Galiausiai, po didžiulių ginčų, istorija buvo sušvelninta. Taigi, galutiniame variante, F. Piave librete pakeitė laikotarpį, sušvelnino daug scenų, pakoregavo laikotarpį, vietoj karaliaus atsirado kunigaikštis, o pati istorija iš Prancūzijos persikėlė į Italijos Mantujos kunigaikštystę. Beje, kompozitoriui teko pakeisti ir pačios operos pavadinimą, mat pirmasis užmanymas buvo pavadinimas

La Maledizione; iš pavadinimo pašalinus prakeikimą, opera buvo pavadinta veikėjo vardu – pavadinimas kilęs iš prancūziško žodžio „rigoler” („burbėti”).

Opera buvo sukurta per keturiasdešimt dienų. Verdi šios operos partitūrą laikė paslėptą ir užrakintą, o į repeticijas atsinešdavo tik tų vietų natas, kurios tą dieną bus repetuojamos. Prieš premjerą Verdi pareikalavo visų atlikėjų šios operos muziką laikyti paslapyje, ypač tenorui Raffaele Mirate buvo uždrausta ne repeticijų metu net švilpti žymiąją *La donna è mobile* ariją, kuri, pats kompozitorius žinojo, bus pakerėsiantis numeris. Rigoletto partiją atliko baritonas Felice Varesi, o Gildos – Teresa Brambilla.

Galiausiai, 1851 metais Venecijoje *La Fenice* teatre įvykusi premjera sulaukė sensacingos sėkmės. Operą dirigavo Gaetano Mares, scenografiją kūrė Guseppe Bertolja ir Francesco Bagnara. Po daugelio metų Gulia Cora Varesi aprašė savo tėvo Felice Varesi, pirmojo Rigoletto, įspūdžius iš operos premjeros: Varesi labai nejaukiai jautėsi dėl netikros kupros. Taip jaudinosi, jog prieš išeinant į sceną jį ištiko panikos priepolis. Verdi supratęs, kas darosi, šiukščiau pastūmė Varesi į sceną, todėl jis išėjęs į sceną atrodė nerangiai suklupęs. Tai labai prajuokino publiką, maniusią, jog šis suklupimas buvo tyčinis (Crowest, 2019, p. 91).

Rossini teigė, jog *Rigoletto* buvo pirmoji opera, privertusi jį suprasti Verdi didybę. Tačiau po šios premjeros keli kritikai ypač peikė šią operą, nevengdami ją vadinti plagiatu, skurdžiausia Verdi opera. Vienas iš jų rašė: „Opera *Rigoletto* nustebino labiau net už *Ernani* ar *I Due Foscari* savo aukštu lygiu, nuostabiomis melodijomis, atsisakytais ankstesnėse operose esančiais trūkumais, tačiau jos negalima priskirti šedevrui, nes ji kupina plagiatų.” (Crowest, 2019, p. 91).

Tačiau, kaip toliau teigia pats Crowest: „Net praėjus keturiasdešimčiai metų, po operos sukūrimo, jos klausyti vis dar plūdo minios, tad šie, praėjusio amžiaus kritikai, vargu, ar buvo verti net to popieriaus, ant kurio surašė savo mintis. Šioje operoje kompozitorius klausytojus iš savo impulsyvios muzikinės jaunystės perkelią į subrendusią meninę pilnatvę. Joks ankstesnis jo darbas neparodė tokios meistriškos jėgos ir originalumo.“ (Crowest, 2019, p. 91).

Iki šių dienų bene žinomiausia arija *La donna è mobile* po įvykusios premjeros tapo tokia populiari, kad žmonės girdėjo ją atliekant kitus tiesiog gatvėje, jau kitą rytą. Tačiau Paryžiuje ši opera sukėlė didžiulę politinę manifestaciją ir buvo uždrausta, o pats kompozitorius teigė, jog turbūt geresnės operos nebeparašys iki gyvenimo pabaigos (Steen, 2012).

Rigoletto premjera buvo pirmas toks didžiulis Verdi triumfas Italijoje, nuo 1847 metais Florencijoje įvykusios operos *Macbeth* premjeros. Iki 1852 metų *Rigoletto* premjeros įvyko visuose

didžiuosiuose Italijos miestuose, nors, kartais, dėl cenzūros, būdavo pakeistas pavadinimas. Per trumpą laiką opera buvo pristatyta ir kituose didžiausiuose pasaulio miestuose. Jungtinėje Karalystėje premjera įvyko 1853 m., *Covent Garden* teatre, kur Mantujos kunigaikštį atliko Giovanni Matteo Mario, o *Rigoletto* – Giorgio Ronconi. 1855 metais vasario 19 d. opera parodyta JAV, Niujorko muzikos akademijoje.

Ši opera ypač patiko žymiausiems to meto dainininkams. Ronconi (kelerius metus dėstė dainavimą Niujorke nuo 1867m.) buvo žymus *Rigolettas*; taip pat ir Antonio Galassi, išskirtinis *Rigolettas*, kurio atlikimą šio vaidmens žmonės atsimindavo dar praėjus ir keliems dešimtmečiams; Renaud Manheteno operos teatre; Titta Ruffo *Metropoliteno* operos teatre. Tačiau šioje operoje yra ir kiti įsimintini veikėjai, kuriuos įkūnijo geriausi dainininkai – Mario buvo kunigaikštis, 1903 m. lapkričio 23d. Caruso sensacingai debiutavo *Metropolitan opera* kaip nepastovaus Mantujos kunigaikščio personažas, ir, žinoma, negalima nepaminėti 1916 m. lapkričio 18d. Gildos vaidmeniu debiutavusios Amelita Galli-Curci, kuri tiesiog užbūrė savo lyriniu-koloratūriniu soprano balsu. (Kobbe, 2019, p. 544).

Šiais laikais opera *Rigoletto* tapo viena iš daugiausiai atliekamų operų pasaulyje. Mantujos kunigaikščio arijos, ypač *La donna e mobile* ir *Questa o quella* iki pat šių dienų atliekamos geriausių pasaulio tenorų, nuo Enrico Caruso, kuris paskyrė jas savo pirmiesiems įrašams 1902m., iki Luciano Pavarotti rečitalio įrašų.

2. GILDOS VAIDMUO IR JO ANALIZĖ

Verdi *Rigoletto* įsimenamas tuo, jog muzikos pagalba dar labiau sustiprinami operos personažų charakteriai ir jausmai. Ne išimtis ir Gilda, iš pažiūros naivi, paprasta ir angeliškai nekalta mergina, tačiau jos romantiškos fantazijos ir ekstazė užauga įsimylėjus vargšu persirengusį kunigaikštį. Čia, tam tikra prasme, Gilda jau nebėra tokia naivi bei šventa. Šis personažas turi daug spalvų, kontrastų, netikėtų muzikinių bei draminių pasikeitimų, kas leidžia nuodugniai analizuojant tiek orkestruotę, tiek libretą pastebėti jos asmenybės pasikeitimus, vidinius išgyvenimus ir kokią prasmę ji neša bei simbolizuoja šioje operoje.

Kaip pasakoja William Ferrara, Gilda yra dvasinės meilės pavyzdys, įkalinta savidestrukciijoje. Ji nesugeba suprasti, koks iš tiesų yra jos tėvas ir kokį pavojų kelia kunigaikštis. Ji pasaulį supranta religiniu požiūriu – juk jos vienintelis ryšys su išoriniu pasauliu yra bažnyčia. Gildos dvasinė meilės idėja reikalauja paaukoti gyvybę dėl žmogaus, kuris ja pasinaudojo. Ji čia vaizduojama kaip nekaltas avinėlis, išperkantis nusidėjėlį savo poelgiu. Pagal jos mąstymą, tai yra didžiausia meilės išraiška. Nepaisant jos naivaus požiūrio į gyvenimą, ji iki paskutinio veiksmo išlaiko savo ypatingai stiprią dvasinę energiją, kuri jai suteikia neįveikiamą poziciją ir herojišką drąsą (Ferrara, 2016, 162).

2.1 Gildos vaidmuo

Rigoletto dukra Gilda – jauna mergina, laikoma atokiai uždaryta savo pačios tėvo. Jos vienintelė draugija yra auklė Giovanna ir tėvas, kuris reguliariai užsuka, neatskleisdamas savo vardo ir juokdario profesijos. Kiekvieną sekmadienį Gilda eina į bažnyčia lydima Giovannos, ir kartą, netikėtai, ten ji apsikeitė žvilgsniais su nepažįstamu jaunuoliu, kuris, iš tikro, buvo persirengęs kunigaikštis.

Pirmame veiksmo nesąžiningas jaunuolis, apsirengęs lyg nepasiturintis studentas, pasirodo Gildos namuose, kurio muzikinė linija nuolat kinta. Apsimesdamas neturtingu įsimylėliu, jis pradeda dainuoti meilės duetą, kurį sudaro *cantabile* ir *cabaletta*. Šiame duete matomas stilizacijos momentas, reiškiantis potencialią ironiją. *Cantabile* dueto dalyje kunigaikštis dainuoja, kad meilė yra “sielos saulė”, kas gali atrodyti pernelyg melodingai, viliojančiai, o atsisveikinimo *cabaletta* su daug kartų kartojamu “addio, addio” gali atrodyti pernelyg statiškai ir ištemptai. Šis duetas gali išduoti jo

paviršutiniškumą meilėje. Komiškas arba ironiškas scenos elementas yra susijęs ne tik su dueto stilizacija, bet ir daugybe sceninių elementų, tokių kaip meilės priepolis, korumpuota auklė, susižavėjęs didikas, persirengęs nepasiturinčiu studentu, jo pradinis slėpimasis už medžio – vis tai susipina į pompastiškų klišių visumą.

Gildos pagrobimo scenoje taip pat naudojami komiški elementai. Siekdami atkeršyti Rigolettui, dvariškiai pagrobia merginą. Netikėtai pasirodžius Rigolettui, šie jį apkvailina, teigdami, jog vogia kaimyno žmoną ir užriša jam akis. Komiškos šios scenos savybės akivaizdžios, o to muzikiniai atitikmenys matomi *staccato* lengvume ir grobikų komiškų žodžių kartojime: *ziti, ziti, cheti, cheti*.

Antrame veiksme, atvežta į kunigaikščio rūmus, Gilda išprievartaujama arba suviliojama. Vėliau, nors ji kalba apie savo gėdą ir vadina jį neištikimuoju, ji ir toliau jį myli, teigdama, kad jis taip pat ją dievina. Vadinasi, ši meilės deklaracija tampa potencialiai groteskiška. Trečiojo veiksmo scena, kurioje Gilda aukoja savo gyvybę dėl kunigaikščio, taip pat turi groteskiškų aspektų, tačiau, vėlgi, lieka atviras klausimas – kiek ir koku būdu tai įtakoja sceninį ir muzikinį Gildos vaidavimą.

Rigoletto pasamdo Sparafucille nužudyti kunigaikštį, kuris taip pat yra groteskiška prekybininko karikatūra: jis nesivaržo žudyti žmones tarsi gyvūlius, tačiau kliento nužudymas vertinamas kaip dėmė jo reputacijai. Maddalena, jo sesuo, suviliojusi kunigaikštį, yra taip pat groteskiška sentimentalios meilės karikatūra: ji teigia įsimylėjusi gražų, jauną kareivį, bet ji susilaiko jį prikelti iš gilaus miego, supratusi, jog negaus užmokesčio.

Gilda ir toliau yra “iškilmingos” meilės atstovė trečiajame veiksme: ji prisipažįsta, jog jos meilė kunigaikščiui niekur nedingo, nors jis ir paniekino ją, o pamačiusi jį kartu su Maddalena pradeda baimintis, kad jos širdis plyš iš liūdesio.

Vėliau, kai ji be tėvo žinios grįžta į Sparafucille užėigą, nes sužinojo, jog žudikai laukia pro duris įeinančio kunigaikščio ir ji ketina pasiaukoti persirengusi vyru – tai taip pat tampa groteskiško – komiško siužeto dalimi. Tai suponuoja jos išvaizda – vyriška apranga, auliniai batai ir spurtai.

2.2 Gildos partijos muzikinė, vokalinė ir dramaturginė analizė

Verdi opera *Rigoletto*, veikiausiai, labiausiai stebinanti yra tuo, kaip pasitelkiant muzika galima kurti personažų išgyvenimus. Vienas tokios technikos pavyzdžių – finalinio veiksmo kvarteto scena, kurioje kunigaikštis vilioja koketišką Maddalena, o tuo pat metu Rigoletto guodžia Gildą. Nors visų veikėjų nuotaikos skirtingos – muzika puikiai atitinka visų būsenas, ypač sutrikusią ir išduotą Gildą.

Rigoletto operos centre – prakeiktas, kuprotas juokdarys Rigoletto, kuris siekia atkeršyti kunigaikščiui už tai, kad šis pasinaudojo jo mylima ir ypač stipriai globojama dukra. Gilda visą šį laiką mylėjo kunigaikštį, todėl bando jį išgelbėti aukodama save ir vėliau sudaužydama tėvo širdį. Straipsnyje šia tema Elizabeth Hudson apibendrina publikos ir kritikų jausmus apie Gildą: „ji nereaguoja taip, kaip mes norėtume, tad tai mums sunku atleisti“ (Hudson, 1992, p. 251). Gildos meilė nedoram, neturinčiam jokios empatijos kunigaikščiui yra juokinga, todėl kritikai ir žiūrovai neretai atmeta Gildą kaip pernelyg naivią merginą.

Iš pažiūros Gilda gali atrodyti kaip bejėgės moters personažas, tačiau visos partitūros analizė, sutelkiant dėmesį į orkestruotę bei pagrindinius libreto momentus, atskleidžia nuolat besikeičiančią veikėją, kuri tampa ne tik visos operos herojė, bet, galima teigti, net Kristaus atvaizdas. Šios detalės, rodančios Gildos virsmą į atpirkimo figūrą, netgi gali atskleisti Verdi filosofiją apie moterį apskritai.

Bandyti paneigti Joseph Kerman komentarus apie Gildos asmenybę – nelengva užduotis. Jis ją apibūdino kaip „savo seksualinio prieinamumo auka“ (Kerman, 2006, p.21). Žinoma, galima susidaryti tokią nuomonę, atsižvelgiant į Viktoro Hugo pjesės siužeto motyvus, tačiau vieta, kai jos ariją pertraukia atvykę kunigaikščio vyrai ją pagrobti – tarsi simboliškai parodo jos laisvės stokos vaizdą. Jos pirma galimybė išreikšti save nueina perniek ne todėl, kad ji neturi savosios tapatybės, tačiau dėl to, jog ji niekada neturi galimybės ją išreikšti.

Dėl laisvės ir patirties stokos ji daro klaidingus sprendimus, kurių vienas – aklas pasitikėjimas kunigaikščiu, todėl sunku užjausti šį personažą. Kerman sutinka, jog ją užjausti sunku: „Rigoletto atleidžia Gildai, tačiau ne V. Hugo, parašęs originalią pjesę, ne Verdi, sukūręs operą, ir ne mes, žmonija“ (Kerman, 2006, p.26). Turintiems gyvenimiškos patirties Gildos veiksmai atrodo sunkiai

suvokiami, tačiau vertinti ją kaip patyrusią suaugusią, kai ji tokia nėra, yra nesąžininga. Taigi, galbūt jos arijos nutraukimas parodo Gildos, kaip asmenybės egzistavimo apribojimą ir ji nebūtinai turi būti matoma kaip silpna, verčiau kaip apribotas asmuo, kuris yra pranašesnis už kitus personažus visoje operoje.

Gildos charakteristika priklauso nuo jos santykių su kunigaikščiu. Elizabeth Hudson kelia įdomų klausimą – Gilda antrame operos veiksmo buvo išprievartauta ar suviliota. Verdi ir jo libretistas Piave paliko tai nuspręsti pačių žiūrovų vaizduotėms, nes jie neįvedė jokios scenos krypties, galinčios tai nurodyti, tačiau galima prielaida, jog to jie nedarė valdomi tuometinių cenzorių. Hudson priduria, kad Gildos muzika pirmame ir trečiame veiksmo yra nekalta, paprasta, tačiau antrame veiksmo, kai ji pagrobama, jos muzikinė linija tampa sudėtingesnė, atspindinti jos, kaip asmenybės, augimą. Tačiau, vien dėl savo dorybės, Gilda trečiajame operos veiksmo tampa stipriausia operos veikėja. Ji patiria absoliutų virsmą iš nepaprastai nekaltos pirmojo veiksmo mergaitės į pamaldžią ir išmintingą moterį (Hudson, 1992, p.229-251).

Susan Rutherford aiškina, jog Gildos reakcija į kunigaikštį gali parodyti, jog ji buvo tik suviliota ir neversta fiziniam santykiui. Tačiau ji taip pat pripažįsta, jog XIX a. fizinis ir emocinis intymumas ne visada koreliavo taip, kaip šiomis dienomis. Pavyzdžiui, žmona gali mylėti savo vyrą, tačiau, kadangi žmona priklauso vyrui – jis gali su ja turėti fizinius santykius kada tik nori. Taigi, esant tokiam požiūriui, kyla prielaida, jog, jei kunigaikštis ir pasinaudojo Gilda fiziškai, ji vis tiek galėjo toliau jį mylėti. Ji per daug jauna ir emociškai nepatyrusi, kad suprastų, kas yra tikroji meilė – jos gyvenimo būdas ją lyg įkalino amžinos paauglės sąmonėje ir tai vis tiek netrukdo jai tapti svarbiausia operos heroje ir atpirkėja (Rutherford, 2013, p.131-135).

Ryškiausi operos *Rigoletto* bruožai, rodantys Gildos, kaip herojės ir atpirkėjos bruožus, yra Verdi orkestruotės panaudojimas kartu su Gildos tekstu. Šie bruožai atsispindi pirmajame veiksmo iškart po jos pirmo pasirodymo operoje. Vietoj to, kad ji prisistatytų su atskira arija – ji pasirodo dueto su tėvu metu. Dauguma šios operos analizių neigiamai traktuoja įėjimo arijos praleidimą, kaip jos charakterio nebrandumo demonstravimą. Tačiau šioje scenoje galima išvelgti ir pirmąjį operos moralą: neteisinga pernelyg saugoti ir slėpti savo vaikus. Kerman šioje vietoje mini Verdi santykius su sopranu Giuseppina Srepponi ir tragiškus įvykius jo ankstesnėje santuokoje (Kerman, 2006, p.26) – Verdi prarado pirmąją žmoną, sūnų ir dukrą per mažiau nei dvejus metus. Natūralu, jog Verdi ilgai gedėjo šios savo gyvenimo tragedijos ir bet kokių santykių, kokius galėjo sukurti su savo vaikais, praradimo.

Opera *Rigoletto* buvo sukurta praėjus maždaug dešimčiai metų po šių pražūtingų kompozitoriaus gyvenimo įvykių, tad daug kam kyla minčių, jog gal būt čia Verdi lygino Gildą su savo prarasta dukra – abi miršta gerai nepažinusios abiejų savo tėvų. Galbūt Verdi patraukė V. Hugo pjesė dėl intriguojančių ir problemišκών tėvo ir dukters santykių, o gal net jis pats save tapatina su Rigoletto kalte. Visa tai yra tik spėlionės, tačiau Verdi supratimas apie Gildos ir Rigoletto santykius yra aiškiai matomas orkestruotėje ir tai tik patvirtina šias spėliones.

Pirmoje scenoje pasisveikinę Gilda ir tėvas diskutuoja apie tai, kaip mažai Gilda pažįsta savo mirusią motiną. Kai Gilda paprašo tėvo daugiau papasakoti apie motiną, nes jis atsisako pasakoti apie save, Verdi panaudoja valtornas, kurių garsais pagrindžia Gildos norą sužinoti ir suprasti savo šeimą. Valtornos lydi Gildą visur, kur tik ji paprašo tėvo daugiau informacijos; kai Rigolettas ją pertraukia liepdamas jai niekada neišeiti iš namų – jie dainuoja *a capella*. Valtornos kartoja tą pačią akordų kombinaciją: C – G – G, arba *tonika – dominante – tonika* (žr. 1 priedas). Priešingai Rigoletto tekstas įgauna visiškai kitą orkestruotę. Kol Rigolettas atsako į Gildos prašymus – jam pritaria mediniai pučiamieji. Rašymas mediniams pučiamiesiems yra žymiai sudėtingesnis, nei valtornoms ankstesniame segmente. Šis orkestruotės pasikeitimas simbolizuoja jo emocinės būsenos sudėtingumą, prisimenant mylimą žmoną. Mediniai pučiamieji groja žemiausiame registre, lyg prisidėdami prie Rigoletto nerimo. Tuo tarpu valtornos groja švelniai, aukštesniame registre, suteikdamos Gildos tekste vilties ir teismo jausmą. Toliau Verdi naudoja fagotus, kad išpėtų ar numatyto sielvartą, kuris sunaikins Rigoletto. Verdi orkestruotę naudoja lyg galimybę išsakyti jausmus.

Toliau Rigoletto neaiškiai Gildai pasakoja apie nenusisekusius santykius su motina – visą šį jo tekstą lygi fagotas. Kai Gilda prisijungia prie jo sielvarto – ją antrina obojus. Po to, kai kunigaikštis pradeda juos šnipinėti ir sužino, kad Gilda yra Rigoletto dukra – Rigolettas nebelieka antrinamas fagoto (žr. 2 priedas). Kai Rigolettas meldžia Giovannos, kad apsaugotų Gildos nekaltumą – Gilda jo klausia, ko jis bijo, ir patikina „ten danguje, šalia Dievo, angelai sargai stebi...“. Čia Rigoletto tekstas tampa pernelyg paranojiškas, o Gildos – doras ir raminantis. Nuolatiniai Dievo paminėjimai rodo jos moralinę jėgą ir drąsą. Čia jos tekstas labai panašus į finalinės scenos tekstą prieš pat mirtį, kai ji prisiekia melstis už tėvą, danguje.

Paskutinėje antro veiksmo scenoje skamba Gildos ir Rigoletto duetas, kuriame jis apdainuoja siekiantis keršto kunigaikščiui, už suterštą dukters dorumą, o Gilda meldžia tėvo, kad šis atleistų kunigaikščiui. Visas šis duetas parašytas naudojant pusines natas su tašku, pereinančias į

aštuntines *trioles*. Gildos ir Rigoletto partijos pinasi šiais motyvais iki Gildos partijos žodžio *perdonate* (žr. 3 priedas).

Paskutiniuose žodžiuose Gilda pradeda naudoti visiškai kitą ritmiką, negu dalijosi su Rigolettu prieš tai. Šiuo staigiu motyvų pasikeitimu būtų galima išvelgti Gildos nepritarimą tėvui, bet žvelgiant į dueto pradžią ir pabaigą – ji didžiąją dalį dainuoja ritmiškai kartu su Rigolettu, tad šis jos ritminis nukrypimas čia tampa reikšmingu tuo, jog ji prašo tėvo atleisti kunigaikščiui. Tačiau galima teigti, jog to ji prašo ne tik paskatinta jausmų vyrui, bet ir vedama pamaldumo – tai galima išvelgti jos žodžiuose: „atleisk, tada ir mums bus atleista“. Tai dar kartą įrodo, kokia Gilda yra pamaldi krikščionė – vienintelė vieta, kur Gilda randa laisvę, yra Dievas. Savo religine išmintimi ji bando įtikinti ir tėvą, tačiau jis tuo netiki. Verdi pasirinkimas staiga pakeisti Gildos vokalinę liniją nuo prieš tai sutapusios su Rigoletto, atrodo kaip noras iškelti Gildos išmintį ir gal net pasakyti, jog Gilda yra moraliai pranašesnė su Rigoletta.

Kitas pavyzdys, kur Verdi išaukština Gildos pamaldumą, matomas trečiajame veiksmo, kai Maddalena ir Sparafucile dainuoja apie galutinį planą nužudyti visus, kurie ateis į jų namus ieškodami prieglobsčio ar bandydami išsaugoti kunigaikštį. Čia Gilda dainuoja labai įsimintiną, chromatinę liniją unisonu kartu su jais, tačiau čia ji dainuoja žodžius: „atleisk tėve, šiai nelaimingai merginai. Leisk būti laimingam vyrui, kurį ketinu išgelbėti“ (žr. 4 priedas). Nors Sparafuciles ir Maddalenos tekstas kiek skiriasi, jų partijos išlieka tame pačiame aukštyje ir su Gildos partija sąveikauja tiesiog kaip harmonijos palaikymas, nepridedant papildomos įtampos.

Čia visi trys veikėjai patiria įtampą, vidinius konfliktus, tačiau Sparafucile ir Maddalenos konfliktai labiau susiję su jų godumu ir egoizmu. Gilda jau nusprendė atiduoti savo gyvybę už kunigaikštį ir net paprašė Dievo, kad šis atleistų Maddaleni už tai, kad ji padėjo broliui įvykdyti nuodėmę. Šioje vietoje Gildos eilutė padvigubinama grojant obojui, klarnetui ir smuikams unisonu. Panašiai, kaip čia Verdi panaudojo orkestruotę – taip jis vėliau panaudoja ir chorą – tenorai atlieka panašią į Gildos chromatinę eilutę (žr. 5 priedas).

Vienas svarbiausių šios operos aspektų yra harmonijos ir orkestruotės panaudojimas. Tai išvelgti galima tokiose vietose kaip Rigoletto preliudija, kuri prasideda grėsmingu, žemę drebinančiu varinių pučiamųjų ansambliu *c-moll* tonacijoje. Net ir nesureikšminant *c-moll* tonacijos, Verdi orkestruotė parodo artėjančią dramą ir nesantaiką, o punktyriniai ritmai tuo pat metu prideda skubos ir

svarbos jausmą. Galiausiai, kūrinio pabaigoje, *c-moll* transformuojasi į *C-dur* tonaciją, lyg simbolizuodamas transformaciją iš tamsos į šviesą.

Rigoletto transformacija iš *c-moll* į *C-dur* yra ypač ilga ir ištempta. Net 90 partitūros puslapių skiria šias dvi tonacijas, tame tarpe su kitais harmonijos nukrypimais. Būtent perėjimas į mažorinę tonaciją įvyksta ties Gildos partija. Fanning nagrinėjo šį intriguojantį Gildos įvedimą į mažorinę tonaciją – ji pasitelkia intriguojančią Ch. Gounoud frazė iš Sibelijaus trečiosios simfonijos: „tik Dievas kuria *C-dur* tonacijoje“. Fanning svarstė, ką gali reikšti ši Gounoud frazė, ir, jos manymu, tuo turbūt bandoma pasakyti, jog arba rašymas šioje tonacijoje gali tapti itin sudėtingu ir pretenzingu, arba *C-dur* labiausiai dieviška tonacija (Fanning, 2001, p.101-107). Tad galima teigti, jog Verdi sumanymas operą pradėti *c-moll* tonacijoje ir užbaigti *C-dur*, sulig Gildos atėjimu, yra neatsitiktinis, ir, galbūt, išreiškiantis ne tik dieviškumą, tačiau ir reprezentuojantis Gildos nekaltumą bei grynumą.

Kerman randa kitą priešpriešą tarp Gildos ir Verdi finalinėje scenoje, kai Rigolettas atpažįsta Sparafuciles apgaulę, pamatęs, jog miršta ne kunigaikštis, o jo paties dukra – visa ši scena yra su moduliacija į *D-dur* tonaciją, kurioje Gilda taip pat turi trumpą vieno takto partiją su perėjimu į *Des-dur*. Kerman šią vietą vertina kaip „Verdi panieka Gildai“ (Kerman, 2006, p.26).

Kaip minėta anksčiau, opera prasideda grėsmingoje *c-moll* tonacijoje, nesukeliančioje jokių įtarimų, jog po dviejų valandų atsiras nukrypimas į *Des-dur*. *D-dur* vieta partitūroje, orkestro partijoje, yra pažymėta *col canto*, kas reiškia sekti solisto vokalą. Verdi ypač dažnai mėgo tai naudoti savo vokaliniuose kūrinuose.

Tai, kad Verdi šioje, iš pažiūros, ne itin reikšmingoje vietoje orkestrui parašė nurodymą sekti solistą, parodo, kad jis norėjo šį momentą išryškinti operoje kaip labai svarbų. Šis tiesioginis moduliavimas į *D-dur* ir staigus orkestruotės pasikeitimas, kai tik styginiai pradeda groti *pianissimo*, iškelia Gildą kaip į itin svarbų personažą šioje scenoje. Tai yra paskutinė scena, kai Gilda tiek muzikiniu, tiek metaforišku požiūriu, tarsi, pakyla aukščiau visų kitų personažų, šį kartą į dangų – net jos tekste skamba žodžiai „ten, danguje...“. Čia jos visas tekstas jau nuolat nurodo jos pakilimą į dangų, artėjantį susitikimą su mirusia motina ir jos pažadai melstis, kad tėvas atleistų.

Tuo tarpu Rigolettas išreiškia situacijos neigimą kenčiančiu balsu sušukdamas dukters vardą. Tai, kaip Verdi čia perteikė jų duetą, intriguoja. Rigolettas ir Gilda duetą pradeda paeiliui išsakydami savo mintis, paskui tai perauga į vienas kito pertraukinėjimą. Tai, galimai, buvo panaudota tam, kad būtų aiškiau išreiškiama Gildos blėstanti sąmonė. Čia yra svarbių momentų, į kuriuos verta atkreipti dėmesį: pirmiausia įdomus libretisto Piave sprendimas patikslinti, su kuo kalbasi Rigolettas, to

nepadarant Gildos partijoje – sakydama „atleisk man – jam“ ji aiškiai maldauja Dievo arba savęs, nes Rigolettas, tuo tarpu, kalbėjosi tik su savimi. Kitame jos sakinyje ji vėl, kaip galima suprasti, kalbasi su Dievu, nes prašo būti palaiminta, nors ir kreipiasi į jį „mano tėve“. Ir staiga jau paskutinis sakinytis yra aiškiai nukreipiamas į tėvą, nes ji sako „amžinai melsiuosi už tave“.

Šios išvados apie jos kreipinius galutinai nėra aiškios, dėl sakiniuose esančio dviprasmiškumo, nes Gilda galėtų prašyti palaiminimo ir iš paties Rigoletto, tačiau, žinant jos pamaldumą ir gilų tikėjimą Dievu, galima manyti, jog ji turi omenyje „tėvą“ danguje. Čia slypi neatitikimas, kodėl ji „tėvo“ nevadino tiesiog Dievu? Tai gali būti tyčinis sprendimas, bandant parodyti Gildą kaip įgyjančią Kristaus figūrą šioje operoje. Net paskutinė Rigoletto eilutė: „ne, tu neturi manęs palikti“ parodo, jog Gilda mirdama Dievą mato kaip naująjį savo tėvą. Gildos ištariamoms dviprasmiškos mintys ir mįslingas paskutinis Rigoletto prašymas parodo, kad Gilda jau įgijo naują tėvą danguje, mirdama už kitų nuodėmes.

Šioje finalinėje scenoje yra paskutinė Gildos transformaciją patvirtinanti detalė: Verdi neleidžia jai išdainuoti paskutinės savo kadencijos. Ji miršta padainavusi *Es-dur* tonacijoje, būdama visai šalia kadencijos *Des-dur* tonacijoje (žr. 6 priedas). Verdi nusprendė Gildos artėjimą prie kadencijos nutraukti Rigoletto sušukimu, kad dukra mirė. Ši vieta atrodo tokia neišsami, kad kyla klausimas – ar tikrai Gilda mirė? Jos fizinis kūnas gal jau ir miręs, tai parodo ir pati operos partitūra, tačiau jos siela yra dingusi muzikinėje nežinioje. Šis Verdi atsisakymas Gildos partiją užbaigti kadencijoje beveik rodo, kad ji nemirė ir galbūt ji net negali mirti. Išvengta kadencija rodo galimybę Gildos prisikėlimui.

Išnagrinėjus *Rigoletto* pagrindines sritis ir labiausiai reikšmingas libreto dalis, koreliuojančias su muzika, matyti, kad Verdi naudoja specifinį teksto išdėstymą ir orkestruotę, siekiant pabrėžti libretą ir jo reikšmę kuriant muzikinės moralės hierarchiją, kur Gilda lieka viršuje net po mirties. Sujungus šią muzikinę hierarchiją su jos pačios veiksmis, Gilda, iš nepatyrusios, jautrios paauglės, tampa gelbėtoja. Nepaisant to, ką bando įrodyti kiti šios operos tyrinėtojai, Verdi muzikiniai sprendimai, atrodo, prieštarauja išvadai, kad Gilda yra nereikšmingas žmogus ir nepadori moteris. Jos vokalinė partija ne tokia sudėtinga, kaip vėlesnių Verdi operų herojų, nes ji yra paprastas ir geraširdis asmuo. Jos muzikos galia kyla iš jos supaprastinto grožio.

3. G. VERDI OPEROS *RIGOLETTO* PASTATYMŲ IR GILDOS VAIDMENS LYGINAMOJI ANALIZĖ

Lyginamojoje operų analizėje 2008 metų Nikolaus Lehnhoff „Semperoper Dresden“ teatro spektaklis lyginamas su 2022 metų Michele Gamba „Teatro alla scala“ režisuotu teatro spektakliu.

Abu šie spektakliai pasižymi savitu bei išskirtiniu stiliumi, skirtingais laikmečiais, perteikiamais dekoracijomis, kostiumais, scenografija, režisūriniais sprendimais. Abi dainininkės, atliekančios Gildos partiją, yra puikiai žinomos pasaulyje, pelniusios pripažinimą dėl savo įtaigios vaidybos bei puikiai ištreniruoto, puikios technikos balso. Tiek Diana Damrau, tiek Nadine Sierra yra sukūrę daug įsimintinų operos rolių. Tad svarbiu tikslu tampa palyginti šių profesionalių vokalistų skirtumus bei panašumus atliekant Gildos rolę, bei aptarti režisūrinius sprendimus.

3.1. Nikolaus Lehnhoff operos pastatymas *Semperoper Dresden*

Ypač išskirtinis, įdomiai pastatytas „Rigoletto“ spektaklis, pastatytas 2008 metais, Dresdene, „Semperoper Dresden“ teatre. Jame pasirodė puikūs vokalistai, su kitais scenos profesionalais. Juan Diego Florez – Mantujos hercogas, Željko Lučić – Rigolettas, Diana Damrau – Gilda.

Opera prasideda hercogo rūmuose, kurie padaryti vien tik iš juodos spalvos marmuro imitacijos. Šalti atspalviai, atspindžiai, sukuriantys nejaukumo būseną. Dar nejaukiau atrodo rūmų šventės nariai, gašliai šokantys, ant galvų užsidėję įvairių gyvūnų, pabaisų kaukes. Nevengta nuogų moterų kūnų, keistų judesių figūrų, perteikiančių gašlumą ir hedonizmą. Hercogas savo ariją *Questa o quella* dainuoja glostydamas vis kitos moters krūtinę, paskui kiekvieną grubiai nustumdamas. Vienintelis Rigolettas aprengtas lyg senųjų laikų rūmų juokdarys – ryškiai žalias kostiumas, juokdario grimas.

Atėjus Rigoletto grįžimo namo scenai, iš juodumos pasirodo Gilda savo visiškai baltame kambaryje, be jokių baldų, tik per vidurį stovi nedidelė balta lova. Tiesa, nejaukią, it ligoninės aplinką sušvelnina ant sienų ir lubų esančios žvaigždės.

Gilda apsivilkusi gražią baltą suknelę, dailiai sušukuotais plaukais, atrodo lyg įkalinta princesė. Ji elgiasi naiviai, tėvui rodo daug meilės ir šilumos. Žiūrovui gali kilti gailėstis, kad tokia graži, geraširdė mergina laikoma užrakinta šitokiame kambaryje, kas iš karto sukelia priešiškus jausmus Rigoletui, už tokį dukros laisvės ribojimą.

Gildos auklė Giovanna pateikta kiek bauginančiai – juodi plaukai, baltai nugrimuotas veidas, juodi rūbai. Vien iš jos išvaizdos galima spręsti, jog jos kėslai nėra geri. Tai parodo ir jos slaptas hercogo įleidimas tiesiai į Gildos kambarį, kuris vėliau išsoka iš už Gildos lovos ir pradeda ją žavėti savo melais. Galiausiai jų meilės duete Gilda pasiduoda ir ji užgulama Hercogo jos lovoje.

Arija *Caro nome* suskamba, kai Gilda išlydi Hercogą iš savo kambario ir lieka visiškoje tamsoje. Vėliau sugrįžta į savo blyškų kambarį. Staiga, jai dainuojant, pradeda keistis spalvos, jos kūnas nušviečiamas šilto atspalvio balta šviesa, ant sienų padaugėja žvaigždžių, o kambario sienos tampa tamsiai mėlynos spalvos. Viskas atrodo tarsi tamsus, žvaigždėtos nakties dangus, o Gilda tampa čia pačia ryškiausia žvaigžde. Solistės dainavimo technika nepriekaištinga. Puikiai išpildoma ir pateisinama kiekvienata nata, frazė. Ariją ji atlieka jautriai, tiksliai, tačiau nepameta ir veikėjai būdingo naivumo.

Staiga, jos kambario apačioje, pasirodo miestiečiai, atėję pagrobti merginos, ir Gildos kambarys pavirsta visiškai juodu. Ji užmiega, o žvaigždžių nebelieka, tik tamsa. Įdomiai pateikta Gildos grobimo scena – įsiveržę plėšikai yra užsidėję ant galvų kaukes, primenančias muses, o kai ateina į jos kambarį – pradeda aplink ją šokti lyg vabzdžių spiečius.

Kai Gilda išnešama, scenoje, ant jos kambario, nusileidžia grotos, simbolizuojančios kalėjimą. Užsidega pilkos spalvos šviesos. Pirmasis veiksmas užsibaigia Rigoletui dainuojant Gildos kambaryje, įsiremus į grotas, lyg kalėjimo celėje.

Antrame veiksme hercogo rūmai atrodo taip pat, tačiau scenos priekyje pastatytas ilgas stalas, prie kurios tik dvi kėdės, stovinčios skirtingose stalo pusėse. Staiga susirenka choristai, ant galvų užsidėję velnio kaukes. Nors jų atliekama partija mažorinėje tonacijoje – kaukės, aplinka ir šaltos spalvos sukelia šurpią nuotaiką.

Rūmuose pasirodo Rigolettas su tais pačiais žaliais rūbais, kaip ir pirmo veiksmo pirmojoje scenoje, tik jau be juokdario grimo. Staiga, jam bemaldaujant sugrąžinti dukrą, Gilda atitempiama į rūmus. Jos balta suknelė apdraskyta, plaukai suveltai, o tarp kojų matyti didelės kraujo dėmės. Rigolettas atsisėda ant vienos iš dviejų kėdžių prie stalo, ir, tuo metu, Gilda, stovėdama kitame stalo gale, pradeda dainuoti ariją *Tutte le feste*. Čia ji, nors ir visa apdraskyta, išsigandusi, vis tiek atrodo ramesnė, jos vidinė branda auga. Ariją solistė atlieka ypač jautriai, perteikdama kiekvieną išdainuojamą

emociją. Girdima labai daug spalvų, nuo šviesos, perteikiamos subtiliu *piano*, iki kaulus veriančio skausmingo *forte*. Tėvui ir dukrai atliekant duetą, šis prieina prie jos, apkabina, Gilda pradeda verkti.

Trečiasis veiksmas prasideda naujomis dekoracijomis – viename scenos kampe raudonas kambarys, primenantis barą, kitame – rūke paskendusio erdvė, primenanti tiesiog gatvę, kurioje dainuoja Gilda su Rigolettu. Mergina čia atrodo visiškai pasitikinti savimi, ištiesusi nugarą, tvirtai kalbanti apie meilę hercogui. Tačiau čia ji išsigąsta, kai nugirsta hercogą bare dainuojant ariją *Le donna e mobile*. Gilda tampa vis labiau sumišusi, kiek suirzusi. Bematant hercogą, glamonėjantį Maddaleną, Gildai plyšta širdis, tačiau ji vis tiek, suvokusi, koks jo likimas laukia, nepasiduoda skausmui ir nori gelbėti mylimąjį.

Kvarteto metu Gilda nusiima pilką palatą, krenta ant žemės ir prie jos trumpam prieina hercogas, pradedantis ją glamonėti. Gildos veide vėl trumpam pasirodo laimė, tik ji jau kitokia – nebe naivios mergaitės, o brandžios merginos. Tai buvo lyg simboliškas jų atsisveikinimas.

Gildai, prieš įeinant į barą, prieš paaukojant savo gyvybę, scenoje, lyg žaibai, blyksi raudoni angelų vaizdiniai, lyg simbolizuosiantys artėjančią tragišką Gildos baigtį. Angelų šviesos pamažu keičiasi, blyksniai tampa žalios spalvos, o kai Gilda brutaliai pasmeigiama – žali angelai scenoje lieka degti nesustojamai, kol išnešamas merginos kūnas.

Kai Rigolettas, paėmęs kūną, randa maiše savo dukrą – ši nepriekaištingai, dueto pradžioje, perteikė fizinį skausmą. Net buvo girdima jos balse, jog kūnas sužeistas. Tačiau, kai Gilda pradeda atgailauti tėvo ir kalbėti apie jos laukiantį dangų – jos judesiai, balsas, veidas pasikeičia. Ji čia tampa rami, it angelas pakyla nuo žemės ir apšviesta balkšvos šviesos ramina tėvą, it dvasia, jau iškeliaujanti į dangų, kol iš tiesų, galiausiai, parklumpa ir miršta.

Apibendrinant Dianos Damrau sukurtą Gildos vaidmenį šiame pastatyme, galima teigti, jog ji yra ypatingai profesionali solistė, turinti ne tik įspūdingą balsą, bet ir gebanti veidu, kūnu, emocijomis perteikti personažo išgyvenamus jausmus. Nuo pat pirmos minutės ši solistė sukaustė dėmesį ir buvo įdomu klausyti bei žiūrėti, kaip ji savo ekspresijos dėka kelia personažą, kas nepaliko jokių abejonių, jog ji čia yra pagrindinis veikėjas. Jos, kaip Gildos, augimas bei virsmas į brandžią sielą buvo ypatingai tikslingas ir vientisas, užauginęs vaidmenį iki galutinės kulminacijos.

Režisieriaus įdirbis šioje operoje taip pat stebinant. Panaudotos simbolikos dekoracijose bei kostiumuose, paliekančios vietos žiūrovui vertinti veiksmą iš savo jausmų prizmės, bei solistų išreikštos jausmų amplitudės šį operos pastatymą pavertė įspūdingu.

3.2. Michele Gamba operos pastatymas *Teatro alla scala*

Kitas, įdomus ir intriguojantis 2022 metais „Teatro alla scala“ teatre, Milane, režisieriaus Michele Gamba pastatytas spektaklis, išsiskiriantis pasirinktu laikmečiu, primenančiu dabartinius laikus, tiek dekoracijomis, tiek kostiumais. Čia dainuoja taip pat garsūs, pasaulyje jau žinomi solistai: Mantujos hercogas – Petro Pretti, Rigoletas – Amartuvshin Enkhbat, Gilda – Nadine Sierra.

Hercogo namai primena tiesiog labai turtingo vyro modernų namą, kuriame vyksta vakarėlis, su daug alkoholio, narkotikų, gražių moterų trumpomis suknelėmis. Rigolettas nelabai kuo išsiskiria iš svečių, tiesiog vienintelio jo švarkas blizgios geltonos spalvos, kai visi kiti apsivilkę juodus kostiumus. Nors jis ir stengiasi juokinti svečius, tačiau šiame kontekste ganėtinai sunku suprasti jo paskirtį hercogo namuose.

Rigoletto namai, kuriuose laikoma uždaryta Gilda, dekoracijomis pateiktas it skurdžių bendrabutis, kuriame gyvena elgetos, prostitutės, nuo narkotinių medžiagų priklausantys žmonės. Čia Gilda gyvena mažame, skurdžiame bute, kuriame matosi virtuvė, vonios kambarys. Ji apsivilkusi paprastus džinsus, džemperį, plaukai susegti. Kol ji su tėvu dainuoja duetą, Gilda jam ant stalo deda maistą. Vėliau ji atsisėda šalia jo, tačiau tarp jų nesimato itin artimo ryšio. Būtų galima teigti, jog Rigolettas netgi piktas ir ignoruoja bent kiek rodomą dukters dėmesį. Solistė dainuoja iš ties profesionaliai, bet, mano nuomone, jai trūksta Gildai būdingo subtilumo, naivumo, švelnumo.

To paties bendrabučio paprastai atrodančios gyventojos įleistas hercogas yra gerokai vyresnis už Gildą, o atėjęs pas ją į namus yra apsivilkęs vis dar tuos pačius rūbus, kuriais buvo pirmojoje scenoje, tad šie dalykai iki galo neįtikina, vertinant jų dainuojamą tekstą bei regimą vaizdą. Čia jie kartu atrodo kaip neturtinga jauna mergina su vyresniu verslininku. Duetą jie užbaigia bučiniu.

Ariją *Caro nome* solistė dainuoja nepriekaištinga technika, tačiau, vėlgi, nematyti ir negirdėti vaikiško naivumo. Anaiptol, ji dainuoja drąsiai, užtikrintai, jos kūno kalba atvira, ji užtikrintai vaikšto ir daro kitus veiksmus. Tik čia didelį kontrastą sudaro išorinė aplinka, kurioje jie gyvena. Nuo narkotikų priklausoma mergina kartas nuo karto suklusta, apie ką dainuoja Gilda. Ariją ji užbaigia užmigdama ant stalo. Šitaip miegant ji ir pagrobiamą.

Antrojo veiksmo pradžioje hercogas sėdi savo tuščiuose namuose, gerdamas alkoholį. Staiga sugrįžta visi svečiai. Ateina nusiminięs Rigolettas, prašyti dukters sugrąžinimo. Ir štai čia įvyksta

gana netikėtas režisieriaus sprendimas – hercogas Gildą ramiai atveda iš savo miegamojo, kuri apvilpta dailiais naktiniais, prabangiu baltu chalatu, ilgi plaukai laisvai krentantys. Ši, ganėtinai stipriai nustebinta tėvo vizitu, nusileidžia į pirmą aukštą.

Iš pažiūros Gilda čia neatrodo kaip mergina, kuria pasinaudojo. Dainuojant ariją *Tutte le feste* solistė nenaudoja daug emocijų, arijos atlikimas atrodo tiesiog lyg pasiteisinimas tėvui, už nederamą elgesį. Pradėjęs dainuoti Rigolettas apglėbia dukrą ir ši pradeda verkti.

Trečiasis veiksmas vėl grąžina į skurdujį bendrabutį, kuriame laikoma Gilda. Čia ji apsirengusi paprastai, kasdieniškai, tačiau jos buvę ilgi, gražus plaukai nukirpti trumpai, lyg nupešioti, o jos oda visa nusėta didelėmis mėlynėmis. Visa tai sudaro įspūdį, jog tėvas prieš ją kėlė ranką, smurtavo, šitaip bausdamas už jos nusižengimą.

Staiga hercogas pradeda dainuoti ariją *Le donna e mobile* greta esančiame kitos, laisvo elgesio, moters kambaryje, Gilda jį stebi iš savo virtuvės.

Ruošiantis vykdyti hercogo nužudymo planą, Gilda išbėga į lauką, prie to paties namo lauko durų, pasibeldžia, ir yra pasmeigiama.

Kai Rigolettas randa tame lavono maiše savo dukrą, šis ją pasisodina ant kelių, kas taip pat nesukuria realybės vaizdinio ir nėra įtikima. Gilda visą likusią partiją išdainuoja atsisėdusi, o galiausiai, kai numiršta, yra paguldoma.

Opera pabaigiama dekoracijų apsukimu į hercogo namus, kuriuose vyksta skerdynės – visur pilna kraujo, moterys guli kraujo klanuose. Tai parodoma vos kelias sekundes ir šviesos užgęsta.

Apibendrinant Nadine Sierra sukurtą Gildos vaidmenį šiame pastatyme, galima teigti, jog jis nuo Dianos Damrau išties skiriasi. Čia Gilda buvo drąsi, ryžtinga, savimi pasitikinti. Arijose ne itin naudoti kontrastai. Ypač įdomus buvo ir režisieriaus sprendimas Gildos tėvą paversti piktu, ją skriaudžiančiu, smurtaujančiu. Galbūt dėl to Gilda čia nebuvo trapi ir tiek nuolanki tėvui, kaip anksčiau analizuotame pastatyme. Galima teigti, jog išties trūko simbolikos, paliktų atvirų klausimų, paliečiančių žiūrovų mintis. Taip pat abejonių sukėlė, ar tikrai šiai operai tinka šiuolaikinis pastatymas, naudojant tiek gyvenimiško brutalumo.

IŠVADOS

Atlikus literatūros, klavyro bei skirtingų operos pastatymų analizę, galime apibendrinant daryti tokias išvadas:

1. G. Verdi savo muzikoje puikiai atskleidžia jausmus, herojų išgyvenimus, mintis. Į muziką kompozitorius sudėjo savo gyvenimišką patirtį, kuri ypač padėjo operas paversti dar dramatiškesnėmis.
2. Nuo operos *Aida* Verdi kūryba stipriai keičiasi: atsisakoma smulkių ritminių grupių, koloratūrinių pasažų, rečitatyvai ir arijos apjungiami, dramaturgija dinamiškesnė. Teigiama, jog jam didelę įtaką padarė Wagneris.
3. Ankstesnėje G. Verdi kūryboje itin svarbiu elementu buvo *bel canto*, tačiau vėlesnėje kompozitoriaus kūryboje, nors visai *bel canto* neatsisakoma, pamažu svarbiausia tampa tembras, diapazonas, melodija, dinamika. Orkestras gausus, tačiau neužgožiantis balso – orkestras dažniausiai sąveikauja su balsu arba skamba jam kaip pritariantysis ir arijose dažnai skamba taip, lyg akompanuotų tik vienas instrumentas. Vokalinėse partijose daugėja rečitatyvų.
4. G. Verdi operose vienu svarbiausių aspektų tapo perteikti dramatišką vaidmens pobūdį, dainuojant išreikšti jausmus, pasitelkiant frazavimą, subtilumą, atskleidžiant veikėjo būseną bei charakterį. Kompozitoriaus melodijos – paprastos, įsimenančios. Nors ir buvo dažnai kritikuojamas dėl diatoninės komponavimo manieros, jis vistiek neatsisakė savo stipriosios pusės – personažų vidinio pasaulio atskleidimo melodijomis.
5. G. Verdi savo operų libretams išsirinkdavo tokių kūrėjų kaip Victor Hugo, Alexandre Dumas, William Shakespeare dramas, tačiau dažnai mėgdavo griežtai nepaisyti libretistų parašytos istorijos, išbraukdavo jam nereikalingus veikėjus, palikdavo tas scenas, kurios jam atrodė svarbios ir labiausiai galinčios atksleisti jo stipriąją pusę – dramatiškumą bei ekspresyvumą, nuolat tarp personažų vystomą konfliktą, tikrovišką jų tarpusavio santykį.
6. Apibendrinant įžvalgas bei išanalizavus Gildos vaidmenį, galima teigti, jog tai nėra lengva partija psichologiniu aspektu. Atskleisti šią veikėją reikalingas itin nuodugnus

įsigilinimas į tai, kaip auga Gildos asmenybė. Tai perteikti reikalingas ne tik teksto išjautimas ir bandymas išvelgti jos esybėje dieviškumą, tačiau ir stiprios, gana įvairiapusės balso galimybės – operos pradžioje Gildos vaidmuo gana naivus, lengvas, tad tam reikalingas ir toks balso perteikimas – be forsavimo, didelių *forte*. Vėliau Gilda patiria skausmą, kam reikalingas itin stiprus mokėjimas valdyti balsą nuo mažiausio *piano* iki didžiulio *forte*, kas padeda sustiprinti skausmo amplitudę klausytojui. Ir, galiausiai, pabaigoje balsu reikia mokėti perteikti Gildos išėjimą į dangų, sutapatinimą su kažkuo dievišku, kas nematoma, bet lengva ir švelnu. Tai itin įvairiapusis personažas, su didelėmis jausminėmis amplitudėmis. Manau, kad visą tai labiau pavyko perteikti pirmosios analizuotos operos solistei Dianai Damrau, kurios mokėjimas ištransliuoti jausmus ir tai perteikti klausytojui yra neeilinis, paliečiantis bei neužmirštamas.

7. Operai *Rigoletto*, visgi, labiau tinka tradicinis pastatymas, įnešant šiek tiek įdomesnių, paslaptingesnių detalių, daugiau simbolikos, kadangi tekste yra daug aspektų, kurie netinka šiandieniniam pasauliui, tad tai nepersipina logiškai. Taip pat ši opera yra itin stipri emocionaliai, jausmų amplitudė čia neišmatuojama, todėl tam reikia rimtesnio ir gilesnio režisieriaus požiūrio į pastatymą, jos nebandant supaprastinti ir įsprausti į šiandieninio pasaulio rėmus.

LITERATŪROS SARAŠAS

- Basevi, A. *The operas of Giuseppe Verdi*. Chicago: The University of Chicago press, 2013.
- Budden, J. *The Operas of Verdi. Vol. 1: From Oberto to Rigoletto*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Crowest, F. J. *Verdi: Man and musician*. Good Press, 2019
- Fisher, B. D., Hugo, V., Fisher, B. D., & Piave, F. M. *Verdi's operas : Opera classics library series*. Opera Journeys Publishing, 2002.
- Hudson, Elizabeth. "Gilda Seduced: A Tale Untold". *Cambridge Opera Journal* 4, no. 3 (1992)
- Hutcheon, L, Hutcheon, M, *Four last songs. Aging and Creativity in Verdi, Srauss, Messiaen, and Britten*. Chicago and London: The University of Chicago press, 2015.
- Kerman Joseph, "Verdi and the Undoing of Women", *Cambridge Opera Journal* 18, no. 1 8 (2006)
- Katkus, D. *Muzikos atlikimas*. Vilnius: Tyto Alba, 2013.
- Klimas, J. *Verdi. Muzikos enciklopedija*, 2007.
- Lederer, V. *Verdi. The Operas and Choral works*. USA: Amadeus press, 2014.
- Porter, A. *Verdi, Giuseppe*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980.
- Rutherford, Susan. *Verdi, Opera, Woman*. Cambridge: Cambridge University, 2013.
- Rosselli, J. *The life of Verdi*, Cambridge: Cambridge University press, 2000.
- Steen, M. *Verdi's RIGOLETTO. A short guide to a great opera*. London: Iconic books Ltd, 2012.
- Verdi, Giuseppe. *Rigoletto, opera in three acts. Libretto by Francesco Maria Piave. Edited by Mario Parenti*. Milan: G. Ricordi, 1985.

ŠALTINIAI

1. Ashley, T. Verdi: where to start with his music. The guardian, 2020. Prieiga per internetą: <https://www.theguardian.com/music/2020/jul/15/verdi-where-to-start-with-his-music> [žiūrėta 2022-03-14].
2. Baužaitė, E. Ieva Prudnikovaitė ir Kostas Smoriginas: „Verdi – žmonių kompozitorius“. Vilniaus galerija, 2021. Prieiga per 34nternet: <https://vilniausgalerija.lt/2021/12/02/ieva-prudnikovaite-ir-kostas-smoriginas-verdi-zmoniu-kompozitorius/> [žiūrėta 2022-03-14].
3. Brenon, A. St. J. Giuseppe Verdi, 1916. Prieiga internetu: https://www.jstor.org/stable/738179?seq=15#metadata_info_tab_contents [žiūrėta 2022-05-22].
4. “Rigoletto” muzika. Prieiga internetu: <https://www.sdopera.org/Content/Operapaedia/Operas/Rigoletto/Music.htm> [žiūrėta 2022-03-14].
5. Po 200 metų – G. Verdi ar R. Wagneris? 7 meno dienos, 2013. Prieiga per 34nternet: <https://www.7md.lt/muzika/2013-12-13/Po-200-metu--G-Verdi-ar-R-Wagneris> [žiūrėta 2022-03-14].
6. Žiemojimas su opera. Giuseppe Verdi operos „Rigoletas“ aktualumas, 2020. Prieiga per 34nternet: <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000132369/ziemojimas-su-opera-giuseppe-verdi-operos-rigoletas-aktualumas> [žiūrėta: 2022-05-22].
7. Giuseppe Verdi. Lietuvos muzikų sąjunga. Prieiga per internetą: <http://parduotuve.muzikusajunga.lt/giuseppe-verdi> [žiūrėta: 2022-05-22].

PRIEDAI

Adagio
col canto

Corn III/IV
in Do

Gil.
-le - te di voi par - lar - mi... Non vo che al templo. Se non di

R.
(interrompendola)
Non u - scir mai. Oh ben tu fai.

Cb.

Adagio

in Lab

1 priedas. Valtornų akordai kartojami du kartus prie Gildos teksto.

1^o Tempo ♩ = 96

Ob.

Gil.
pp dolce
dolcissimo
Oh quanto affet - - tol quali cu - - re! che te - me - - te, che te - me - te, pa - dre

R.
don - - na, questo fio - - re che ate pu - - ro con - fi - dai; veglia at -

Viol.
pp
pizz.

V.le
pp
pizz.

Vc.
pp
pizz.

Cb.
pp
pizz.

1^o Tempo ♩ = 96

2 priedas. Rigoletto nebelieka
antrinamas fagoto

G.
Per - do - na - - te...

R.
- gilia - - - to da Di - - o, te col - pi - - re! itz

Viol.

3 priedas. Gildos ir Rigoletto partijos pinasi šiais motyvais iki Gildos partijos žodžio *perdonate*.

333

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Kor.
Kor.
Tr.
Tr.
Timp.
C.
Maddalena
Sparafucile

do - na - tu, o pa - dre, a que - st'in - fe -
 spic - cia - ti, pre - sto, fa l'o - pra com -
 Be - ne, son pron - toj quel l'u - scio di -

4 priedas. Gildos chromatinė linija.

(Gilda picchia di nuovo)

G. - var.
 M. - var. Spiccia-ti! En - trati!
 S. (Sparafucile va a postarsi con un pugnale dietro la porta; Maddalena apre, poi corre a chiuderla grande arcata di fronte, mentre entra Gilda, dietro a cui Sparafucile chiude la porta, e tutto A-pri!)
 Tenori
 Coro Bassi

Viol.
 V.le.
 Vo.
 Cb.

5 priedas. Tenorai atlieka panašią į Gildos chromatinę eilutę.

S. ciel... las. su in ciel... pre... ghe. ro... per voi pre. ghe... (more)
 B. non morir... no, lasciarmi non di... non morir...
 1. Viol.
 2. Viol.
 1. Vla.
 2. Vla.
 Vcl. / Kb.

Allegro d = 94

6 priedas. Gildos mirimo vieta, kurioje ji baigia dainuoti šalia Des-dur kadencijos.