

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
DAINAVIMO KATEDRA

EGLĖ STUNDŽIAITĖ

**W. A. MOZARTO OPERA „IDOMENĖJAS”: ILJOS VAIDMENS
RENGIMAS IR ATLIKIMAS**

W. A. Mozart opera „Idomeneo“: preparation and performance of the Ilias' role

Studijų programa: Muzikos atlikimas (dainavimas)

MAGISTRO BAIGIAMASIS RAŠTO DARBAS

Darbo vadovas –

doc. dr. Tamara Vainauskienė

Vilnius, 2019

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

SAŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL BAIGIAMOJO RAŠTO DARBO

2019 m. 05 mėn. 17 d.

Patvirtinu, kad mano baigiamasis darbas (tema) „W. A. MOZARTO OPERA „IDOMENĖJAS”: ILJOS VAIDMENS RENGIMAS IR ATLIKIMAS“ 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. Kitų asmenų indėlio į parengtą baigiamąjį darbą nėra.
4. Jokių įstatymų nenumatytų piniginių sumų už šį darbą niekam nesu mokėjęs (-usi).
5. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs(-usi) ir joms neprieštarauju.



(Parašas)



(Vardas, pavardė)

SUMMARY

Theme of the research work: W. A. Mozart opera “Idomeneo”: preparation and performance of the Ilia’s role. **The purpose of the research work:** thoroughly analyze Ilia’s role, preparation and performance issues. **Relevance of the topic:** the theme of this topic is relevant to singers who are preparing to create the Ilia’s role in W. A. Mozart opera “Idomeneo”. **The problematic issue:** what challenges the singer faces when preparing Ilia’s role from W. A. Mozart opera *Idomeneo*? **Tasks:** discuss the vocal style of W. A. Mozart’s operas; review the Mozart opera *Idomeneo*; to analyze the role of Ilia; find out the peculiarities of preparing and performing the role of Ilia; examine the most significant interpretations of Ilia’s role. **Research methods:** historical method; descriptive method; the comparative method; special literature studies; clavier examination; video and audio analysis; interview.

The first chapter was based on Lithuanian, English, German, French, Spanish, Latin literature, online sources, dictionaries, encyclopaedias. Also used were audio and video recordings, *Idomeneo* clavier, libretto, interview material (the names of all authors are specified in the supplements). The work discusses the vocal style of W. A. Mozart's operas, their peculiarities and the opera *Idomeneo*. After reviewing the W. A. Mozart's operas, the author has developed an approach what is the specificity of Mozart's operas. Rhythmic and interval changes, verbal and musical expressions (*pianissimo*, *fortissimo*, *crescendo*, *diminuendo*, *sforzando*), *mezza voce*, *messa di voce*, *sotto voce* technique, *legato*, *staccato* - there are elements typical of W. A. Mozart's music.

The second chapter analyzes the role of Ilia, its preparation and performance. Either, reviews the sides of vocal and dramaturgy, examines the most prominent, famous performers of Ilia's role of these days. During the research work, it was discovered that the beginner singer wouldn't be able to perform Ilia's role because of a lack of technique. Guided by the dramatic character analysis, guidelines have been developed that can be used to see what changes and problems arise in creating the role of Ilia. The analysis of the different interpretations of the role of Ilia has led to the conclusion that the uniqueness of this role is that the lyrical voice has to have dramatic colors. In W. A. Mozart's opera there are a lot of guidelines that must be fulfilled, but the performer must not lose the skills and experience he has.

TURINYS

IVADAS.....	3
1. W. A. MOZARTO OPERŲ VOKALINIS STILIUS IR OPERA „IDOMENĖJAS“.....	6
1.1. W. A. Mozarto operų vokalinio stiliaus ypatumai.....	6
1.1.1. W. A. Mozarto <i>opera seria</i>	9
1.1.2. W. A. Mozarto <i>opera buffa</i>	11
1.1.3. W. A. Mozarto zingspylis.....	15
1.2. W. A. Mozarto opera „Idomenėjas“.....	18
2. ILJOS VAIDMUO, JO RENGIMO IR ATLIKIMO ANALIZĖ.....	23
2.1. Muzikinė vokalinė Iljos vaidmens analizė.....	24
2.2. Iljos vaidmens plastika.....	28
2.3. Ryškiausios Iljos vaidmens atlikėjos.....	32
IŠVADOS.....	38
LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	40
KITI ŠALTINIAI.....	41
PRIEDAI.....	46

IVADAS

Temos aktualumas.

Wolfgangas Amadeus Mozartas – XVIII a. austrų genijus, kurio muzikinis kūrybinis palikimas yra labai gausus. Svarią jo dalį sudaro operos. Per paskutinįjį savo gyvenimo dešimtmetį kompozitorius sukūrė svarbiausias operas – „Idomenėjas“, „Pagrobimas iš seralio“, „Figaro vedybos“, „Don Giovanni“, „Visos jos tokios“, „Tito gailestingumas“, „Užburtoji fleita“. Įdomu tai, kad pasaulyje nėra nė vieno teatro, kurio repertuare nebūtų Mozarto operos. Kompozitoriaus muzikinis talentas, operos veiksmo plėtotė, nuolatinė intriga, įdomus siužetas, aktualios temos – keli iš W. A. Mozartui būdingų bruožų, kurių dėka operos yra statomos iki šių dienų.

Viena ankstyvųjų W.A.Mozarto operų *seria* yra „Idomenėjas“ (1980), kuri sukūrimo metu nebuvo tokia populiari kaip zingšpylis ar opera *buffa* žanrai, dabar yra viena žinomiausių ir vis dažniau rodoma įvairiuose teatruose. Garsus anglų režisierius Grahamas Vickas apie „Idomenėją“ kalba taip: „Šią operą galima laužyti įvairiais kampais: jos temos amžinos – seno ir naujo, tėvo ir sūnaus, dievų ir žmonių, lyderio ir visuomenės priešprieša. O teatras visada kalba apie dabartį“. ¹ „Idomenėjo“ valdovų konfliktą režisierius prilygina šiuolaikinėms aktualijoms – susidūrimą tarp musulmoniškojo ir krikščioniškojo tikėjimo.

Dėl svarbios tematikos, nuostabios muzikos, opera statoma tokiuose teatruose kaip: „La Scala“, „Metropolitan Opera“, „Teatro Real“, Wiener Staatsoper, o 2018 metais pasirodė ir Lietuvos nacionalinio operos ir baleto teatro scenoje. Atsižvelgiant į darbo temą, autorei yra ypatingai svarbus operoje „Idomenėjas“ sukurtas Iljos personažas. Darbo autorė per savo studijų laikotarpį yra atlikusi nemažai W. A. Mozarto operų arijų, o šiuo metu ruošia Iljos partiją, todėl tyrimo metu siekiama išsiaiškinti kaip muzikiniu, vokaliniu, sceniniu, socialiniu požiūriu reiškiasi šis personažas ir kodėl jis aktualus šiandien.

Tyrimo problema.

Renkantis naują partiją pradedantysis atlikėjas retai kada pats, be patyrusio vokalo pedagogo patarimo, gali įvertinti savo balso galimybes. Diskusijų metu su asmeniniu vokalo pedagogu yra labai svarbu išsiaiškinti ar ruošiama partija yra tinkama dainininko balsui. Atsižvelgiant į tai, kad W. A. Mozarto operos „Idomenėjas“ personažai yra painesni, vokalinės partijos reikalauja geros balso technikos, fiziškai ištvermingesnių balsų, todėl

¹ Skaistė Gorobeckaitė. *Lietuvių ir švedų „Idomenėjas“*. Prieiga per internetą: <<https://www.7md.lt/teatras/2018-06-08/Lietuviu-ir-svedu-Idomenejas>> [žiūrėta 2018.10.12].

darbo autorei iškyla probleminis klausimas: kuo grįstas požiūris, kad Iljos partiją turi dainuoti brandesnės dainininkės?

Tyrimo objektas.

W. A. Mozarto operos „Idomenėjas“ Iljos vaidmuo.

Tyrimo tikslas.

Išnagrinėti W. A. Mozarto operos „Idomenėjas“ Iljos vaidmenį, jo ruošimo ir atlikimo problematiką.

Tyrimo uždaviniai:

- 1) aptarti W. A. Mozarto operų vokalinių stilių;
- 2) apžvelgti W. A. Mozarto operą „Idomenėjas“;
- 3) įvairias požiūriais (muzikiniu, vokaliniu, sceniniu) išanalizuoti Iljos vaidmenį;
- 4) išsiaiškinti Iljos vaidmens ruošimo ir atlikimo ypatumus;
- 5) išnagrinėti ryškiausias Iljos vaidmens interpretacijas.

Tyrimo metodai:

- 1) istorinis metodas;
- 2) aprašomasis metodas;
- 3) lyginamoji analizė;
- 4) specialios literatūros studijos;
- 5) garso ir vaizdo įrašų nagrinėjimas;
- 6) interviu.

Darbo struktūra. Baigiamąjį rašto darbą sudaro įvadas, 2 skyriai, 8 poskyriai, išvados, literatūros sąrašas, kitų šaltinių sąrašas, priedai.

Pirmajame skyriuje nagrinėjamas W. A. Mozarto operų vokalinis stilius, jų ypatumai ir opera „Idomenėjas“. Taip pat apžvelgiamos ir palyginamos *opera seria*, *opera buffa* ir zingšpylio žanre kompozitoriaus sukurtos operos.

Antrame skyriuje analizuojamas Iljos vaidmuo, jo ruošimas ir atlikimas, apžvelgiama muzikinė vokalinė ir dramaturginė personažo pusės. Aptariamose ryškiausios Iljos vaidmens atlikėjos.

Literatūros aptarimas. Rengiant darbą buvo studijuojama įvairi literatūra lietuvių, anglų, italų, vokiečių, prancūzų, lotynų kalbomis. Buvo nagrinėjamos knygos: Braunbehrenso Volmaro *Mozart in Vienna*, Blomo Erico *Mozart. In: The Master Musicians*, Landonio Robbinso *Mozart's 1791 Last Year*, Keefe P. Simono *The Cambridge Companion*

to Mozart ir kt. Taip pat, buvo studijuojama Otto Jahno parašyta monografija *Life of Mozart* (iš vokiečių kalbos išversta Paulinos D. Townsend), taip pat, ir autobiografija: Richard Wagner *My Life, Part 1 (1813-1842)*. Tyrimui naudojamas W. A. Mozarto operos „Idomenėjas“ klavyras, libretas, vaizdo ir garso įrašai, audio knygos, internetiniai šaltiniai, interviu būdu gauta informacija.

Prieduose pateikiami operoje „Idomenėjas“ esantys Iljos arijų, rečitatyvų fragmentai, pratimai, kurių pagalba dainininkas gali lavinti savo kvėpavimą. Taip pat, pateikiama interviu metu gauta informacija iš dviejų respondentų – operos solistės Aistės Pilibavičiūtės ir dirigento, Mozarteumo menų akademijos profesoriaus Josefo Wallnigo.

1. W. A. MOZARTO OPERŲ VOKALINIS STILIUS IR OPERA „IDOMENĖJAS“

W. A. Mozartas, nepaisant trumpo gyvenimo, sukūrė 22 įvairaus žanro muzikines dramas. Subrandinti jo kūriniai, tokie kaip operos: „Pagrobimas iš seralio“, „Figaro vedybos“, „Don Giovanni“, „Visos jos tokios“, „Tito gailestingumas“, „Užburtoji fleita“, „Idomenėjas“ – yra laikomi klasika ir niekada nebuvo išbraukti iš operų teatrų repertuaro.

W. A. Mozarto vokalinis operų stilius iš pirmo žvilgsnio atrodo nesudėtingas, nereikalaujantis balsinių iššukių, tačiau tai tik pirminis vaizdas. Kiekvienas teatro solistas, susidūręs su Mozarto kūryba nepaneigs fakto, kad tokiam lengvam skambėjimui išgauti reikalinga nepaprastai teisinga balso formavimo technika. Ypač, kai kalbame apie jo operą „Idomenėjas“, kur soprano partijose nuolatos dominuoja pereinamosios natos, aukšta tesitūra, intervalų šuoliai, reikalingas meistriškas balso valdymas. Dainininkai, kurių balsai yra visaverčiai geros technikos ir geba atskleisti perzonažo jausmus, paruošia nepriekaištingus W. A. Mozarto operų vaidmenis.

1.1. W. A. Mozarto operų vokalinio stiliaus ypatumai.

Muzikinėje hierarchijoje iki 1800 m. vokaliniai žanrai, tokie kaip, opera, oratorija, kantata – siekė aukštumas, o orkestrinės muzikos formos – simfonijos, koncertai – užėmė žemesnę vietą. Pagrindinė problema buvo apibendrinta prancūzų rašytojo Bernardo de Fontanelle klausime: „Kaip instrumentinė sonata turėtų skambėti, kad galėtų išreikšti tokias emocijas, kokias turi operinė muzika?“² Tuo metu instrumentinė muzika nebuvo tokia populiari kaip vokalinė. W. A. Mozartas iki XVIII a. bandė pakelti instrumentinės muzikos statusą, tačiau suvokė, kad labiausiai žavintys jo kūriniai buvo operos. Ir dabar, žvelgdami į visas W. A. Mozarto orkestrines, kamerines, fortepijonui parašytas kompozicijas, galime matyti, kad vokaliniai jo kūriniai yra parašyti aukščiausiam meistriškumo lygyje. Taigi, kalbant apie W. A. Mozartą galima drąsiai teigti, kad jis turėjo talentą kurti žmogaus balsui. Kompozitorius Richardas Wagneris teigė: „Aš tikiu Dievu, Mozartu ir Beethovenu, taip pat,

² Paul Corneilson. Keefe P. Simon. *The Cambridge Companion to Mozart*. The Pitt Building, Trumpington Street, Cambridge. CB2 1RP, United Kingdom, 2003, p. 118.

jų mokiniais ir apaštalais. Manau, kad šis menas kyla iš Dievo ir gyvena visų žmonių širdyse. Tie, kas tiki šia kūryba yra išgelbėti“³.

Dauguma dainininkų pritarę, kad W. A. Mozartas vokales partijas rašė gerai įsigilinęs į solistų galimybes. Muzika parašyta taip, kad dainininkas galėtų atskleisti savo gebėjimus. Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad atlikti Mozarto partijas yra nesudėtinga, tačiau įsigilinus aiškėja, kad norint išgauti Mozartui būdingą skambėjimą, vokalinę frazę, reikalinga gera balso valdymo technika. Operoje *Le nozze di Figaro* („Figaro vedybos“), Grafienės antrojo veiksmo pirmosios scenos kavatinoje *Porgi amor* („Suteik meilės“) reikalinga *mezza voce* technika (dainavimas ne pilnu balsu, be stripresnių dinaminų kontrastų⁴), balso pastovumas, rišlus muzikinių garsų jungimas pereinant sklandžiai nuo vieno garso prie kito, veržlumas, kvėpavimo intensyvumas ir daugelis kitų W. A. Mozartui būdingų elementų. Žadą atimančioje koloratūrinėje Nakties karalienės arijoje iš operos *Die Zauberflöte* („Užburtoji fleita“), reikalingas ypatingas balso lankstumas ir dramatinė raiška, kurią turi maža dalis koloratūrinių sopranų. Ekspresijos raiška, kūno laisvumas, intonacijos grynumas, koncentruotas vokalinis garsas, dikcijos aiškumas, tolygi kvėpavimo linija – yra tik keli iš daugelio W. A. Mozarto operų atlikėjui iškeltų reikalavimų. Austrų mecosopranas Angelika Krichschlager Vienos laikraščio straipsnyje rašė „Mozartas yra Dievo dovana, jo darbas ir jo kūryba valo ne tik balsą, bet ir sielą“⁵. Taigi, perskaičius tokį teiginį kyla klausimas, kas W. A. Mozarto vokalinę muziką daro tokia ypatinga?

Pirmiausia, W. A. Mozarto operų muzika yra prieinama visiems žmonėms dėl savo skambėjimo lengvumo, paprastų, neužmirštamų melodijų. W. A. Mozarto operoje *Le nozze di Figaro* gausu arijų, kurių muzika yra labai įsimintina, pavyzdžiui Cherubino *Voi che sapete* („Tie, kas žinote“, 2 v.) bei tame pačiame veiksmo esanti Susannos *Venite inginocchiatevi* („Ateik ir atsiklaupk“). W. A. Mozarto operų, ypatingai, *buffa* stiliaus rečityvai, arijos ir ansambliai dažnai dėl savo ironiškai žaismingų situacijų sukelia juoką ir pakelia nuotaiką. Internetinėje erdvėje yra sukurta šiuolaikinė Cherubino arijos *Non so piu, cosa son* („Aš nežinau, kas esu“) atlikimo versija su choreografiniais parodijos elementais,

³ Richard Wagner. *My life. Part I (1813-1842)*. Prieiga per internetą: <<http://www.wagneropera.net/my-life/richard-wagner-my-life-part-1.htm>> [žiūrėta 2018.09.21].

⁴ Dinaminis kontrastas – tono ar garso stiprumo priešinimasis, kaita. Prieiga per internetą: <<https://www.zodynas.lt/terminu-zodynas/D/dinamika>>; <http://www.zodziai.lt/reiksme&word=Kontrastas&wid=10518> [žiūrėta 2018.09.20].

⁵ Joseph So. *Mozart and singing*. Prieiga per internetą: <http://www.scena.org/lsm/sm11-5/Mozart_and_Singing_en.htm> [žiūrėta 2018.09.20].

vadinasi, kompozitoriaus muzika, parašyta prieš daugiau nei du šimtus metų, pasiekia net šiandieninį klausytoją. W. A. Mozartas, kurdamas melodijas, svarstė apie muzikos, teksto esmę ir teigė, kad „net žiauriose situacijose melodija negali skaudinti žmogaus, ji turi būti švelni ir kelianti teigiamas emocijas“⁶.

W. A. Mozarto operų vokalinis stilius netampa sudėtingu jei jį perpranti. Klausantis kompozitoriaus parašytų nurodymų muzika tampa žaisminga, plastiška, gyvybinga, įgauna emocinį pradą. Nuostabi pulsuojanči energija, platus lyrizmas, ritminiai pokyčiai, technikos iššūkių reikalaujančios vokalinės partijos (W. A. Mozarto melodijoms būdingi dideli intervaliniai šuoliai⁷) – tai veiksniai, būdingi W. A. Mozarto muzikai. Kompozitoriaus operų vokalinis stilius reikalauja taisyklingų, ilgų frazių, štrichų, kurie nenutrauktų balsinės linijos, vokalo grynumo, tembro raiškos. Neretai W. A. Mozarto operų atlikėjai melodijas naudoja kaip pratimus balsui. Neturint tinkamos balso technikos galima visiškai sugadinti W. A. Mozarto parašytą vokalinį kūrinį. Techninės priemonės balse turi būti suformuotos prieš tai, kai dainininkas duoda laisvę reikštis kūriniai reikalingoms emocijoms. Daug ekspresijos, jausmų jau yra parašyta Mozarto vokalinėse partijose ir orkestrinėje linijoje, todėl jei dainininkas dėmesingai analizuoja natas ir atkreipia dėmesį į kompozitoriaus reikalavimus, teisingi emociniai atspalviai atsiranda patys.

Apibendrinant reikėtų pridurti, kad W. A. Mozartas rašė labai efektingas, gerai apgalvotas vokales partijas atlikėjams. Visos W. A. Mozarto kompozicijos turi labai aiškią tonų kaitą, kurią pajautus, dainuoti ir įprasminti kūrinio emociją galima daug paprasčiau. *Singspiel*, *opera buffa*, *opera seria* žanrų vokalinis stilius turi tam tikrų, tik jiems būdingų bruožų. Operai *seria* būdingi *legato*, virtuozinės kantileninės linijos turintys kūriniai, populiarūs *rondo* arijos forma, muzikinės variacijos, koloratūros, muzika operoje *seria* yra pagrindinė sudedamoji dalis. Operai *buffa* būdinga ritminė raiška, intonacinė kaita, kuri paprastą vokalinį kūrinį gali paversti tikru iššūkiu dainininkui. Zingšpylio melodikoje galime pastebėti maršo, liaudies elementų, dinaminių šuolių, kurie vokalinę liniją padaro ekspresyvesnę ir išraiškingesnę.

⁶ Otto Jahn. *Life of Mozart*. London, 1882. (Į anglų k. išvertė – Pauline D. Townsend).

⁷ Intervaliniai šuoliai – atumas tarp dviejų skirtingų aukščio tonų, dviejų muzikos garsų skirtumas. Prieiga per internetą: <<http://www.zodziai.lt/reiksme&word=intervalas&wid=8723>> [žiūrėta 2018.09.20].

1.1.1 W. A. Mozarto *opera seria*.

Opera seria terminas yra kilęs iš italų kalbos. Išvertus į lietuvių kalbą ši sąvoka reikštų „rimtoji opera“. Baroko bei klasicizmo kompozitoriai savo kūrinius apibūdindavo kaip *dramma per musica* („muzikinė drama“) – tai italų muzikinio teatro žanras, kuris buvo paplitęs nuo 1710 m. iki maždaug 1770 m. „XVIII a. pradžioje *opera seria* terminas buvo naudojamas retai, bet kai rimtosios operos spektakliai tapo žmonių lankomiausia vieta, *opera seria* žanras tapo istoriškai svarbus, o 1920 m. ši sąvoka buvo galutinai įtvirtinta“⁸. Rimtoji opera plito ne tik Italijoje, bet ir Ispanijoje, Austrijoje, Anglijoje, Vokietijoje, mažiau – Prancūzijoje. Vieni žinomiausių XVIII a. pirmosios pusės operos *seria* kūrėjų buvo: Alessandro Scarlatti, Johannas Adolphas Hasse, Giovanni Battista Pergolesi, Leonardas Vinci, Nicolai Porpora, Georgas Friederichas Händelis. Antroje XVIII a. pusėje paplito šių kompozitorių kūryba: Niccolo Jommelli, Tommaso Traetta, Josefo Myslivečko, Christopho Willibaldo von Glucko ir, žinoma, kompozitoriaus W. A. Mozarto. Libretistai, kurę daugybę metų ir stipriai prisidėję prie operos istorijos – Pietro Metastasio ir Apostolo Zeno.

1580 m. Florencijos inteligentų grupė, žinoma kaip *Camerata Florentine* („Florencijos kamerata“) pasiūlė idėją „sukurti muzikos ir teatro junginį, kuris būtų paremtas graikų drama“⁹. Pagrindinis kameratos tikslas buvo ištaisyti polifoninės muzikos ir griežtos chorinės muzikos postulatų. Nepaisant to, kad tai nebuvo daug žadanti idėja, *Camerata Florentine* stipriai prisidėjo prie tolimesnės rimtosios operos atsiradimo. Nuo 1700 m. rimtosios operos kūrybinį procesą sekė dvi pagrindinės jėgos: pastoviai kuriami libretai ir nepaprastai talentingi dainininkai. Libretistai Pietro Metastasio ir Apostolo Zeno bendradarbiaudami su kompozitoriais buvo susirūpinę dėl operos struktūros, prasmės, dramos ir tragedijos santykio, todėl rašydami operos libretus jie stengėsi pašalinti komiško elementus ir kurti aiškiai struktūruotą rimtąjį žanrą. Paplito griežta forma *aria da capo*¹⁰.

⁸ Barry Mitchel. *Lecture notes on the opera seria convention*. Prieiga per internetą:

<<https://theoryofmusic.wordpress.com/2007/11/02/lecture-notes-on-the-opera-seria-convention/>> [žiūrėta: 2018.09.01].

⁹ Robert Thicknesse. *History of opera*. Prieiga per internetą: <<https://www.scottishopera.org.uk/discover-opera/history-of-opera/>> [žiūrėta: 2018.09.01].

¹⁰ *Aria da capo* – tokia arija, kurioje A dalis emociškai kontrastinga B daliai, tada kartojama A dalis, bet jau su plačiu ornamentiniu papuošimu, leidžiančiu pasireikšti daininkams. Prieiga per internetą:

<<https://www.mytutor.co.uk/answers/1686/A-Level/Music/What-is-a-da-capo-aria/>> [žiūrėta 2018.09.01].

Opera seria savo tikrąją formą įgyti pradėjo tik nuo 1720 m. pradžios. Ypatingai pradėjo populiarėti Pietro Metastasio parašyti libretai. Tuo metu jis dirbo su – Adolphu Hasse, Leonardu Vinci, Giovanni Battista Pergolesi. Kompozitorius A. Hasse, dirbdamas su libretistu P. Metastasio atkreipė didelį dėmesį į orkestro vaidmenį operoje. L. Vinci buvo vertinamas dėl sukurtų *recitativo accompagnato*, o G. B. Pergolesi pasižymėjo itin subtiliu lyriškumu. Kompozitoriai Niccolo Jommelli ir Tommaso Traetta populiarino naujas *opera seria* tendencijas. T. Traetta savo operose įterpė daug baleto bei choro numerių, o „Niccolo Jommelli ypatingai išryškino ansamblius“¹¹. Didelę įtaką W. A. Mozarto operai *seria* padarė Christopho Willibaldžio von Glucko (1714 – 1787 m.) operos reformos idėja. Dainininkams sumažintos suteiktos vokalinės improvizacijos, panaikinti *recitativo secco* ir sujungti su arijomis į vientisas scenas. Atsisakyta *da capo* arijos. „C. W. Gluckas rūpinosi, kad kūrinio drama būtų svarbesnė už dainininkų norus ir kad šokis, teatrinis veiksmas turėtų bendrų italų bei prancūzų operos stiliaus bruožų“¹². Visų šių XVIII a. kompozitorių ieškojimai vedė operinę kultūrą į tobulesnį, įvairių harmoninės išraiškos priemonių pripildytą W. A. Mozarto muzikos pasaulį.

W. A. Mozarto rimtoji opera yra laikoma klasikinės XVII ir XVIII a. operos pavyzdžiu, kuri yra grindžiama mitologinėmis graikų, romėnų tragedijomis ir herojiškomis istorijomis. Operoje serijoje veikdavo rimti personažai – karaliai, didikai, senovės graikų dievai. Rimtoji opera buvo laikoma monarchijos, didikų opera. Aristokratijos luomo asmenys reikalaudavo, kad jie patys ir jiems priklausančių valstiečių gyvenimas būtų vaizduojamas teatro scenoje. Pavyzdžiui, W. A. Mozarto operoje *La clemenza di Tito* („Tito gailestingumas“) veikė personažas – Romos imperatorius Titas. Imperatoriai, karaliai ar kiti aristokratijos luomo asmenys taip siekė įteisinti savo galias. Toks didelis kilmingųjų garbinimas buvo laikomas propogandos elementu, taip buvo siekiama politiškai pademonstruoti savo valdžią. Deja, bet operose vaizduojamos aukštuomenei aktualios situacijos vis dažniau kėlė visuomenės priešišumą, buvo nesuprantamos, nepasiekiamos, publika norėjo lengvesnio, pasaulietiškesnio žanro. Dėl didelių to meto politinių, socialinių įvykių, revoliucijų, karų – graikų mitologiniai siužetai išgyveno kūrybinį nuopuolį. Scenoje iki 1780 m. W. A. Mozarto *opera seria* išgyveno krizę. Pradėtos iškelti aktualios tų dienų

¹¹ McClymonds, Marita P. *The evolution of Jommelli's operatic style*. Journal of the American Musicological Society 33 (1980), p. 326-55.

¹² John Eliot Gardiner. *How Gluck's Orphée et Eurydice reformed opera from the underworld*. Prieiga per internetą: <<https://www.theguardian.com/music/2015/sep/12/john-eliot-gardiner-gluck-orphee-et-eurydice-opera>> [žiūrėta 2018.10.02].

kovų, herojų temos, tautinis mitas. Išliko *opera buffa*, kuri labai sparčiai populiarėjo. 1780 m. W. A. Mozartui buvo pasiūlyta sukurti *opera seria*, kurios istorija pasakotų apie Kretos karalių Idomenėją. Kompozitorius, matydamas kokį nuopuolį išgyvena rimtoji opera, buvo pasiryžęs nutraukti senas nusistovėjusias baroko taisykles ir visiškai atnaujinti rimtosios operos žanrą. Istorinėje medžiagoje matoma, kad W. A. Mozarto opera „Idomenėjas“ jam atnešė pasaulinę šlovę. Nuo 1780 m. arijos tapo laisvesnės formos. Iš prancūzų atėjusi *rondo* forma tapo labai populiari. Ji buvo daug ilgesnė, tačiau išsaugojo savo paprastas melodines linijas bei harmonijos energingumą. W. A. Mozartas savo rimtojoje operoje jungė barokinį skambesį su to meto stilistika. Sceniniame veiksmo pradėtos drąsiai vaizduoti tragiškų istorijų kryptys, karalių žūtys. Mirties elementai operoje tapo norma, o ne išimtimi.

W. A. Mozartas yra laikomas operos reformatoriumi, kompozitorius nesekė Glucko operų pavyzdžiu, jis ieškojo savo muzikinės dramos išpildymo. Kitaip, nei Gluckui, W. A. Mozartui muzika buvo svarbiausia rimtosios operos sudedamoji dalis, o poezija ir žodis turėjo paklusti muzikai. „Dainininkai nebebuvo svarbiausi operos veiksmo, muzika tapo operos centru. Operos performavimo dėka laikui bėgant išaugo orkestras, pailgėjo arijos, ansambliai tapo ryškesni, svarbus tapo choro vaidmuo“¹³. „Atsirado daugiau muzikinės variacijos, dinaminių kontrastų, įterpti šokių numeriai, baletai, taip pat, metro ir raktų kaita įgyjo laisvės“¹⁴. Visos W. A. Mozarto muzikinės bei sceninės priemonės davė impulsą dramatiškiems XIX a. romantiškosios operos elementams.

1.1.2. W. A. Mozarto *opera buffa*.

Itališkasis *opera buffa* pavadinimas apibūdina XVIII a. – XIX a. pradžios komiško siužeto italų operą. Tikroji *opera buffa* arba linksmoji opera kilo iš trumpų, vienaveiksmių, dažniausiai komedijinių pjesių, kurios buvo vadinamos intermedijomis ir rodomos *opera seria* antraktuose. Pirmasis *opera buffa* klasikinis pavyzdys yra Giovanni Battista Pergolesi intermedija „Tarnaitė ponia“, kuri pirmą kartą atlikta 1733 m. Kompozitoriaus W. A.

¹³ Feldman M. *Opera and sovereignty: transforming myths in eighteenth century Italy*. University of Chicago Press. 2007, p. 5-34.

¹⁴ Nancy Thuleen. *Serious and comic opera in eighteenth century Italy*. Prieiga per internetą: <<http://www.nthuleen.com/papers/M52opera.html>> [žiūrėta 2018.11.16].

Mozarto *opera buffa* yra laikoma viena iš meistriškiausių muzikos formų visame pasaulyje. Komiškosios operos ištakos siekia net XVII a.

W. A. Mozarto ankstyvosios *opera buffa* apybraižos pastebimos jo operose *La finta semplice* („Tariamasis naivumas“, 1769) ir *La finta giardiniera* („Tariamoji sodininkė“, 1775). Šių operų personažų charakteriai, situacijos ir kalba yra ankstyvosios komiškosios W. A. Mozarto operos pavyzdys. Jos struktūra yra identiška operai *seria*. Naudojant rimtosios operos šabloną ir jį integruojant į komiškąją operą galime matyti įdomų rezultatą: statiškiausiame ir neįdomiausiame operos veiksmo – arijoje, muzika skamba jaudinančiai, emocionaliai, o rečitatyvas tampa aktyviausia dramos dalis su mažiausiai įdomia muzika. Kompozitorius kurdamas *opera buffa* sukoncentravo visą dėmesį į ekspresyvų jausmą. Operose sukurti herojai yra amžini, jie tiesiogiai vaizduoja socialinius ryšius: santykį tarp tarno ir pono, tarp turtingų ir nepasiturinčių. Romantiškos meilės, galios, socialinės pozicijos idėjos – tai šiuolaikiški, neišsenkantys klausimai. W. A. Mozartas žinojo, kad žmonės XVIII a. garbino visą, kas rytietiška, todėl jo operose *buffa* yra gausu temų apie kūniškus malonumus bei turkų harema.

1783 m. W. A. Mozartas norėjo sukurti komiškąją operą vienai italų kompanijai Vienoje. Kompozitorius kreipėsi į libretistą Giambattista Varesco. Likus metams iki sukuriant *L'oca del Cairo* („Kairo žąsis“, 1783) Mozartas jau turėjo savo tolimesnės muzikinės dramos idėjos užuominas: ritminę raišką, įdomų siužetą, nuotaikos pokyčių įvairovę, harmonijos paprastumą, kontrastingus personažų charakterius, rečitatyvinį vokalinį stilių, trumpas, aiškas frazes. „Darbas su libretistu G. Varesco nepatenkino Mozarto operos idėjos, todėl jo kurta *opera buffa L'oca del Cairo* buvo nebaigta, tačiau užtenka ir trumpo, vos 45 minutes trunkančio operos fragmento, kad suvoktume, jog ši trijų veiksmų opera vedė muziką į operos naujoves“.¹⁵

„1778 m. žymus prancūzų polimatas, eruditas Pierre Beaumarchais parašė penkių dalių komedijinę pjesę *La folle journée, ou le mariage de Figaro* („Liūdnoji diena, Figaro vedybos“)¹⁶. W. A. Mozartas siekdamas sužavėti Vienos publiką pasirinko P. Beaumarchais kūrinį ir jį pademonstravo didžiojoje scenoje. W. A. Mozarto operos *Le nozze di Figaro* („Figaro vedybos“, 1786) sukūrimas laikomas kompozitoriaus reikšmingiausiu brandos etapu į tikrąjį *opera buffa* stilių, kuris dominavo ir likusiose jo

¹⁵ Georg Predota. *Mozart and the Cairo goose*. Prieiga per internetą: <<https://www.interlude.hk/front/mozart-cairo-goose/>> [žiūrėta: 2018.11.12].

¹⁶ Barbara Pálffy. *Les nocces de Figaro*. Prieiga per internetą: <<https://classicworld.at/vienne/opera-operette-et-ballet/les-noces-de-figaro-mozart/?p=31&l=4&c=1&d=12&id=81>> [žiūrėta 2018.11.12].

operinėse kompozicijose. „Sėkmingiausia ir nuoširdžiausia draugystė kuriant *Le nozze di Figaro* įvyko tuomet, kai Mozartas pradėjo dirbti su žymiu to metu libretistu Lorenzo Da Ponte“¹⁷. Operos temos vystymas buvo sudėtingas, atsižvelgiant į tai, kad P. Beaumarchais pjesė turėjo revoliucinių idėjų. Lorenzo Da Ponte, turėdamas tai galvoje, sumažino bet kokius revoliucinių idėjų turinčius elementus ir stengėsi išryškinti paprastų žmonių tarpusavio santykius. Lorenzo Da Ponte ir W. A. Mozartas nebijojo būti paniekinti Vienos cenzorių todėl, kad psichologinė žmogaus būseną, kurią jie siekė pavaizduoti savo kūrinyje juos abu žavėjo labiau, nei socialinė kritika.

„Opera „Figaro vedybos“ nebuvo tuščia, beprasmė *opera buffa*, tai buvo gilus kūrinys nagrinėjantis jausmus, jų prasmę ir ką iš tiesų reiškia būti įsimylėjusiam?“¹⁸. W. A. Mozartas šią operą *buffa* siekė išplėsti iki aukščiausio muzikinio kulminacinio taško. Pažindamas žmogaus prigimtį ir psichologiją jis meistriškai tobulino kūrinio formą. Kompozitoriaus melodijos nuo paprastų išauga iki emociškai stiprių ir išvysto įspūdingus ansamblinius finalus. W. A. Mozarto operos *seria* veiksmuose egzistavo tik viena didelė arija su *recitativo acompagnato*, tuo tarpu, *opera buffa* atlikėjai dainuodami *secco* rečitatyvus (kurie taip stipriai nevargino balso) galėdavo pasiruošti didesnės apimties operos finalui. W. A. Mozartas stengėsi operoje *buffa* matyti visą kūrinio perspektyvą, kartais jis susikoncentruoja į personažų veiksmus, o kartais komentuoja ir satyriškai žvelgia į juos. „Jean-Antoine Watteau kerinčioje tapyboje erotika visada būna paviršiuje, o Mozartas visada atskleidžia personažo jausmines gelmes“¹⁹. Kompozitorius formuoja skirtingą požiūrį į veikėjus pasitelkdamas muzikines išraiškas – intonacijos kaitą, subtilius maršo elementus, dinامينius šuolius.

„W. A. Mozartas buvo labai patenkintas Lorenzo Da Ponte „Figaro vedybų“ libretu ir jo sėkme, todėl kompozitorius pasiūlė L. D. Pontei bendradarbiauti rašant operas. Rašytojas neabejojo W. A. Mozarto talentu kurti, todėl pasiūlė jam *Don Giovanni* („Don Žuano“,

¹⁷ Robert Garratt. *The relationship between Mozart and Lorenzo da Ponte*. Prieiga per internetą:

<<https://www.thenational.ae/arts-culture/the-relationship-between-mozart-and-lorenzo-da-ponte-1.623880>> [žiūrėta 2018.11.13].

¹⁸ Trevor Gilli. *Overview – Le nozze di Figaro*. Prieiga per internetą: <<https://www.operasense.com/overview-the-marriage-of-figaro/>> [žiūrėta 2018.11.13].

¹⁹ Göran Gademan. *Opera. Our ne artistic director for opera/drama, Stephen Langridge, opens the season with Mozart's ever – fresh opera*. Prieiga per internetą: <<https://en.opera.se/forestallingar/figaros-brollop-2014-2015/?fbclid=IwAR32wW33Lp4MIJHP9Bw7bDGXEwYT71IJaH6RHJOROY-X6efQrLvCVBJaVVY>> [žiūrėta 2018.12.01].

1787) libretą, o Mozartas iš karto sutiko²⁰. Operos *Don Giovanni* temos užuominas galime rasti ispanų dramaturgo Tirso de Molina XVII a. parašytoje pjesėje *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* („Sevilijos apgavikas ir akmeninis svečias“), kurioje pasakojama legenda apie mergišių Don Huaną. Lorenzo Da Ponte *Don Giovanni* traktavo kaip *dramma giocoso*²¹. „Pats Mozartas savo operas vadino *buffa*, o ne *dramma giocoso*, tačiau „Don Giovanni“ negalėjo būti apibūdinama, kaip tikra komiškoji opera.“²²

1783 m. kompozitorius Vienos publikai norėjo parašyti tikrą itališką operą, kurioje dominuotų trys reikšmingi moterų vaidmenys (vietoje tradicinių dviejų). W. A. Mozartas siekė sukurti tokius operos personažus: vieną – labai rimtą, antrą – rimtą, bet komišką, tačiau vokaline ir muzikine prasme lygią pirmajai, trečią – visiškai komišką. „Figaro vedybų“ istorija dėl Pierre Beaumarchais buvo laikoma prancūzų kilmės, todėl ji niekaip negalėjo būti tikroji itališkoji opera, o *Così fan tutte* („Visos jos tokios“, 1790) veikė tik dvi pagrindinės atlikėjos, todėl Mozartas operą *Don Giovanni* laikė ypatingesne už visas kitas *buffa* žanro operas. „Didžiausias operos išskirtinumas pastebimas rimtų elementų pateikime dramos veiksmo. Vietoje to, kad W. A. Mozartas *Don Giovanni* būtų sukūręs pagal *opera seria* standartus, jo opera tapo komedija, apgaubta tragiškų nutikimų, kuri niekaip netilpo į komiškosios operos rėmus. Toks dramos sprendimas sukuria intriguojantį veiksmą, todėl kitaip nei „Figaro vedybose“, žiūrovas privalo atidžiai analizuoti istoriją ir narplioti tragedijos bei humoro sąsajas.“²³ Dramatiškiausią ir svarbiausią muzikinį emocinį poveikį turi operos finalas. Pabaigoje pasirodantis keršto vaiduoklis reikalauja piktadario Don Giovannio atgailauti. Pasigirsta bauginantys orkestro akordai, kurie simbolizuoja Don Giovannio likimą – mirtį. Šioje operoje gausu dramatizmo, archajiškos baroko kalbos, kuri suteikia muzikai ir pasakojimui gravitaciją, monumentalizmą, kurio iki tol nebuvo.

²⁰ Utah opera. *Don Giovanni, Mozart and lust in the da Ponte trilogy*. Prieiga per internetą:

<<https://utahopera.org/explore/2017/05/don-giovanni-mozart-and-lust-in-the-da-ponte-trilogy/>> [žiūrėta 2018.12.02].

²¹ *Dramma giocoso* - iš italų kalbos išvertus reiškia „drama su anekdotais“. Tai buvo žanras, kuris paplito XVIII a. viduryje. Terminas yra *dramma giocoso per musica* santrumpa ir apibūdina operos libretą. Žanras buvo ypatingai populiarus dramaturgo Carlo Goldoni libretuose. Dramai *giocosso* būdinga dramatiška kulminacija komiškame veiksmo. Prieiga per internetą: <<https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/dramma-giocoso>> [žiūrėta 2018.12.03]. The Concise Oxford Dictionary of Music 1996, originally published by Oxford University Press 1996.

²² Daniel Heartz. *Goldoni Don Giovanni and the dramma giocoso*. Prieiga per internetą:

<https://www.jstor.org/stable/963503?seq=1#metadata_info_tab_contents> [žiūrėta 2018.12.02].

²³ Lyfia Goehr and Daniel Herwitz. Straipsnis, prieiga per internetą: <<https://currentmusicology.columbia.edu/wp-content/uploads/sites/13/2015/03/current.musicology.84.goehring.101-116.pdf>> [žiūrėta 2018.12.01].

Apibendrinant reikėtų pridurti, kad W. A. Mozartas operoje *buffa* skyrė išskirtinį dėmesį moterų personažams. Susanna, grafienė Rosina, Barbarina, Zerlina, Donna Ana, Donna Elvira – visi šie ir daugelis kitų personažų analizuoja ir pačio kompozitoriaus vidinę dramą, santykį, požiūrį į moterį kaip labai gudrą, įvairiapusišką, išraiškingą individą. „Donna Ana yra mįslinga, nerimąstinga, aristokratiška, herojiška, sukurianti nesavanaudiškos moters idealą.“²⁴ „Donna Elvira – ištikima, aistringa, labai impulsyvi, jos vaidmens linija turi *drama giocoso* stilistikos. W. A. Mozarto operoje *Don Giovanni* galima pastebėti dar vieną svarbų dalyką – tenoro vaidmuo čia nėra nei komiškas, nei herojiškas, todėl tai kūrinių išskiria kaip hibridinę operos formą.“²⁵

Apžvelgiant W. A. Mozarto operas ir išskiriant *Don Giovanni* galime suprasti, kad tokia stilių hibridizacija (*opera seria* ir *opera buffa* susiliejimas) buvo naudingiausias ir efektyviausias būdas jungti įvairius žanrus, atsikratyti tradicinių, stilizuotų operų ir sukurti naują operos rūšį, kurioje dramos ir muzikos sintezė veiktų žiūrovą vis stipriau. Kalbant apie W. A. Mozarto komiškosios operos vokales partijas galima būtų teigti, kad muzikoje kompozitorius reikalavo iš vokalistų maksimaliai išpildytų muzikos išraiškos priemonių: *pianissimo* arba *forte* (kitų dinamikos ženklų jis beveik nerašė), *sotto voce*, *mezza voce*, *messa di voce*²⁶ (gebėti tai daryti esant nepatogiai tesitūrai, intervaliniams šuoliams). Neišpildžius tinkamų kompozitoriaus nurodymų – kompozicija nebeskambėtų kaip W. A. Mozarto kūrinys.

1.1.3. W. A. Mozarto zingspylis

Zingspylis (iš vokiečių kalbos *singspiel* – „dainuoti vaidinti“) – tai komiška opera vokiečių kalba. Zingspylis kilo iš viduramžių Vokietijoje populiarių misterijų²⁷. Anglų baladžių opera bei prancūzų komiškoji opera taip pat paskatino zingspylio vystimąsi. Šiai

²⁴ Kristi Brown-Montesano. Prieiga per internetą: <<https://content.ucpress.edu/chapters/10622.ch01.pdf>> [žiūrėta 2018.12.02].

²⁵ Holly Dee Morgan. Prieiga per internetą: <https://minerva-access.unimelb.edu.au/bitstream/handle/11343/37925/291672_DON%20GIOVANNI'S%20AVENGING%20WOMEN%20THESIS.pdf;jsessionid=259CC33D17C3803D4F548472EAEA61AC?sequence=1> [žiūrėta 2018.12.02].

²⁶ *Messa di voce* – (it. balso lavinimas) italų dainavimo technika: laipsniškas garso stiprinimas ir tildymas. Prieiga per internetą: <https://www.lietuviuzodynas.lt/terminai/Messa_di_voce> [žiūrėta 2018.12.02].

²⁷ Misterija – dramos žanras, kuriame simboliniais, stilizuotais vaizdais sprendžiamos žmonijos, tautos, individo problemos. Žanras susikūrė viduramžiais, vaidavo daugiausia Biblijos scenas. Prieiga per internetą: <<https://www.zodynas.lt/terminu-zodynas/M/misterija>> [žiūrėta 2018.12.02].

muzikinei dramai yra būdingi kalbami dialogai, kurie kartu derinami su ansambliais, dainomis, baladėmis ar arijomis. Zingšpylio stiliaus tematika dažniausiai būna komiška ar romantinė. Jame veikia daug magijos turinčios fantastinės būtybės bei perdėtai daug gėrio ir/ar blogio turintys charakteriai. Kai kurie iš pirmųjų zingšpylių buvo statomi kaip vokiškos pjesės, kuriose dainavimas buvo įterpiamas į kalbamuosius dialogus. XVIII a. pradžioje zingšpylis buvo laikomas pramoginiu žanru, kuris buvo skirtas vidurinio arba žemesnio luomo asmenims. Aristokratijai priklausančius asmenis tuo metu domino keliaujančios trupės, kurios rodydavo operos ar baleto spektaklius. Pirmąją zingšpylio užuomina yra laikomas vokiečių Heinricho Schützo ir Johanno Theileo *Adam und Eva* („Adomas ir Ieva“, 1678, Hamburgas). W. A. Mozartui susidomėjus zingšpyliu, žanras ėmė įgauti naują prasmę ir tapo rimtu, išsamiu meniniu kūrinium.

W. A. Mozartas parašė kelis šio žanro kūrinius: *Bastien und Bastienne* („Bastienas ir Bastiennė“, 1768), *Die Entführung aus dem Serail* („Pagrobimas iš serailio“, 1782), *Der Schauspieldirektor* („Teatro direktorius“, 1786) ir žymiausią – *Die Zauberflöte* („Užburtoji fleita“, 1791). W. A. Mozarto zingšpylio forma nebuvo tokia formali kaip *opera seria* ar *opera buffa* žanrai, todėl pastangų ją tobulinti operos reformos metu reikėjo mažiau. Dirbdamas ties zingšpyliais W. A. Mozartas žinojo, kad tai gali būti atnaujintas nacionalinis žanras, kuris būtų daug perspektyvesnis nei itališkosios operos. „W. A. Mozartas turėjo menkai žinių, patirties kurti naują žanrą, kuris būtų neprastesnis už ankstesniasias jo operas, tačiau tai netrukdė jo naujų kompozicijų vystymuisi“²⁸. Kompozitorius pirmąjį savo zingšpylį *Die Schuldigkeit der ersten Gebots* („Pirmojo ir aukščiausiojo įsakymo pareiga“, 1767) sukūrė būdamas vienuolikos metų. Pirmąją šio kūrinio dalį parašė pats W. A. Mozartas, o prie antrosios ir trečiosios dalies prisidėjo austrų kompozitoriaus F. J. Haydno brolis Michaelas Haydnas ir vargonininkas Antonas Cajetanas Adlgasseris (išlikusi yra tik pirmoji zingšpylio dalis). Kompozitoriaus kūrybiniai bandymai vedė zingšpylį į vis įdomesnę, turinčią aiškesnę struktūrą muzikinę formą.

XVIII a. zingšpylis sulaukė vis daugiau susidomėjimo. Šio žanro kūriniai tapo populiaria pramoga Austrijoje. Atsižvelgdamas į tai, W. A. Mozartas parašė savo pirmąjį pasaulietinės komedijos žanro kūrinį *Bastien und Bastienne* (1768). Šiame darbe jaunas genijus pademonstravo prancūzų bei vokiečių vokalinių formų meistriškumą. 1778 m. Šv. Romos imperatorius Josephas II-asis inicijavo ir rėmė sugalvotą teatro projektą, kurio

²⁸ Dr. Luke Howard. *The singspiel and Mozart*. Prieiga per internetą: <<https://utahopera.org/explore/2014/04/the-singspiel-and-mozart/>> [žiūrėta 2018.12.02].

tikslas buvo skatinti vokiečių kalba kuriamus žanrus Austrijoje. Vienintelė sąlyga tapti šios trupės dalimi buvo parašyti vokišką komiškąją operą. 1779 m. būdamas Zalcburge W. A. Mozartas pradėjo rašyti *Zaide* (1780) (taip bandė vėl grįžti prie zingšpylio žanro, nes tuo metu buvo susikongrėdavęs ties opera *seria* „Idomenėjas“), tačiau jos nebaigė. Dirbdamas Zalcburge W. A. Mozartas aktyviai ieškojo galimybių atsikvėpti nuo riboto darbo ir kurti ne tik arkvyvyskupijos rūmuose, bet ir plačiai visuomenei. Imperatoriaus Josepho II-ojo projektas W. A. Mozartui suteikė tokią galimybę. *Zaide* operos rezultatą (nors ir nebaigtą) kompozitorius atnešė nacionaliniam zingšpylio (*Nationalsingspiel*) operos direktoriui Gottlieb Stephanie, kuris liko sužavėtas kompozitoriaus darbu. Tuometinis Vienos teatro vadovas grafas Orsini-Rosenbergas jau žinojo W. A. Mozartą dėl sėkmingos jo operos serijos „Idomenėjas“, todėl suteikė Mozartui visokeriopą paramą. W. A. Mozartas turėdamas stiprų palaikymą galėjo tęsti sėkmingą zingšpylių kūrimo tradiciją. W. A. Mozartas parašė didelio atgarsio sulaukusias vokiečių muzikines dramas – *Die Entführung aus dem Serail* (1782) ir žymiausią – *Die Zauberflöte* (1791). W. A. Mozartas kurdamas zingšpylius labai klausė tėvo patarimų. Tėvas jam nuolat kartojo: „poezija operoje turi būti paklusni muzikos dukrai. Kodėl itališkosios operos populiarėja visur, nepaisant apgailėtinų libretų? Todėl, kad muzika viešpatauja. Opera sulaukia sėkmės tada, kai žodžiai veikia pagal muzikos taisykles“²⁹.

Apibendrinant reikėtų pridurti, kad „zingšpylis yra skirtingas nuo *opera buffa* bei *opera seria* muzikinės vokalinės stilistikos tuo, kad muzikiniai numeriai yra susieti paprastais žodiniiais dialogais (žinome, kad operoje *buffa* ir operoje serijoje muzikinė linija jungiama *recitativo secco* ar *acompanato* pagalba, pritariant klavesinui ar orkestrui). Zingšpylis išsiskiria tuo, kad jame galime išgirsti liaudies elementų, tai muziką supaprastina.“³⁰ Operoje *Die Entführung aus dem Serail* Mozartas jungė vokiečių zingšpyliui būdingus harmonijos elementus su rafinuotais turkų maršo, kariniais muzikos komponentais, žinomais *janissaries*³¹ pavadinimu. W. A. Mozarto zingšpylio žanro dėka susikūrė XIX a. vokiečių romantinė opera ir populiarioji Vienos operetė.

²⁹ Georg Predota. *Mozart: Die Entführung aus dem Serail*. Prieiga per internetą: <<http://www.interlude.hk/front/mozart-die-entfuhrung-aus-dem-serail-k-384-premiered-today-1782/>> [žiūrėta 2018.12.08].

³⁰ Erick Skelly. *Singspiel*. Prieiga per internetą: <<https://www.houstonpublicmedia.org/articles/arts-culture/2008/01/07/9068/singspiel/>> [žiūrėta 2018.12.08].

³¹ *Janissaries* – tai turkų muzika, kuri grojama Turkijos karinių veiksmų metu. Muzikai atlikti naudojami įvairūs būgnai ir varpai, trikampis, cimbolai. Pirmą kartą Europoje ši muzika pasirodė apie 1720 m., kai ją leido priimti tuometinio Lenkijos valdovo Augusto II-ojo armija. Vėliau tai tapo neatskirama jaudinančio karinio spektaklio dalimi, taip pat, naudojama ir operose. Prieiga per internetą: <<https://www.britannica.com/topic/Janissary-corps>> [žiūrėta 2018.12.08].

1.2. W. A. Mozarto opera „Idomenėjas“

XVIII a. pabaigoje rimtoji italų *opera seria* dėl neaktualių temų, neįdomaus siužeto beveik merdėjo, tačiau su G. F. Handelio, C. W. Glucko muzikiniu dramos palikimu ir W. A. Mozarto naujomis idėjomis ji įgavo kitokių atspalvių ir tapo vėl patraukli žmonėms. Iš trijų rimtų parašytų kompozitoriaus operų („Tito gailestingumas“, „Idomenėjas“, „Pontuso karalius Mithridatas“) daugiausiai dėmesio susilaukė *Idomeneo* (premjera – 1781).

„W. A. Mozartas nebuvo pirmasis „Idomenėjo“ sukūrėjas. 1712 m. prancūziškoji operos versija *Idoménée* buvo parašyta kompozitoriaus Andre Caampra (tai buvo vadinama penkių veiksmų muzikine tragedija). Šis veikalas pirmą kartą buvo paleistas į viešumą Paryžiaus karališkame teatre (*Théâtre du Palais-Royal*). Libretas buvo parašytas prancūzų dramaturgo Antoine Danchet, kuris rėmėsi poeto Prospero Jolyot de Crébillono parašyta pjese. Vėliau tai buvo Giambattisto Varescos libreto pagrindas, kuriant W. A. Mozarto itališkąją operą „Idomenėjas“.³² Giambattista Varesco galime prisiminti iš senesnių kompozitoriaus operų serijų tokių kaip: *L'oca del Cairo*, *Il re pastore*. Idėja kurti *Idomeneo* kilo, kai W. A. Mozartą ir G. Varesco 1780 m. Miuncheno karnavalui užsakė tuometinis Bavarijos imperatorius Karlas Theodoras von der Pfalz. W. A. Mozartas buvo labai laimingas, nes Miunchene grojo pats geriausias orkestras visoje tuometinėje Europoje. Puikiai pažinodamas tris gerus to meto Miuncheno dainininkus ir turėdamas gerą libretistą jis sugebėjo dirbti greitai ir kurti netikėtai, ieškoti netradicinių, iki tol dar nematytų muzikinių sprendimų, pavyzdžiui – parašė labai sunkią orkestro partiją ir įterpė baletą.

„W. A. Mozarto opera „Idomenėjas“ yra laikoma choro, rečitatyvų ir baletų lobynu ir dažnai vadinama hibridine *opera seria*. Ši opera vadinama lyrine tragedija ir pristatoma, kaip geriausia Mozarto chorine opera. Opera „Idomenėjas“ buvo kurta pagal barokinę *opera seria* tradiciją, tačiau joje atskleidžiami nauji bruožai, formos, kurių specifika gali priminti romantinės operos tradicijos elementus.“³³ Tai operą daro daug sudėtingesne, nes tada ji tampa dideliu draminiu kūriniu (chorai ypatingai sustiprina „Idomenėjo“ veiksmą, nes jie

³² Craig Roberts. *Idomeneo composition*. Prieiga per internetą: <<http://www.croberts100.com/idomeneo-composition.html>> [žiūrėta: 2018.12.09].

³³ Nicholas Till. *Idomeneo*. Prieiga per internetą:

<https://books.google.lt/books?id=_odjDwAAQBAJ&pg=PA50&lpg=PA50&dq=mozart+wasn%27t+first+of+idomene&source=bl&ots=bPjqWrc0Ss&sig=ACfU3U1D8gk7_A5Z3R3OLqDlsQH463qqWg&hl=lt&sa=X&ved=2ahUKEwi2o7Xx9d7hAhXuo4sKHQKtB1YQ6AEwDnoECACQAQ#v=onepage&q=mozart%20wasn't%20first%20of%20idomene&f=false> [žiūrėta: 2018.12.09].

parašyti labai masyviai orkestruotei). W. A. Mozartą galėtume lyginti su G. F. Händeliu ir C. W. Glucku. Tik skirtumas tas, kad pasinaudojęs Händelio ir Glucko operos tradicijų palikimu, W. A. Mozartas sukūrė savo muzikinės dramos koncepciją. W. A. Mozarto muzikinėje kalboje svarbiausia yra melodija. Ji vystoma ir transformuojama. Dirbdamas pagal tą pačią muzikos idėją, kaip Gluckas, Mozartas sukūrė daug dramatiškesnius kūrinius. „Mozarto darbas – reformuota operos serijos kulminacija. „Idomenėje“ klausytojas gali išgirsti vėlyvojo baroko ir klasikinio stiliaus elementus, tokius kaip:

- 1) *recitativo secco* (sausas rečitatyvas) – muzikos fragmentai, imituojantys ritmą, kirčiavimą, kalbamuosius dialogus. Šios ištraukos dažniausiai atskleidžia veiksmo siužetą. Atlikėjui pritaria klavesinas arba violančelė;
- 2) *recitativo accompagnato* (akompanuojantis rečitatyvas) – tai kalbamasis dialogas, kuriam pritaria visas orkestras. Šios muzikinės atkarpos yra laikomos didelės dramos akimirkomis, jose mažiau nupasakojamas veiksmas nei *recitativo secco*;
- 3) *aria* – savarankiškas muzikos kūrinys, kuriame melodija naudojama emocinei būsenai iliustruoti. Operoje „Idomenėjas“ esantys personažai turi labai daug skirtingų rūšių arijų, pradedant nuo kontempliacijos iki apsisprendimo ir keršto momentų.
- 4) chorą – „Idomenėje“ choras imituoja visuomenės balsą ir atskleidžia karališko kraujo turinčių personažų sprendimų poveikį, rezultatus. Muzikiniu požiūriu „Idomenėje“ chorai pakelia epinę istoriją į aukštesnį lygmenį, kuri turi panašumų su W. A. Mozarto liturgine muzika.“³⁴

Kalbant apie G. Varesco indėlį operai „Idomenėjas“, sukurtame librete galime įžvelgti panašių P. Metastasio kūrybai būdingų stiliaus bruožų. „Operos „Idomenėjas“ veiksmo dėstymas, charakterių raida, poetinė kalba, kuri naudojama įvairiuose numeriuose, tiek *secco* tiek *accompagnato* rečitatyvuose – labai artimi P. Metastasio stiliui. Be to, choro, kovos, baleto numeriuose galime įžvelgti ir prancūzų stiliaus idėjų, o antrojo veiksmo scenos pabaigoje esantis laivų niokojimo veiksmas labai panašios struktūros kaip C. W. Glucko opera *Iphigénie en Aulide* ir *Alceste*. Be to, G. Varesco libreto dramatiškiausiuose veiksmuose galime regėti ir naujojo prancūzų stiliaus bruožus (subtilumą, eleganciją, paprastumą), kuris kartu tarpininkavo su italų libretisto Ranierio de Calzabigi idėjomis (šis

³⁴ Timothy Vernon. *Idomeneo study guide*. Prieiga per internetą:

<https://www.pov.bc.ca/pdfs/idomeneo_study_guide.pdf> [žiūrėta 2018.12.13].

dirbo su C. W. Gluck ir buvo smarkiai paveiktas prancūzų teatro).³⁵ Vis dėl to W. A. Mozarto dėka šis prancūzų ir italų stiliaus mišinys (išskyrus keletą „Idomenėjo“ chorų) turėjo daugiau itališkų šaknų. Operos rečitatyvai yra parašyti klasikiniame itališkame stiliuje. Visi pirmieji dainininkai, kurie dalyvavo 1781 m. „Idomenėje“ buvo treniruojami, ruošiami kaip tradiciniai italų operos dainininkai. *Idomeneo* (Kretos karalius) – tenoras *Anton Raaff*, *Ilia* (Trojos karaliaus Priamo duktė, princesė) – sopranas *Dorothea Wendling*, *Idamante* (Idomenėjo sūnus) – tenoras *Vincenzo dal Prato*, *Elettra* (Argo princesė) – *Elisabeth Wendling*, *Arbace* (Idomenėjo draugas) – *Domenico de' Panzacchi*, *Neptune* (jūrų dievas) – tenoras *Giovanni Valesi*.

„Operos „Idomenėjas“ priešistorė yra paini, tačiau labai įdomi. Trojos karaliaus Priamo (*Priam*) sūnui Pariui (*Pari*) pagrobus Graikijos karaliaus Menelajo (*Menelaus*) gražuolę žmoną Eleną (*Helen*), prasidėjo žymusis Trojos karas. Menelajo brolis Agamemnonas (*Agamemnon*), siekdamas apgulti Troją, suvienijo Graikijos valdovus (tarp jų ir Kretos karalių – Idomenėją, kurio armija padėjo pasiekti pergalę prieš Trojėnų arklius). Po dešimties metų trukusio karo, Idomenėjas pagaliau grįžta namo į Kretą. Tarp Idomenėjo ir nelaisvę paimtų Trojos gyventojų yra ir Ilja – Pari duktė. Laivas, kuris plukdė Ilją audros metu nuskendo, tačiau Idomenėjo sūnus Idamantė išgelbėjo merginą nuo grėsiančios mirties gniaužtų. Tuo tarpu, Graikijos karaliui Agamemnonui grįžus namo – jį nužudė jo žmona Klymnestra (*Clytemnestra*) ir jos meilužis Aegistas (*Aegisthus*). Elektros, Argo miesto (Graikija) princesės brolis Orestas (*Orestes*) siekdamas atkeršyti nužudė juos abu – Agamemnoną ir Klymnestrą. Išsigandusi Elektra pabėga iš savo namų Arge ir gauna prieglobstį Kretoje.

Pirmasis veiksmas prasideda Kretos saloje, 1200 m. pr. Kr. Rūmuose Ilja skaudžiai išgyvena savo brolių, tėvų ir kitų giminaičių netektį, kuriuos Graikijos armija išžudė. Ji trykšta neapykanta Idomenėjui, tačiau Ilja pradeda įsimylėti savo pagrobėjo sūnų Idamantę, kuris jai taip pat neabejingas. Nors Idamantė drąsiai skelbia savo meilę jai, Ilja dar niekaip negali atskleisti tikrųjų savo jausmų. Idamantė, siekdamas Iljos ir kitų Trojos belaisvių palankumo – paleidžia juos. Trojiečiai prisijungia prie Kretos gyventojų džiaugdamiesi laisve (*Godiam la pace* – „leiskite mums mėgautis taika“). Karaliaus patarėjas *Arbace* atneša žinią, kad karalius Idomenėjas ir jo laivų pajėgos pakliuvo į audrą, nuskendo ir žuvo. Tuo tarpu, Kretoje sumaištis – pasirodo Elektra, kuri yra įsimylėjusi Idamantę. Ji nepritaria

³⁵ Craig Roberts. *Idomeneo composition*. Prieiga per internetą: <<http://www.croberts100.com/idomeneo-composition.html>> [žiūrėta 2018.12.09].

Idamantės poelgiui (kad šis paleido Trojos belaisvius). Sužinojusi apie Idomenėjo laivo katastrofą, supranta, kad jos siekiai tapti Idamantės žmona – dabar tampa nieko verti.

Tuo metu, pakrantėje jūrininkai maldauja ir prašo dievų, kad šie parodytų gailestingumą ir grąžintų karalių Idomenėją (*Pieta, numi pieta* – „dievai, pasigailėkite“). Iš Trojos karo namo grįžtančio Kretos karaliaus Idomenėjo laivą užklumpa didžiulė audra. Idomenėjui pavyksta išsigelbėti pažadėjus dievui Neptūnui (už pagalbą) paaukoti pirmąjį krante sutiktą žmogų. Jo maldos išklausomos, tačiau pirmasis žmogus, kurį pamato karalius – sielvarto apimtas jo paties sūnus Idamantė, ieškantis jūros išplautų tėvo laivo ženklų. Antrajame veiksme Idomenėjas žvelgia į Arbačę, kad šis jam patartų (kaip išgelbėti savo sūnaus gyvybę). Jie sugalvoja, kad galėtų būti paaukota kita auka, tačiau Idamantė turėtų būti išsiųstas iš šalies į Argo miestą su princese Elektra. Idomenėjas susitinka su Ilja, kuris guodžia ją kilniais žodžiais. Ilja taria Idomenėjui, kad praradusi viską, Kretą ji priima, kaip naujus namus (*Se il padre, perdei* – „jei tėvo netekau“). Idomenėjas pradeda įtarti Iliją, kad ši įsimylėjo Idamantę ir išsigąsta, kad jie visi trys gali tapti dievų auka. Akivaizdu, kad šioje situacijoje laiminga tik Elektra – ji mato, kad gali laimėti savo mylimojo Idamantės širdį, nes bus toli nuo varžovės Iljos. Kretos karalius bando išsiųsti Idamantę į Argo miestą, tačiau užsirūstinęs Neptūnas sukelia audrą ir iškviečia didžiulę jūrų pabaisą (tai Neptūno rūstybės ženklas). Kretos žmonės lieka įbauginti, Idomenėjas, nors ir neatskleidęs tikrosios tiesos apie savo pažadą Neptūnui teigia, kad tik dėl to dievai šitaip pyksta.

Trečiasis veiksmas prasideda karališkame rūmų sode, Ilja viliasi, kad vėjas nuneš jos meilės žinią Idamantei. Kai Idamantė atvyksta pas Iliją ir pasako, kad ketina kovoti su monstro – Ilja pagaliau prisipažįsta meilėje. Idomenėjas ir Elektra juos užtinka. Idomenėjas, vis dar neatskleidžia susitarimo su jūrų dievu ir liepia Idamantei išvykti iš Kretos kartu su Elektra. Idamantė nusprendžia priimti tėvo pasiūlymą, o tuo tarpu kiekvienas iš jų išreiškia savo asmeninius skausmus. Pasirodo Arbačė ir praneša, jog žmonės reikalauja, kad karalius išgelbėtų Kretą nuo monstro. Pasirodo, vyriausiasi žynys reikalauja Idomenėjo, kad šis įvardytų auką, kuri turi būti paaukota dievams nuraminti. Karalius visiems pripažįsta, kad auka yra jo sūnus Idamantė. Žmonės pradeda sielvartauti (*O voto tremendo* – „koks baisus įžadas“). Karalius ir žyniai ruošiasi artėjančiai aukai, bet pasiruošimą nutraukia naujienos, kad Idamantė nužudė monstrą. Idamantė suvokia, kodėl tėvas jam buvo toks griežtas ir šaltas – iš meilės, o ne neapykantos. Idamantė reikalauja, kad aukojimas būtų įvykdytas, nes tai yra kaina dėl taikos Kretoje. Ilja, sielvarto apimta, siekia išgelbėti mylimąjį – nori paaukoti savąją gyvybę. Tačiau Idomenėjas ketina paaukoti Idamantę. Tuomet pasigirsta

dievo balsas ir pasako priimsiąs kitokią auką: Idomenėjas privalo palaiminti savo sūnaus ir Iljos sąjungą bei užleisti jam sostą. Tėvas su džiaugsmu sutinka. Visa Kreta (išskyrus Elektrą, kuri yra kankinama nevilties) pasineria į siautulingą salos princo ir Trojos princesės vestuvių puotą.³⁶

Apibendrinant skyrių reikėtų pridurti, kad opera „Idomenėjas“ dramaturgine prasme yra sudėtinga (statant šią operą reikia gerai apgalvoti kūrinio idėją, kaip ją įgyvendinti ir pateikti žiūrovui). W. A. Mozartas kurdamas operą *Idomeneo* rūpinosi ne tik kuriamomis natomis, bet ir pasirodymu. „Jis glaudžiai bendravo su dainininkais ir teigė, kad didžioji operos sėkmė priklauso ir nuo atlikėjų. Jis matė operą kaip visumą. Operos „Idomenėjas“ muzika yra puiki, čia kompozitorius bandė įvesti leitmotyvus, prasiveržiančius pro numerių struktūrą, taip pat, gebėjo išreikšti istorijos dramą orkestro pagalba (orkestriniai sąskambiai yra unikalūs, kai trečiajame veiksmo pasigirsta Neptūno balsas, kuris laimina Iljos ir Idamantės santuoką (orkestre girdimi garsūs trombonai)“³⁷.

³⁶ Opera San Jose. *Idomeneo synopsis*. Prieiga per internetą: <<https://www.shomler.com/osj/idomeneo/synopsis.htm>> [žiūrėta 2018.12.09].

³⁷ Christopher McAteer. Prieiga per internetą: <<http://www.christophermcaateer.com/2011/11/03/modernising-mythology-a-historical-and-cultural-study-of-mozarts-idomeneo/>> [žiūrėta 2018.12.09].

2. ILJOS VAIDMENS, JO RUOŠIMO IR ATLIKIMO ANALIZĖ.

Darbo autorė studijų laikotarpiu analizavo Iljos partiją. Ji siekė išsiaiškinti kaip muzikiniu, vokaliniu, režisūriniu požiūriu reiškiasi personažas. Taip pat, domėjosi kokios yra žymiausios, įsimintiniausios vaidmens atlikėjos ir ko reikia, kad ruošiant partiją – ji būtų pilnavertė. Analizuodama Iljos partiją autorė suprato, kad atliekant operą „Idomenėjas“ reikia gero balsinio, fizinio ir psichologinio pasirengimo. Iljos personažo sudėtingumas nėra tame, kad W. A. Mozartas partiją parašė itin nepatogioje soprano tesitūroje, bet tai, kad Ilja yra vidinę dramą išgyvenantis personažas. Ne tik tinkamai paruoštas balso aparatas, bet ir atlikėjo kūno kalba – akys, rankos, gestikuliacija, kvėpavimas, judesiai – turi pasakoti apie tai, kas yra Ilja, kaip ir ką ji veikia visoje operoje, kodėl ji išgyvena vienas ar kitas emocijas. Vienas iš sudėtingiausių darbo elementų kuriant vaidmenį yra pažvelgti į personažo charakterį ir rasti būdą, kaip sustiprini jo vidinį konfliktą. W. A. Mozarto Ilja yra apsupta daugybe simbolikos, alegorijų, kurias reikia tinkamai išanalizuoti (jei nori suprasti personažo vidinį pasaulį). Ilja yra Trojos princesė, tačiau jos namai yra sunaikinti, ji karo belaisvė ir myli Idamantę – savo priešų sūnų. Tyrinėdama „Idomenėją“ ir Iljos vaidmenį autorė rado sąsają su šių dienų temomis – meilės ir kančios, žmogaus vidinių ieškojimų, valdžios galios klausimų. Tai amžinai neišsenkančios, aktualios temos. Siekiant tiksliau išnagrinėti W. A. Mozarto operoje „Idomenėjas“ parašytą Iljos partiją darbo autorė apžvelgė operos klavyrą bei libretą, išanalizavo pagrindinius personažo rečiatyvus – *Quando avran fine o mai l'aspre sventure mie?* („Kada pagaliau baigsis mano aršios nelaimės?“), *Non piu. Tutto ascoltai, tutto compresi* („Gana. Viską girdėjau, viską supratau“), *Solitudini amiche, aure amorose* („Miela vienatvė, melingi vėjeliai“) ir arijas – *Padre, germani, addio!* („Tėve, broliai, sudie!“), *Se il padre perdei* („Jei tėvo netekau“), *Zeffiretti lusinghieri* („Žaismingi vėjeliai“). Autorė tyrimą atliko nagrinėdama operos garso ir vaizdo įrašus, libretą, klavyrą. Taip pat, darbą grindė interviu medžiaga, kurio metu bendravo su dviem respondentais. Pirmoji respondentė – Aistė Pilibavičiūtė, kuri įkūnijo Ilją 2018 metų premjeriniuose operos „Idomenėjas“ spektakliuose Lietuvos nacionaliniame operos ir baleto teatre. Atlikėjos repertuarą sudaro šie vaidmenys: W. A. Mozarto - *Susanna*, F. Lehar - *Valencienne*, G. Bizet - *Frasquita*, G. Puccini - *Musetta*, V. Bellini – *Giuletta*, R. Šerkšnytė – *Mrs. Ben*, J. Strauss - *Pepi*. Antrasis respondentas – dirigentas, Mozarteumo menų akademijos profesorius Josefas Wallnigas (Austrija, Zalcburgas).

2.1. Muzikinė vokalinė Iljos vaidmens analizė.

Pradedant detaliau analizuoti Iljos vokalo partiją, pirmiausia dėmesį reikėtų atkreipti į operos solistės Aistės Pilibavičiūtės (2019) pasakytus žodžius: „Pirmasis operos rečitatyvas ir arija yra įdomūs tuo, kad jie pradeda visą spektaklį, supažindina žiūrovą su esama situacija. Tokiu momentu pirminis poveikslas tampa ypač reikšmingas. Nuo to, kaip scenoje pradėsi veikti, tikiu, priklauso nemaža dalis spektaklio sėkmės. Pavykus sudominti žiūrovą nuo pirmųjų garsų, tikėtina, jis seks spektaklį susidomėjęs ir toliau“. Taigi, pirmasis operos „Idomenėjas“ veiksmas prasideda karaliaus rūmų galerijoje iš kurios patenkama į įvairius Iljos apartamentus. Scena prasideda Iljos rečitatyvu *Quando avran fine omai l'aspre sventure mie?*. Rečitatyve Ilja prisimena karą, kuris sunaikino visus jos šeimos narius, įskaitant ir tėvą Priamą. Negana to, ji myli Idamantę – savo priešų sūnų, kuris išgelbėjo ją nuo audros. Iljos pasakojamą istoriją lydi *recitativo secco* pereinantys į sudėtingesnius *recitativo acompagnato*. Pasibaigus uvertiūrai Ilja rečitatyvą pradeda viena, be orkestrinio pritarimo. Vėliau pritariantis orkestras, atsirandantys vokaliniai intervalų šuoliai atskleidžia Iljos emocinius pokyčius, tyrinėja tragišką situaciją – ji našlaitė, išstremtoji. Sekant muzikinį tekstą orkestro boso partijoje ir vokalinėje linijoje galima pastebėti atsirandantį sinkopuojantį ritmą ir gale esantį ekspresyvų *adagio*³⁸ – tai rodo jos vidinį konfliktą tarp neapykantos Graikijai, lojalumo trojėnams, troškimo atkeršyti ir stiprios meilės Idamantei (žr. 1 priedas). Iljos pirmojo rečitatyvo vokalinė linija labai ekspresyviai besikeičianti. Apimta beprasmiško įsiutimo dėl Elektros (princesė, pabėgėlė iš Argo miesto) Ilja turi labai aiškias, trumpas natas, jas įprasmina orkestro harmonijoje parašytas aštriai kylantis *arpeggio* su inversiškai atsakančiu bosu. Vokalinė linija šioje vietoje turi būti lyg „partnerė“ orkestrinei – nuolatos dalyvaujanti veiksmė, nenutrūkstanti emociškai (žr. 2 priedas). Paskutinė Iljos rečitatyvo melodija, kurią lydi iškilmingi, tylūs orkestro pasažai, įsilieja į ariją *Padre, germani, addio!*. „Arija yra parašyta g - moll tonacijoje, kuri simbolizuoja mirties tematiką (galime rasti sąsają su Pamina iš operos „Užburtoji fleita“)“ (Wallnig, 2019). Ilja analizuoja praeities skausmus ir savo dviprasmiškus jausmus – „Ar pasirinksiu meilę ar šalį?“. Arijos melodinė linija parašyta balsui nėra lengva, ji nuolat juda soprano pereinamose natose (iš centrinio į galvos registrą, e^2 , f^2 , fis^2) (žr. 3 priedas). Sinkopės, taškuotas ritmas sukuria personažo emocinį augimą, tačiau apsunkina arijos vokalinio

³⁸ *Adagio* - (it. lėtai, ramiai) muz.: lėtas muzikos tempas. A. Krutulys. *Trumpas muzikos žodynas*. Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla. Vilnius. 1960, p. 8, [žiūrėta 2019. 02.11].

atlikimo galimybes. Nepaisant intervalinių šuolių, besikeičiančio ritmo, dainavimas turi būti tvarkingas, kantileniškas³⁹.

Antrame veiksmo, antrojoje scenoje esančiame Iljos rečitatyve *Se mai pomposo apparse* („Jei kada jis buvo pasirodęs“) ji bendrauja su Idamantės tėvu Idomenėju. Rečitatyvas yra tipiško pasakojamojo pobūdžio, kurį pritaria klavesino akordai. Iljos vokalinė melodija yra džiaugsminga, pakili. Iljos rečitatyvo perėjimas į Idomenėjo atsaką – muzikaliai ir sceniškai labai organiškas. Idomenėjas Iljai – lyg tėvas. Iljos teksto pabaiga išsiriša į Es-dur tonaciją, kuri nusako tolimesnės arijos *Se il padre perdei* nuotaiką – ši bus pakili, skleidžianti teigiamas emocijas. Arijos numatytas tempas – *andante ma sostenuto*⁴⁰. Nepaisant ramaus tempo, užtikrinto, sklandaus orkestro skamabesio, ši Iljos arija yra parašyta aukščiausioje tesitūroje (fis² – b²) lyginant ją su kitomis dvejomis (esančiomis pirmajame ir trečiajame veiksmuose, kuriose vokalo melodinė linija daugiausiai būna e², f², fis² garsuose). Įdomu tai, kad „orkestro harmonija visai neturi koloratūrų, atvirkščiai, nei arijos vokalinė melodija. Čia groja viena fleita, vienas obojus ir tik vienas fagotas (visai kaip baroko koncerte). Iljos arijoje parašytose koloratūrose šie trys instrumentai vis keičiasi vietomis. Mane labiausiai sudomino tai, kad Ilja minėdama žodį *tu* (65 taktas) ir *padre* (66 taktas), kreipiasi tiesiogiai į Idomenėją ir pavadina jį savo tėvu (visai kaip Constanze kreipėsi į Leopoldą). Tai iš tiesų sujaudina širdį.“ (Wallnig, 2019). Arijoje Ilja dėkinga dievams, kad šie į jos gyvenimą atsiuntė Idomenėją. Orkestras ir vokalinė linija nuolatos bendrauja tarpusavyje. Jeigu orkestras balso pauzės metu groja, vėliau atlikėjas turi į muziką įsiliesti, pratęsti orkestro pradėtą frazę, kad kartu jie taptų vienu (žr. 4 priedas). Arijoje yra daug kompozitoriaus pastabų groti ir dainuoti *pianissimo*. Drąsiai pritarčiau Aistės Pilibavičiūtės (2019) frazei, jog ši arija „turi daugiausiai *bel canto* stiliaus panašumų“ – išraiškinga melodija, *messa di voce*⁴¹ technika, kantilenos, *legato* naudojimas visame vokalo diapazone.

Trečiojo veiksmo pirmoji scena, kaip ir pirmojo, prasideda Iljos rečitatyvu, o po jo – arija. Karališkas sodas, Ilja viena, ji dar nežino to, kas nutiko Idamantei ir jo tėvui

³⁹ Kantilena – (lot. *cantilena* - daina, giesmė) – muz. kūrinio teksto intonavimo būdas; pasižymi daininga melodika.

Prieiga per internetą: <<https://www.zodynas.lt/tarptautinis-zodziu-zodynas/K/kantilena>> [žiūrėta 2019.02.15].

⁴⁰ *Andante ma sostenuto* – (it. *andante* einas, tekas) – ramaus, vidutinio tempo žymėjimas. *Sostenuto* – (it. santūriai ir ritmiškai tiksliai, išlaikant tempą, paprastai – vidutiniškai). A. Krutulys. *Trumpas muzikos žodynas*. Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla. Vilnius, 1960, p. 16, 175, [žiūrėta 2019.02.15]

⁴¹ *Messa di voce* – tai tokia dainavimo technika, kuri remiasi gebėjimu iš pradinio garso palaipsniui pereiti į crescendo (stipriau, garsiau, didinant) ir tada grįžti atgal į diminuendo (tyliau, mažinant). Prieiga per internetą:

<https://www.lietuviuzodynas.lt/terminai/Messa_di_voce> [žiūrėta 2019.02.22].

Idomenėjui. Muzikiniu požiūriu ši scenos vieta sudaro idilę prieš artėjančią krizę. Prieš tai, Ilja atsisveikino su Idamante, jo išvykimas jai sukėlė nepakeliamas kančias, prieštarigus jausmus dėl ištikimybės. Trumpame rečitatyve *Solitudini amiche* Ilja kalbasi, pasakoja apie savo jausmus sodui ir jame esantiems augalams. Orkestras turi akordinius motyvus, kuriuos ilgai tęsia styginiai. „*Recitativo accompagnato* esantis prieš Iljos ariją - tarsi Dievo buvimas visoje šioje situacijoje. Styginių A-dur harmonija skamba kaip dangus, gėlės.“ (Wallnig, 2019). Šio Iljos rečitatyvo vokalinė melodija reikalauja žodinės raiškos, kuri nenutrauktų balsinės *legato* linijos. „Mokantis, visi rečitatyvai reikalauja daugiau laiko, nes visa drama, reikalinga informacija operos siužetui, pasikeitimai vyksta būtent rečitatyvų metu, o ne arijos ar ansamblio. Balso vokalinė kokybė rečitatyve turi būti tokia pati, kaip ir arijoje. Ji neturi trūkčioti, žodis neturi trukdyti vokalinei partijai. Kai nebelieka ką pasakyti žodžiais, tada skamba muzika – o per ją atskleidžiama veikėjų būseną.“ (Pilibavičiūtė, 2019). „Iljos vokalinė linija šiame rečitatyve turi būti antgamtinė, tarpusavyje žaisti su gamtos jėgomis. Vokalinėje linijoje neturi skambėti daug vibrato ir garsas turi sklirti iš širdies gelmių.“ (Wallnig, 2019). Paskutinė frazė ir kadencija, esanti Iljos rečitatyvo pabaigoje, orkestro pagalba pratęsia muzikinę vokalinę harmoniją ir įsilieja į ariją. E-dur tonacijoje prasidedanti arija *Zeffiretti lusinghieri* yra parašyta sonatos formoje. Įžangoje skambantis obojus savo melodija ramiai įprasmina artėjančią Iljos arijos tęsinį, o grojantys smuikai lyg žadina, gyvina aplinkoje esančią gamtą. Muzika prasideda, Ilja paprasta melodija kalbasi su gėlėmis, vėju. Staiga, su fraze *Deh volate al mio tesoro* („Ak, skrinkit pas mano brangųjį“), kurioje Ilja alegoriškai prašo vėjo, kad šis nuskraidintų Idamantei jos meilę, atsiranda labai ilga koloratūrinė vokalinė melodija, kuriai reikia itin ilgo kvėpavimo (žr. 5 priedas). *Zeffiretti lusinghieri* arijoje reikia gerai apgalvoti, kur galima atsikvėpti, kad galėtum pilnavertiškai ištęsti visą frazę ir neatrodytų, kad trūksta oro“ (Pilibavičiūtė, 2019). Tokiu atveju reikalingi tikslingi kvėpavimą lavinantys pratimai, kurių dėka nebūtų taip sudėtinga dainuoti ilgas frazes (žr. 6 priedas). Po šios emocionalios vietos pastebime absoliučiai W. A. Mozartui būdingą kontrastą – seka švelnus balso ir orkestro pasikietimas, kurie vienas kitam atsako. Išskirtinumą galime matyti orkestro ženkluose, kurie simbolizuoja medžių šlamesį, vėjo gūsius, kurie neša Iljos mintis Idamantei (žr. 7 priedas). Žvelgiant į vidurinę arijos vokalinę dalį – tonaciškai ji yra sutelkta į minorą. Mergina verkia dėl meilės trapumo. Artėjant ties reprizą, dėl įtemptos emocinės būsenos, Iljos partijoje atsiranda disonansų, chromatizmų, plačių melodinių intervalų, lygų, kurie vokalinę liniją komplikuoja. Paskutinė arijos kadencija įsijungia į rečitatyvą, aktyviai grojantis orkestras augina nerimastingas Iljos

emocijas *Ei stesso vien.. oh Dei!* („Jis ateina... Ak, Dievai!“). Jaudulys, jaučiamas ir Iljos artikuliacijoje, ir balse. Vyksta vidinis merginos konfliktas.

Taigi, išanalizavus trejis Iljos partijos rečitatyvus ir trejas pagrindines arijas, galime susidaryti labai svarią nuomonę apie muzikinę vokalinę Iljos partiją. W. A. Mozartas rašydamas natas gerai apgalvojo ką daro. Orkestre esantys *basso continuo*⁴², kontrapunktinės faktūros⁴³ elementai, kvintos apimtyje esantys intervalai – tai tik keli iš bruožų, būdingų Iljos partijai. W. A. Mozartas sintetina tai kas sena ir nauja. Iljos išrašytose disonansinėse apodžiatūrose⁴⁴ galime girdėti barokinio skambesio elementų. Uždaviniai, kurie iškyla ruošiant partiją veda į esminį klausimą – kaip Iljos partiją reikia atlikti, kad ši turėtų W. A. Mozarto skambesį? „Didžiausia klaida dainuojant šią partiją yra galvoti, kad ją reikia atlikti lengvu balsu. Toks mąstymas dažniausiai veda į tai, jog dainininkės pradeda dainuoti siauresniu garsu, nenatūraliai mažina jį. Tam, kad Iljos vokalinė linija skambėtų pilnavertiškai – turi dainuoti tokiu balsu, kokį jį turi ir jokių būdu neprarasti garso atramos. Balsas turi būti išreikštas aukštoje dainavimo formantėje, sukontroliuotas kvėpavimo, skambėti erdvėje.“ (Pilibavičiūtė, 2019). „Šiai, kaip ir bet kokiai kitai, W. A. Mozarto rolei yra tokie patys reikalavimai: reikalingas intensyvus kvėpavimas, gebėjimas išdainuoti koloratūras, kuris demonstruoja ne tik lankstumą, bet ir atskleidžia balso blizgesį, dramatišką emocinį jausmą, taip pat, turi būti balsinis ryšys su tonacijų kaita, gebėjimas jas išgirsti ausimi ir išreikšti vokalu. W. A. Mozarto dainininkai turi gebėti papuošti kompozitoriaus muziką savo tiksliais, išlavintais balsiniais treliais, *mezza di voce* ir *messa di voce* technikomis.“ (Wallnig, 2019). Darbo autorė drąsiai pritartų pašnekovų nuomonei apie W. A. Mozarto Iljos partijos balso formavimą. Nors arijoms atlikti reikalingas lankstus, techniškai išlavintas vokalas, balsinė erdvė, našumas, kvėpavimas dainuojant arijas (kuriose dar ir prirašyta daug kompozitoriaus tempo, dinamikos pastabų) – turi likti visame dainavime.

Autorės probleminis klausimas, kuris buvo iškeltas darbo pradžioje („kuo grįstas požiūris, kad Iljos partiją turi atlikti brandesnės dainininkės?“) – dabar turėtų atsakymą.

⁴² *Basso continuo* – (it. nuolatinis bosas), muz. kūrinio žemutinio balso natos su sąskambius nurodančiais skaitmenimis. Prieiga per internetą: <<http://www.zodziai.lt/reiksme&word=Basso+continuo&wid=2414>> [žiūrėta 2019.02.25].

⁴³ Kontrapunktas – (it. contrappunto < lot. (punctus)contra punctum — taškas prieš tašką; pagal pažymėjimus prieš natas) kelių kartu skambančių daugiabalsio muz. kūrinio melodinių linijų derinys. Prieiga per internetą: <<https://www.lietuvizodynas.lt/terminai/Kontrapunktas>> [žiūrėta 2019.02.25].

⁴⁴ *Apoggiatura* – tai melodijos pagražinimo (melizmo) rūšis (žr. foršlagas). Foršlagas – melodiją puošiantieji vienas-trys garsai, žymimi prieš pagrindinę natą smulkiomis natomis. A. Krutulys. *Trumpas muzikos žodynas*. Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla. Vilnius, 1960, p. 17,65, [žiūrėta 2019.02.25]

„Opera yra toks žanras, kuriame norint išgauti kokybišką garso ir režisūrinį variantą, atlikėjas privalo būti brandus, be to, dar turėti daugelį kitų asmeninių savybių. Taip, Ilja nėra Susanna iš W. A. Mozarto „Figaro vedybų“, kur galima žaisti, juokauti. Ilją lydi karo tema, sunkios, skaudžios gyvenimo aplinkybės, kurios reikalauja atlikėjo suvokimo apie vidinius žmogaus išgyvenimus. Bet vėl gi, visiems šiems dalykams amžius ir branda neturi nieko bendra. Tai nėra rodiklis, kad partijos negali dainuoti jauna mergina. Ji gali vokaliai ir emociškai būti daug labiau pasiruošusi, nei daugelis solisčių, turinčių ilgametę sceninę patirtį.“ (Pilbavičiūtė, 2019). „Gerai pagalvojus, aš labai palaikau idėją, kad partiją turi dainuoti techniškai vokaliai pasiruošusi jauna mergina, o ne brandi moteris, nes tokiu atveju prarandame Mozarto operos gyvastį.“ (Wallnig, 2019). Darbo autorės požiūriu, psichologinė bei balsinė branda natūraliai atsiranda darbo proceso metu, kai yra reguliariai ruošiamasi, mokomasi, lankomos paskaitos pas profesionalius vokalo pedagogus, dirbama su pianistais, dirigentais, režisieriais, dalyvaujama koncertuose, pasirodymuose, masterklasuose. Pradedantysis dainininkas, kad ir koks talentingas būtų, kad ir kokią didelį balsą turėtų – nesugebėtų atlikti šios partijos, nes neturėtų reikalingų įgūdžių – W. A. Mozarto balso technikos, fizinio bei psichologinio pasiruošimo. Tai ir yra priežastis, kodėl Iljos partiją atlikti nėra lengva.

2.2. Iljos vaidmens plastika.

Analizuojant W. A. Mozarto „Idomenėje“ parašytą Iljos vokalo partiją, darbo autorei susiformavo požiūris ir apie personažo vaidmens kūrimą, jo sceninę raišką. Veikėjo vidinis pasaulis teatro scenoje atsiskleidžia tuomet, kai žodžiai bei muzika tampa vienu ir kai atlikėjas sugeba šimtu procentų atskleisti savo vidines emocijas. „Ruošdamasis, pirmiausia, atlikėjas turėtų suprasti koks tai vaidmuo, kaip ir ką jis veikia, kokia yra personažo istorija, kas personažo tėvai, ką jis reikšė Mozartui. Antra (ir svarbiausia) atidžiai skaityti kiekvieną Mozarto parašytą pastabą, žodžius analizuoti ir dainuoti su širdimi, bandyti suprasti kodėl taip yra parašyta, kas paslėpta po žodžiais. Pasitikėjimas tuo, ką savo operoje kompozitorius sukomponavo – saugiausias būdas gerai paruošti partiją“ (Wallnig, 2019).

Pradedant detaliau analizuoti Iljos vaidmenį svarbu suprasti, kokia šio personažo priešistorė. Ilja – Trojos princesė, gimusi apie 1200-tuosius metus pr. Kr. Trojoje (senovės miestas, dabartinės Turkijos šiaurės vakaruose, Anatolijoje, Marmuro jūros pakrantėje, prie Dardanelų sąsiaurio), vedybinis statusas – nevedusi. Kalba, kuria ji bendrauja – senovės

Trojos gyventojų kalba, vadinama *luvish*. Jos tėvas – Priamas, Trojos karalius, gyvenęs apie 1250-tuosius m. pr. Kr., kuris buvo nužudytas karo metu. Jo žmona – *Hekabe* (Hekaba), gyvenusi apie 1230-tuosius m. pr. Kr. Iljos gyvenimo istorija žiauri – ramus, sėslus, laimingas gyvenimas staiga tampa neapykantos, pagiežos, nuoskaudų, sielvarto kupinu pasauliu. Iljos šeima buvo sunaikinta graikų karių, broliai ir seserys mirė, tėvas, karalius Priamas – buvo nužudytas, o mama – išprievartauta. Negana to, Ilja yra Trojos karo belaisvė ir myli savo priešo, Kretos karaliaus Idomenėjo sūnų – Idamantę. Gilinantį į personažo psichologiją, galime tik bandyti įsivaizduoti, kaip galėjo jaustis Ilja. Žvelgiant į aplinkybes – išniekintą motiną, nukautus brolius ir tėvą, mergina turėtų norėti tik dviejų dalykų – keršto ir mirties, tačiau iš mirties gniaužtų Idamantės išgelbėtai merginai gyvenimas ir nauji jausmai širdyje tampa svarbesniais už bet kokį keršto jausmą. „Ilja savyje turi, ir labai daug prieštara, bet tuo pačiu metu, ir daug kitokių spalvų. Ji ištikima savo principams, aukštos moralės, nepaviršutiniška, gerai viską pasverianti prieš žengdama žingsnį. Stiprybė, užsispyrimas, tvirtybė, o, taip pat, ir pažeidžiamumas, vidinis susiskaldymas – tai tik kelios ir kartu labai skirtingos savybės būdingos Iljos personažui.” (Pilbavičiūtė, 2019). Labai svarbu pažvelgti ir aptarti pirmąją Iljos pasirodymą operoje. „Pirmasis rečitatyvas apibūdina visą priešistorę, apibūdina Iljos nuotaiką, jis pasižymi ekstremalia dinamika ir tempais.” (Wallnig, 2019). Iš trumpos rečitatyvo dalies (žr. 8 priedas) galime pastebėti Iljos vidinius prieštaravimus. Atrodo, kad šeimos praradimo sielvartas nebetampa tokiu skausmingu, kai Ilja kalba apie jausmus savo išgelbėtojiui Idamantei. „Dramaturgiškai šis personažas yra įdomus tuo, kad visa Iljos emocinė būseną yra aiškiai išdėstyta pačiame pirmajame rečitatyve (nereikia laukti visos operos, kol išaiškėja, kokia šio personažo istorija, nes kartais yra ir tokių personažų, kurių priešistorės nesužinome iki operos pabaigos).“ (Wallnig, 2019). Vienas esminių visoje Iljos partijoje esančių klausimų yra *E un greco adorero?* („Ir dievinsiu aš graiką?“) (žr. 9 priedas). Ar gali mergina pamilti tą, kurio kariuomenė išžudė visa, kas brangu? „Tai yra didžiausias Iljos vaidmens probleminis, vidinis konfliktas, kuris lydi ją visoje operos eigoje.“ (Wallnig, 2019). Iljos vidinį pasaulį nuolatos kankina klausimai. Juk pasirinkusi graiką ji išduotų savo tėvynę, tačiau ar meilę verta aukoti vardan principų? *Ma quel sembiante, oh Dei! Odiare ancor non so* („Bet to jo veido, ak, dievai! Aš nekęsti dar nemoku“). Šiais žodžiais Ilja suvokia, kad jos viduje užgimsta nauji jausmai svetimšaliui. Ji suvokia, kad stovi jausmų kryžkelėje, kurioje turi rinktis – kentėti kartu su Trojos žmonėmis ar paleisti neapykantą Graikijai ir gyventi toliau? „Kaip dirigentas, dažnai susiduriu su viena didele problema. Scenoje dažnai paslepia tai, kas svarbiausia. Žmonės, iš skirtingų kultūrų ir kalbantys

skirtingomis kalbomis, gali bendrauti. Tai yra tikra operos fantastika, kuri tinka tik teatrui, tačiau ar tinka žmogaus suvokimui? Ar tokiu atveju mes nekvailiname žiūrovo neatskleisdami tiesos ir sukurdami iliuzijų pasaulį? Šiuo atveju, Ilja kalba Trojos valstybine kalba, vadinama *luvish*, o Idamantė yra graikas, todėl jis kalba senąja graikų kalba. Pasakykite man, kaip galima išspręsti šią problemą? Tarpusavyje jie negali bendrauti, nes vienas kito nesupranta. Pasakykite man, kaip tokiu atveju žmonių širdyse užgimsta meilė, pagarba, tikėjimas (galbūt veiksmiais, ne žodžiais)? Operos teatras šiais laikais turi griežtas taisykles, kai kurios iš jų labai prieštarauja praeities epochų idėjoms.” (Wallnig, 2019). Antrojoje scenoje esantys Iljos žodžiai *Pensa Idamante, oh Dio! Il padre tuo qual e, qual era il mio* („Ak, pagalvok Idamante, o Dieve! Kas yra tavo tėvas ir kas buvo maniškis“) išduoda labai dviprasmišką vidinį Iljos pasaulį. Ji nors ir jaučia meilę Idamantei, bijo, kad atskleidama savo jausmus jam – išduos Troją (galima įžvelgti atsидavimo žmonėms, tautai savybes).

Toliau nagrinėjant Iljos vaidmens plastiką, jausmus, jos santykius su kitais personažais reikėtų atkreipti dėmesį, jog antrajame veiksmo esanti Iljos arija *Se il padre perdei*, savo dramaturgine prasme yra labai kontrastinga pirmajai. Istorija tokia – Idomenėjas, saugodamas sūnų Idamantę nuo mirties, liepia jam išvykti iš Kretos ir lydėti princesę Elektrą (kuri yra neabejinga Idamantei) į jos gimtąjį Argo miestą. Ilja supranta, kad praranda Idamantę: *Va, scordati di me, donati a lei* („Eik, pamirš mane, dovanok save jai“). Tačiau Idamantė jai atliepia: *Fosti il mio primo amore, e l'ultimo sarai* („Buvai mano pirmoji meilė ir liksi paskutinė“). Galime pastebėti tradicinį operos elementą – mylimųjų konfliktą, kuris kyla dėl klaidingai suprastos situacijos, nesusikalbėjimo (W. A. Mozartas meistriškai gebėjo išlaikyti intrigą iki operos finalo). Staiga Iljos režisūrinė linija pasikeičia, išsiskyrusi su Idamante ji atvyksta pas Idomenėją į karališkuosius apartamentus (ateina jam padėkoti už suteiktą prieglobstį). Nepaisant to, kad mergina ką tik prarado mylimąjį, ji yra laiminga suradusi namus Kretoje ir kreipiasi į Idomenėją lyg į tėvą: *Tu padre mi sei, soggiorno amoroso e Creta per me*. („Tu tėvas man esi, meilingas prieglobstis man yra Kreta“). Šios trumpos arijos eilutės atskleidžia visiškai kitokius personažo jausmus, nei pirmojoje operos dalyje. Jeigu prieš tai Ilja nesuprato savo vidinio chaoso, jautėsi vieniša, palikta, kontempliuojama prieštarų jausmų, dabar ji suvokia, kad yra Kretos dalis. Kreta yra jos namai. Užgimusi meilė Idamantei skatina merginos vidinį pasaulį atgimti, ieškoti naujos gyvenimo prasmės ir pamiršti nuoskaudas. Iljai Idomenėjas tampa lyg tėvas, kurio jai trūksta. Ši džiūgauja, kad Idomenėjas ją priima į savo širdį.

Trečiąjį veiksmą (identišškai pirmajam) pradeda Iljos rečitatyvas ir arija. Šiame rečitatyve (žr. 10 priedas), o vėliau ir arijoje *Zeffiretti lusinhgieri* („Žaismingi vėjeliai“) atsiskleidžia patys tyriausi, švelniausi Iljos personažo jausmai. Tai tik dar kartą patvirtina, jog Ilja yra labai įvairiapusė asmenybė. Nepaisant to, kad tėvo paliepimu Idamantė vyko į Argo miestą kartu su Elektra, Ilja vis dar puoselėja viltį, kad jos mylimasis sugrįš. Ilja suvokia, kad dar neprisipažino Idamantei meilėje. Ji apmąsto savo jausmus, galbūt jeigu ji anksčiau būtų prisipažinusi, Idamantė nebūtų jos palikęs ir išvykęs kartu su Elektra. Vidinis meilės praradimas, skausmas – emocijos, neatskiriamos nuo Iljos vaidmens. Arijoje ji pripažįsta sau ir visam pasauliui (sodui, gėlėms, vėjui, dievams), kad Idamantė yra jos meilė: *Dite a lui, che amor piu raro mai vedeste sotto al ciel* („Pasakykite, kad tokios meilės niekada pasaulyje neregėjot“). Po Iljos arijos netikėjai pasirodo Idamantė. Ilja nustemba, džiaugiasi, juk ji galvojo, kad Idamantė išvykęs kartu su Argo princese Elektra. Idamantė paaiškina Iljai, jog tėvas jam liepė išvykti iš šalies ir, kad jūroje jis susidūrė su pabaisa, todėl turės kovoti. Ilja išsigandusi, kankinama kontempliavimų pagaliau atskleidžia Idamantei savo jausmus (žr. 11 priedas). Rečitatyvo žodžiais mergina pirmą kartą drįsta ne tik sau, bet ir Idamantei pasakyti, kad jį myli. Iljai tampa nebesvarbūs tautos principai, patirti skausmai, sielvartas, ji supranta, kad nieko kito nėra svarbiau, negu mylėti ir būti mylimai, o kas gali būti blogiau, nei prarasti mylimą žmogų?

Žvelgiant į operą iš dramaturginės pusės, viena įdomiausių W. A. Mozarto „Idomenėjo“ vietų yra trečiojo veiksmo kvartetas *Andro ramingo, e solo* („Eisiu klajūnas ir vienišas“), kuriame ryškiai atskleidžiami asmeniai personažų tarpusavio ryšiai. „Šiame kvartete esantys keturių žmonių jausmai yra labai skirtingos būsenos, vedantys iki nevilties ir apgailestavimo.“ (Wallnig, 2019). Idamantė yra kankinamas skausmo, jis pasirengęs atlikti tėvo prašymą išvykti iš Kretos, kad tik Neptūnas nesirūstintų. Ilja tuo metu sielvartauja, kenčia, jog mylimasis turi išvykti ir susidurti su mirties baime. Idomenėjas jaučia didžiulę kaltę, kad dėl jo pažado su Neptūnu turi kentėti sūnus Idamantė. Elektra šioje situacijoje yra kamuojama keršto, nevilties jausmų.

Siekiant aptarti Iljos vaidmenį reikėtų paminėti, kad režisūriniu požiūriu, aukščiausiam kulminaciniame taške yra operos veiksmo finalas. Iki paskutinės akimirkos žiūrovas nežino, ko tikėtis iš visos istorijos. Trečio veiksmo dešimtoje scenoje Idomenėjas bando paaukoti sūnaus Idamantės gyvybę dievams. Ilja siekia sustabdyti šią situaciją ir išgelbėti mylimąjį, siūlydama savo gyvybę: *ecco il mio sangue* („Štai tau, mano kraujas“). Mergina suvokia, kad dėl meilės ji galėtų mirti. Idamantė nepasiduoda Iljos provokacijai: o

vivi e parti, o insiem noi moriremo (“Gyvenk ir keliauk arba kartu mes mirsime”). Šiais žodžias Idamantė paskutinį kartą atsisveikina su Ilja, tačiau mergina drąsiai siekia užsibrėžto tikslo – ji krenta prie Idamantės kojų ir maldauja Neptūno, kad šis pasiimtų jos gyvybę. Operos pradžioje žiūrovas galėjo pastebėti labai pasimetusią Ilją. Jos vidinė būseną buvo kupina beviltiškumo, apmąstymų šeimos, jausmų, tėvynės klausimais. Operos pabaigoje klausytojas turėtų atkreipti dėmesį, kad Iljos veiksmai atskleidžia vaidmens emocinį brandumą. Siekis paaukoti savo gyvybę rodo ne tik meilę kitam žmogui, bet ir atsidavimą visai Graikijai. Šią kulminacinę liniją nutraukia balsas iš dangaus, kuris praneša, kad nugalėjo meilė. Sceną vainikuoja Idamantės ir Iljos santuoka.

Žvelgiant į bendrą Iljos vaidmens plastiką galime matyti, kad ji – labai įvairiapusis personažas. Nepaisant sunkumų, išgyventų skausmų, mergina visada randa savyje šviesos. Jos chaoso kupinuose emociniuose apmąstymuose visada galime regėti tyrumą, švelnumą, kuris nugalė bet kokias personažo tamsiąsias puses. „Kilmės, kultūros, kalbos įvairovės kliūtys – jai nėra bėda. Ji gali priimti į širdį svetimą, moka atleisti. Visa jos emocinė būseną – taikos kūrimo efektas. Nesavanaudiškas atsidavimas įveikti archajišką likimą.“ (Wallnig, 2019). Iljos vaidmuo darbo autorei labai tiksliai iliustruoja šių dienų aktualijas ir probleminį klausimą: kaip karo pabėgėlis turi jaustis, praradęs visą, kas jį supa iki tol? Iljos personažas priverčia autorę žvelgti į savo egzistenciją, kaip į labai trapų dirbinį. Dabar – gali turėti viską, rytoj – nieko, tačiau visada liksi kupinas pilnatvės, jei mokėsi atleisti, priimti meilę ir gėrį į savo širdį.

2.3. Ryškiausios Iljos vaidmens atlikėjos.

Analizuodama Iljos vokalinę muzikinę liniją, personažo vaidybinę plastiką autorė susidarė nuomonę, jog jos istorija yra pilna netikėtų dramatinių emocinių sprendimų, kurie įprasmina veikėją, sukuria žiūrovui jaudinančią, realybės su fantastika persipinančią atmosferą. Reikėtų paminėti, kad geram vaidmens atlikimui yra labai svarbus teisingas, kokybiškas muzikinės vokalinės Iljos partijos paruošimas (kompozitoriaus bei libretisto parašytų pastabų įsisavinimas) bei profesionalus režisierių darbas spektaklio paruošimo metu.

Taigi, nagrinėdama ryškiausias šiuolaikines Iljos vaidmens atlikėjas, autorė išskyrė keturias operos dainininkes – Nadine Sierra (g. 1988 m., amerikiečių sopranas, išgarsėjo „Metropolitan Opera“ debiutuodama Gildos vaidmeniu iš G. Verdi „Rigoletto“), Camilla Tilling (g. 1971 m., švedų sopranas, debiutavo Olimpijos rolėje iš J. Offenbacho

„Hoffmanno pasakos”), Sophie Karthäuser (g. 1974 m., belgų dainininkė, jos pirmasis sceninis debiutas įvyko Frankfurto operoje Papagenos vaidmenyje iš W. A. Mozarto „Užburtosios fleitos”, Ángeles Blancas (gimė Vokietijoje, o 1994 m. ji pradėjo savo profesionalią karjerą debiutuodama Nakties Karalienės vaidmenyje iš W. A. Mozarto „Užburtosios fleitos”).

Žvelgdama į vieną ryškiausių šių dienų jaunosios kartos solisčių Nadinę Sierrą (31) darbo autorė norėtų paminėti, kad ji ne tik labai protinga, talentinga atlikėja, bet savo muzikos atlikimu gali įkvėpti, pamokyti ir kitus dainininkus. Nadine Sierra Iljos vaidmenyje debiutavo 2017 metų sezone, „Metropolitan Opera“ teatre, Niujorke. Šis W. A. Mozarto pastatymas buvo atkurtas, kurį prancūzų režisierius Jean-Pierre Ponnelle (1932 – 1988) sukūrė 1982 m. 2017 metų spektaklį dirigavo amerikietis Jamesas Levinas. Operoje Idomenėjo partiją atliko amerikiečių tenoras Matthew Polenzani (g. 1968), Idamantės rolėje pasirodė žymus anglų mecosopranas Alice Coote (g. 1968), Elektrą įkūnijo iš Pietų Afrikos kilusi dainininkė Elza van den Heever. Dirbant tokioje profesionalioje komandoje, dainuojant pastatyme, kuris buvo sukurtas prieš 35-erius metus, iš tiesų, turėtų apimti neapsakomas jausmas. Analizuojant Nadinės įsikūnijimą į Ilją galima drąsiai teigti, kad atlikėjai jaunas amžius tikrai nepablogino situacijos, scenoje ji tapo absoliučiai lygiavertė partnerė kiekvienam šalia stovinčiam solistui. Vaidmenį ji atliko būdama 28-nerių metų (operos pasaulyje tai yra jaunas solisto amžius). Nadinės vaidmens įprasminime yra vienas svarbus momentas – nuo pat operos pradžios ji nekuria depresuoto, kankinamo skausmų personažo. Ji yra ryžtinga, ištverminga, savarankiška, sugebanti žvelgti į pasaulį pozityvo pilnomis akimis. Nadinės vaizduojamas praradimas yra vidinis, išorėje ji – stipri asmenybė. Kalbant apie Nadinės vokalo gebėjimus galima būtų išskirti pačią stipriausią jos techninį gebėjimą – fenomenaliai ilgą kvėpavimą. Žinant tai, kad šioje operoje dirigavo Jamesas Levinas (kuris visų yra laikomas „dainininkų dirigentu“) galime suvokti, kiek daug jis galėjo patarti solistei vokalo technikos klausimais. Šis dirigentas puikiai moka padengti dainininkų vokalo trūkumus (kurių turi visi atlikėjai) ir priversti juos privalumu, stiprybe scenoje. Kai kuriose Iljos vokalinės partijos vietose, kaip žinome, reikalingas ilgas kvėpavimas. Solistei Nadinei Sierrai tai nebuvo problema, tačiau ji turėjo išmokti, kaip protingai naudojant kvėpavimą, išreikšti teksto prasmę. Kvėpavimas neturi būti demonstruojamas, viskas turi būti jungiama su operoje parašytais žodžiais.

Antroji Iljos vaidmenį sukūrusi solistė - Camilla Tilling (g. 1971). Atlikėja įkūnijo vaidmenį 2006 metų sezone, Milano „La Scala“ teatre būdama 35-erių metų. Šis spektaklis

buvo skirtas W. A. Mozarto 250-tosios gimimo metinėms paminėti. Dirigentas – anglas Danielius Herdingas, režisierius – šveicaras Lucas Bondy. Su šia opera Danielius Hardingas debiutavo La Scaloje, nes iki tol 19 metų ją dirigavo žymus italų režisierius Riccaro Muti. Idomenėjo vaidmenį atliko Malaizijoje gimęs Stevas Davislimas (52), Idamantė – italų dainininkė Monica Bacelli (56), Elektra – britų sopranas Emma Bell. „La Scala“ šiam pastatymui surinko naują menininkų kartą, kuri pristatė ne tik teatro sezono pradžią, bet ir atidarė „po- Riccardo Muti“ erą. Taigi, kokia Ilja buvo Camilla Tilling? Žvelgiant į atlikėjos amžių, galima teigti, jog debiutuodama šiame vaidmenyje ji turėjo būti pasiruošusi ir vokaliai, ir emociškai. Tokio amžiaus atlikėja jau yra sukaupusi didelę gyvenimišką patirtį, žinias, kuriomis gali pasidalinti teatro scenoje. Autorė, matydama Camillą spektaklio pirmajame veiksme, iš karto atkreipė dėmesį į jos fizinius duomenis. Solistė plona, smulki – tai suteikia personažui tam tikrą sceninę raišką. Skirtingai nuo Metropoliteno operoje rodytos, gana statiškos pirmosios Iljos arijos, šiame – ji nuolatos turi ką veikti. Plastiški rankų judesiai rodo, kad mergina bando išsipančioti iš virvių, kurios ją laiko pririštą prie Graikijos. Veikėjos kūno kalba pasikeičia, kai ši klausia savęs *E un grecco adorero?* („Ar dievinsiu aš graiką?“). Bendrai žvelgdama į personažą, autorė teigia, kad Camillos Ilja yra daug emociškesnė, nei Nadinės įkūnyta. Camillos judesiai greitesni, smulkesni (tokius dalykus įtakoja ir atlikėjo fiziniai duomenys – ūgis, svoris, sudėjimas). Įdomus režisūrinis sprendimas atsiranda antroje operos dalyje, kai Ilja dainuoja ariją Idomenėjui. Mergina pirmą kartą nuo savo veido nusiima našlės skarą. Camillos kuklumas, tyrumas čia dar labiau išryškėja. Tardama žodžius *Tu padre mi sei* („Tu tėvas man esi“) ji nuolankiai priklaupia Idomenėjui prie kojų. Žvelgiant į trečiojo operos veiksmo pradžią ir finalą, galima susidaryti nuomonę apie visą atlikėjos Camillos sukurtą Iljos vaidmenį. Atlikėja šioje operoje kūrė švelnų, tyrą, nuolankų, gėrio pilną moters portretą, kuriame darbo autorė pasigedo charakterio monumentalumo. Kalbant apie vokalinę Camillos liniją, galima įžvelgti baroko dainavimui būdingų elementų – tiesiai, be vokalinės pozicijos paimtų natų. Darbo autorė atkreipė dėmesį į vieną dainininkės techninį vokalo trūkumą – tinkamoje tonacijoje neišdainuotas natas. Galima būtų spręsti, kad atlikėjai partija buvo šiek tiek sudėtinga, ne jos balso tipui tinkama. Apžvelgus soprano Camillos Tilling muzikinę patirtį, autorė atkreipia dėmesį, kad dainininkė atlieka daug kamerinės, o ne operinės muzikos.

Trečioji Iljos atlikėja – Sophie Karthäuser (g. 1974). Dainininkė Iljos vaidmenį sukūrė Vienos operos teatre 2013 metais, kai jai buvo 39-eri metai. Šis spektaklis buvo ruošiamas *Mezzo* kanalui. Dirigentas buvo belgas René Jacobsas (g. 1946), italų režisierius

Damiano Micheletto (1975). Operos pastatyme Idomenėją atliko amerikietis Richardas Croftas, Idamantė – prancūzų mecosopranas Gaëlle Arquez, Elektrą įkūnijo vokiečių sopranas Marlis Petersen (g. 1968). Taigi, nuo operos pradžios žvelgiant į Sophios įkūnytą Ilją – neįmanoma atitraukti akių. Solistė įbėga į sceną pilną batų, kurie simbolizuoja mirusius per karą, be to, ji su nėščiosios pilvu (vaikas, galima spręsti, Idamantės). Intriga, kuri yra pateikta operoje nuo pirmos sekundės užaugina stiprią emocinę energetiką. Ilja tampa visų dėmesio centru. Dainininkės Sophios Karthäuser laisvė, įsijautimas į vaidmenį neapsakomas. Kiekvieną G. Varesco ir W. A. Mozarto parašytą žodį, natą ji įprasmina tiek savo sceniniu judesiu, kūno kalba, tiek balsu. Sophios kurta Ilja yra sielvarto, kančių, praradimo, liūdesio kamuojama moteris, tačiau skausmo kupinas dainavimas suskamba kitomis spalvomis, kai ši dainuoja apie savo šeimą *Padre, germani, addio* („Tėve, broliai, sudie!“) ir užgimusių meilės Idamantei *So, quel sembiante, oh Dei! Odiare ancor non so* („Be to jo veido, ak, dievai! Aš nekęsti dar nemoku“). Merginos akyse regimi vidiniai prieštaračiai. Ji suvokia, kad yra nėščia nuo priešų sūnaus (toks yra režisūrinis sprendimas), kurį pradeda pamilti. Žavinga tai, kad atlikėja Sophia Karthäuser yra labai smulkaus fizinio sudėjimo, tačiau scenoje jos atrodo tiek daug. Jos dramaturginė koncepcija operos pradžioje turi tragiškų psichologinių elementų, Sophios įkūnytoje Iljos balse galime girdėti absoliutų emocinį nuosmukį. Jos gyvenimo istorija žiauri – ji viena, svetimoje šalyje, paimta į nelaisvę ir dar besilaukianti. Kad ir kaip Idamantė pirmajame veiksmе bando įtikinti Ilją, kad savo širdimi jis yra atsidavęs jai, Ilja – jį atstumia. Veikėja bijo dievų rūstybės, todėl atstumia jį ir taip bando likti ištikima Trojai. Labai įdomus režisūrinis sprendimas pasirodo antrame veiksmе, kai Ilja dainuoja ariją, skirtą Idomenėjui. Ji dovana jam mažo vaikelio rūbelius ir prašo, kad šis priimtų ją į savo širdį (kaip tėvas). Stiprus Iljos vidinis pasikeitimas matomas trečiajame operos veiksmе. Bendrai žvelgiant į visą dainininkės Sophios Karthäuser sukurtą Iljos vaidmenį galime matyti nuosekliai užaugintą, išbaigtą, meistriškai išpildytą personažo charakterį. Jeigu operos pradžioje Sophia galėjo atrodyti agresyvi, šiurkštoka, atstumianti, prietaringa, spektaklio pabaigoje ji tampa švelni, meili, mylinti, mokanti atleisti Ilją. Dainininkės Sophios Karthäuser vokalas įprasmina kiekvieną sakomą žodį. Autorė išvelgia vienintelį techninį vokalinį trūkumą, atlikėjos dainavime galime girdėti *tremolo*, kuris rodo tai, kad solistė nori didinti, plėsti garsą.

Ketvirtoji ir paskutinioji Ilja, vokiečių – ispanų kilmės dainininkė, Ángeles Blancas. 2004 m. ji pasirodė Iljos vaidmenyje Italijos San Carlo teatro scenoje (autorės manymu, labai sėkmingai). Šioje operoje Idomenėjas buvo austrų – amerikiečių tenoras Kurtas

Streitas (g. 1959), Idamantė – italų mecosopranas Sonia Ganassi (g. 1966), Elektra – gruzinų dainininkė Iano Tamar. Dirigentas – italas Marco Guidarini, režisierius – Pier Luigi Pizzi (g. 1930). Autorės nuomone, šiame pastatyme ryškiausiai atskleidžiama Iljos, kaip princesės vaidybinė plastika. Profesorius Josefas Wallnigas (2019) interviu metu teigė: „Kaip dirigentas norėčiau paaiškinti, kad Ilja yra karališko kraujo moteris ir teatre ji turi būti pozicionuojama kaip tikra princesė (elgesyje, išvaizdoje, kūno kalboje, balsinėje raiškoje žiūrovas turi tai matyti). Aš pats prisimenu pirmuosius Iljos personažo bandymus 1973 m., kai vokiečių režisierius Gustav Rudolf Sellner kartu su amerikiečių sopranu Helen Donath praleido daug valandų dirbdamas ties Iljos personažu. Režisierius mokė solistę vaikščioti tūkstančius valandų, kad ši scenoje atitiktų aukštuomenės sluoksnio moters kūno kalbą (o patikėkite, buvo tikrai nelengva!).“ Profesorius, nors ir nėra socialinio tinklo *Youtube* gerbėjas, išvydęs šią Ángelės Blancos Ilją – turėję pritarti, kad tai labai teisingai įkūnytas personažas. Elegantiški, rafinuoti, tačiau jausmu, aistra, seksualumu trykštantys artistės judesiai, sukuria išlaikytos, grakščios moters paveikslą. Ilja, nors ir išgyvena tėvų netektį, vis tiek išlieka ori. Jos skausmas yra vidinis ir akivaizdžiai nedemonstruojamas aplinkiniams. Antrajame veiksmo Ilja garbingai nusilenkia Idamantės tėvui dainuodama žymią ariją *Se il padre perdei* („Jei tėvo netekau“). Iljos gestuose nuolatos matome santūrios merginos portretą. Ji neleidžia būti užvaldytai emocijų ir visada pasitiki savo protu. Kiekvieną veiksmą daro gerai apmąsčiusi ir turėdama tam tinkamas aplinkybes. Darbo autorę maloniai nustebino atlikėjos techniniai vokalo gebėjimai, o ypač, išgirdus ariją *Zeffiretti lusinghieri* („Žaismingi vėjeliai“). Lygus balsas visame diapozone, ilgas kvėpavimas, *messa di voce* technika, muzikinių išraiškų teisingas atlikimas (*fortissimo*, *pianissimo*) *bel canto* stiliui prilygstanti balsinė linija mums įrodo, kad dainininkė turi tvirtą vokalinę mokyklą, kurios dėka gali skambėti lengvai ir tuo pačiu neprarasti emocinės žodžio idėjos.

Apžvelgiant visų keturių dainininkių vaidybinius ir vokalius gebėjimus galima susidaryti nuomonę, kad Iljos partiją kiekviena atlikėja įsivaizdavo ir perteikė labai skirtingai. Autorė vertindama vokalius duomenis pirmąsias vietas suteiktą šioms atlikėjoms – Nadinei Sierrai ir Ángeles Blancas. Nors dainininkės turi labai skirtingus balsinius duomenis (Nadine Sierra – dramatiškesnį balso skambesį, Angeles Blanca – lyriškesnį, tačiau labai lakų), abi jos savo vokalu pateisina kompozitoriaus parašytą muziką, pastabas. Sophiai Karthäuser autorė skirtą premiją už emocingą vaidmens įprasminimą. Taip įdomiai, emocingai užauginto Iljos vaidmens galima būtų paieškoti visuose Europos

teatruose. Gyvenimo sąlygų, vidinio konflikto, prieštaravimų kamuojama Ilja tampa švelnia moterimi, kuri yra pasiryžusi pamiršti nuoskaudas, mylėti Idamantę ir suteikti gyvenimą naujai gyvybei. „Siekiant sukurti prasmingą, įdomų personažą, privaloma Iljos parašyta teksto kalba įgyvendinti visus muzikinius kompozitoriaus prašymus (žinoma, išlaikant savo tapatybę, neprarandant savo patirties ir gebėjimų).“ (Wallnig, 2019).

IŠVADOS

1. Apžvelgus W. A. Mozarto operų vokalinių stilių darbo autoriui susiformavo požiūris, kaip turėtų skambėti W. A. Mozarto operų vokalas ir kokias muzikines priemones reikėtų naudoti atliekant W. A. Mozarto kūrinius. Kompozitoriaus sukurtas vokales partijas atlikti darosi paprasta, kai yra tinkamai atliekami kompozitoriaus nurodymai. Ritminiai ir intervalų pokyčiai, žodinė raiška, muzikos išraiškų naudojimas (*pianissimo*, *fortissimo*, *crescendo*, *diminuendo*, *sforzando*), *mezza voce*, *messa di voce*, *sotto voce* technika, *legato*, *staccato* – tai elementai, būdingi W. A. Mozarto vokalinei muzikai. Autorės nuomone, tik gerą vokalinę mokyklą (techniką, kūrinio pajautimą, tembro grožį) turintis atlikėjas, gali atlikti W. A. Mozarto kūrinius.
2. Apžvelgus W. A. Mozarto *opera seria* buvo išsiaiškinti stiliui būdingi bruožai. *Legato*, virtuoziška kantileninė linija, koloratūros, gebėjimas dainuoti ilgas frazes retai įkvepiant, mokėjimas įprasminti ir suprasti *recitativo secco* bei *recitativo accompagnato* junginį – tai objektai, kuriuos būtina naudoti siekiant teisingai atlikti W. A. Mozarto operos serijos žanrą.
3. Aptarus kelias W. A. Mozarto *buffa* žanro operas susiformavo išvada, kad norint atskleisti tikrąjį šio žanro grožį reikia ne tik gerai mokėti įprasminti visas W. A. Mozartui būdingas muzikines išraiškos priemones, bet ir suvokti, išanalizuoti visą veikalo siužetinę liniją (personažai tarpusavyje yra susiję, todėl būtina žinoti, kokie yra jų santykiai). Taip žiūrovas lengviau supranta kūrinio prasmę.
4. Analizuojant W. A. Mozarto zingšpilį buvo suprasta, kad fantastiniai siužetai, nuotaikingi veikėjai, liaudiškos melodijos elementai, maršo ritmai, kalbami dialogai – tai bruožai būdingi zingšpyliui.
5. Peržvelgus W. A. Mozarto operą "Idomenėjas" buvo aptarta operos sukūrimo istorija, personažų tarpusavio ryšiai, papasakojama Iljos personažo istorinė – siužetinė linija, trumpai paminėti pirmieji operos "Idomenėjas" atlikėjai. Leitmotyvų naudojimas, barokinės tradicijos elementai (ornamentika, foršlagai, muzikos didingumas), efektingi didžiuliai chorai (perimti iš graikų dramos), orkestro masyvumas, disonansiniai sąskambiai – tai bruožai, kurie išskiria „Idomenėją“ iš kitų W. A. Mozarto operų *seria*.
6. Muzikinės vokalinės analizės pagalba buvo atsakyta į probleminį klausimą, iškeltą baigiamojo darbo įvade: „kuo grįstas požiūris, kad Iljos partiją turi atlikti brandesnės dainininkės?“. Buvo išskirtos ir aptartos techniškai problematiškiausios partijos vietos, į

kurias reikėtų atkreipti dėmesį. Esminė išvada yra ta, kad partijai yra būtinas tvarkingas techninis balso paruošimas (partijoje daug pereinamų natų, intervalinių šuolių, dinaminių kontrastų, *messa di voce* ir kt. muzikos išraiškos priemonių). Pradedantysis dainininkas nesugebėtų atlikti šios partijos dėl technikos trūkumo.

7. Dramaturginės personažo analizės pagalba aptarta personažo vidinė būseną, gyvenimo aplinkybės, sukurtos gairės, kuriomis remiantis galima matyti, kokie pokyčiai ir kokia problematika kyla kuriant Iljos vaidmenį. Autorė išskyrė vieną probleminį klausimą „kaip karo pabėgėlis turi jaustis, pradedęs viską, kas jį supa iki tol?“. Šis klausimas priverčia kiekvieną skaitytoją susimąstyti, žvelgti į jį iš šių dienų perspektyvos. Ilja, nepaisant prarastų artimųjų, savyje randa šviesos, tyrumo, švelnumo. Kiekvienas žmogus gali išmokti atleisti, skleisti bei priimti gerį į savo širdį.

8. Išnagrinėjus ryškiausias šių dienų Iljos vaidmens interpretacijas galima suformuluoti išvadą, kad personažo atlikimo profesionalumui neturi įtakos atlikėjos amžius. Net ir jauna solistė gali būti lygiavertė partnerė scenoje tiek balsu, tiek plastine išraiška. Analizuojant skirtingų solisčių atlikimus darbo autorė suprato, kad Iljos vokalinė partija yra skirta lyriniam balsui, kuris savo tembre ir charakteryje turi turėti dramatiškų spalvų.

LITERATŪROS SARAŠAS

1. Batta Andras. *Opera. Composers. Works. Performers*. Konemann Verlagsgesellschaft mbH Bonner Strasse 126, D-50968 Cologne, 1999, p. 340-403.
2. Blom Eric. *Mozart. In: The Master Musicians*. Revisions, Aldine Press: J. M. Dent & Sons Ltd, Bedford Strees, London, 1962.
3. Braunbehrens Volmar. *Mozart in Vienna*. R. Piper GmbH & Co., KG, Munchen, 1986.
4. Feldman M. *Opera and Sovereignty: Transforming Myths in Eighteenth Century Italy*. University of Chicago Press, 2007.
5. Freeman W. John. *The Metropolitan Opera. In: Stories of the Great Operas*. W. W. Norton & Company, Inc., 500 Fifth avenue, New York, N.Y, 1984, p. 255-280.
6. Holden Amanda. *The new penguin opera guide*. Penguin Books, Ltd, 80 Strand, London WC2R ORL, England, 1993, p. 313-327.
7. Keefe P. Simon. *The Cambridge Sompanion to Mozart*. The Pitt Building, Trumpington Street, Cambridge CB2 1RP, United Kingdom, 2003.
8. Krutulys A. *Trumpas muzikos žodynas*. Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla. Vilnius, 1960.
9. Landon Robbins H. C. *Mozart's 1791 Last Year*. Thames & Hudson, 1988.
10. Lascelles G. (The Earl of Harewood). *The New Kobbe's Complete Opera Book*. The Earl of Harewood, 1969, p. 78-142.
11. McClymonds, Marita P. *The Evolution of Jommelli's Operatic Style*. *Journal of the American Musicological Society* 33 (1980), p. 326-355.

KITI ŠALTINIAI

Skaistė Gorobecaitė. *Lietuvių ir švedų Idomenėjas*. Prieiga per internetą: <<https://www.7md.lt/teatras/2018-06-08/Lietuviu-ir-svedu-Idomenejas>> [žiūrėta 2018.10.12].

Richard Wagner. *My life. Part I. (1813-1842)*. Prieiga per internetą: <<http://www.wagneropera.net/my-life/richard-wagner-my-life-part-1.htm>> [žiūrėta 2018.09.21].

Žodynas. *Dinamika. Kontrastas*. Prieiga per internetą: <<https://www.zodynas.lt/terminu-zodynas/D/dinamika>>; <http://www.zodziai.lt/reiksme&word=Kontrastas&wid=10518> [žiūrėta 2018.09.20].

Joseph So. *Mozart and Singing*. Prieiga per internetą: <http://www.scena.org/lsm/sm11-5/Mozart_and_Singing_en.htm> [žiūrėta 2018.09.20].

Otto Jahn. *Life of Mozart, Vol. 1 (of 3)*. Prieiga per internetą: <<http://www.gutenberg.org/files/43411/43411-h/43411-h.htm>> [žiūrėta 2018.09.22].

Žodynas. *Intervaliniai šuoliai*. Prieiga per internetą: <<http://www.zodziai.lt/reiksme&word=intervalas&wid=8723>> [žiūrėta 2018.09.20].

Barry Mitchel. *Lecture notes on the opera seria convention*. Prieiga per internetą: <<https://theoryofmusic.wordpress.com/2007/11/02/lecture-notes-on-the-opera-seria-convention/>> [žiūrėta: 2018.09.01].

Robert Thicknesse. *History of opera*. Prieiga per internetą: <<https://www.scottishopera.org.uk/discover-opera/history-of-opera/>> [žiūrėta 2018.09.01].

John Eliot Gardiner. *How Gluck's Orphée et Eurydice reformed opera from the underworld*. Prieiga per internetą: <<https://www.theguardian.com/music/2015/sep/12/john-eliot-gardiner-gluck-orphee-et-eurydice-opera>> [žiūrėta 2018.10.02].

Nancy Thuleen. *Serious and Comic Opera in Eighteenth-Century Italy*. Prieiga per internetą: <<http://www.nthuleen.com/papers/M52opera.html>> [žiūrėta 2018.11.16].

Barbara Pálffy. *Les Noces de Figaro, W. A. Mozart*. Prieiga per internetą: <<https://classicworld.at/vienne/opera-operette-et-ballet/les-noces-de-figaro-mozart/?p=31&l=4&c=1&d=12&id=81>> [žiūrėta 2018.11.12].

Robert Garratt. *The relationship between Mozart and Lorenzo Da Ponte*. Prieiga per internetą: <<https://www.thenational.ae/arts-culture/the-relationship-between-mozart-and-lorenzo-da-ponte-1.623880>> [žiūrėta 2018.11.13].

Trevor Gilli. *Overview – Le Nozze di Figaro (The Marriage of Figaro)*.

Prieiga per internetą: <<https://www.operasense.com/overview-the-marriage-of-figaro/>> [žiūrėta 2018.11.13].

Göran Gademan. *Opera. Our ne artistic director for opera/rama, Stephen Langridge, opens the season with Mozart's ever-fresh opera*. Prieiga per internetą: <<https://en.opera.se/forestallningar/figaros-brollop-2014-2015/?fbclid=IwAR32wW33Lp4MIJHP9Bw7bDGXEWYT71IJAH6RHJOROY-X6efQrLvCVBJaVVY>> [žiūrėta 2018.12.01].

Utah opera. *Don Giovanni, Mozart, and lust in the da Ponte trilogy*. Prieiga per internetą: <<https://utahopera.org/explore/2017/05/don-giovanni-mozart-and-lust-in-the-da-ponte-trilogy/>> [žiūrėta 2018.12.02].

Žodynas. *Dramma giocoso*. Prieiga per internetą: <<https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/dramma-giocoso>> [žiūrėta 2018.12.03]. The Concise Oxford Dictionary of Music 1996, originally published by Oxford University Press 1996.

Daniel Heartz. *Goldoni Don Giovanni and the Dramma Giocoso*. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/963503?seq=1#metadata_info_tab_contents> [žiūrėta 2018.12.02].

Lyfia Goehr and Daniel Herwitz. *Don Giovanni at the Crossroads of Pleasure and Virtue*. prieiga per internetą: <<https://currentmusicology.columbia.edu/wp-content/uploads/sites/13/2015/03/current.musicology.84.goehring.101-116.pdf>> [žiūrėta 2018.12.01].

Kristi Brown-Montesano. *Understanding the Women of Mozart's Operas*. 2007. Prieiga per internetą: <<https://content.ucpress.edu/chapters/10622.ch01.pdf>> [žiūrėta 2018.12.02].

Holly Dee Morgan. *Don Giovanni's Avenging Women*. Prieiga per internetą: <https://minerva-access.unimelb.edu.au/bitstream/handle/11343/37925/291672_DON%20GIOVANNI'S%20AVENGING%20WOMEN%20THESIS.pdf;jsessionid=259CC33D17C3803D4F548472EAEA61AC?sequence=1> [žiūrėta 2018.12.02]

Žodynas. *Misterija*. Prieiga per internetą: <<https://www.zodynas.lt/terminu-zodynas/M/misterija>> [žiūrėta 2018.12.02].

Georg Predota. *Mozart: Die Entführung aus dem Serail K. 384 Premiered Today in 1782*. Prieiga per internetą: <<http://www.interlude.hk/front/mozart-die-entfuhrung-aus-dem-serail-k-384-premiered-today-1782/>> [žiūrėta 2018.12.08].

Žodynas. *Janissaries. Turkish military*. Prieiga per internetą: <<https://www.britannica.com/topic/Janissary-corps>> [žiūrėta 2018.12.08].

Dr. Luke Howard. *The singspiel and Mozart*. Prieiga per internetą: <<https://utahopera.org/explore/2014/04/the-singspiel-and-mozart/>> [žiūrėta 2018.12.02].

Craig Roberts. *Idomeneo – composition*. Prieiga per internetą: <<http://www.croberts100.com/idomeneo-composition.html>> [žiūrėta 2018.12.09].

Opera San Jose. *Idomeneo program – September 2011*. Prieiga per internetą: <<https://www.shomler.com/osj/idomeneo/synopsis.htm>> [žiūrėta 2018.12.09].

Nicholas Till. *Idomeneo*. Prieiga per internetą: <https://books.google.lt/books?id=_odjDwAAQBAJ&pg=PA50&lpg=PA50&dq=mozart+wasn%27t+first+of+idomene&source=bl&ots=bPjqWrc0Ss&sig=ACfU3U1D8gk7_A5Z3R3OLqDlsQH463qqWg&hl=lt&sa=X&ved=2ahUKEwi2o7Xx9d7hAhXuo4sKHQKtB1YQ6AEwDnoECACQAQ#v=onepage&q=mozart%20wasn't%20first%20of%20idomene&f=false> [žiūrėta 2018.12.09].

Vienna opera house. *Mozart Operas – Key Facts of Top 10 Operas by Mozart*. Vienna Opera House. Prieiga per internetą: <<https://www.vienna-unwrapped.com/mozart-operas/>> [žiūrėta 2018.11.13].

Classicfm. *Mozart Operas: 10 Of The Best*. Prieiga per internetą: <<https://www.classicfm.com/composers/mozart/guides/mozart-operas-10-best>> [žiūrėta 2018.09.20].

Carlet Langford. *Why does an opera singer sound different when singing a Mozart vs a Verdi opera?* Prieiga per internetą: <<https://www.quora.com/Why-does-an-opera-singer-sound-different-when-singing-a-Mozart-vs-a-Verdi-opera>> [žiūrėta 2018.09.21].

Göran Gademan. *Opera*. Prieiga per internetą: <<https://en.opera.se/forestallningar/figaros-brollop-2014-2015/?fbclid=IwAR32wW33Lp4MIJHP9Bw7bDGXEwYT71IJH6RHJOROY-X6efQrLvCVBJaVVY>> [žiūrėta 2018.10.20].

Lorenzo Da Ponte. *Le nozze di Figaro*. Libretas. Prieiga per internetā: <<http://www.librettidopera.it/zpdf/nozzefig.pdf>> [žiūrēta 2018.10.13].

Gianbattista Varesco. *Idomeneo, Re di Creta*. Libretas. Prieiga per internetā: <http://www.impresario.ch/libretto/libmozido_i.htm> [žiūrēta 2018.11.18]. Idomeneo libretas.

Daniel Heartz. *Mozart's operas*. Prieiga per internetā: <https://books.google.lt/books?id=A_jky003ZakC&pg=PA38&lpg=PA38&dq=m Mozart+opera+seria&source=bl&ots=Wn939_ImHs&sig=cvRxkcyH-5qXTvhYWUNLXULp7Mc&hl=lt&sa=X&ved=2ahUKEwiMhZ23pKLfAhXilIsKHdZ4Bk kQ6AEwCXoECAkQAQ#v=onepage&q=m Mozart%20opera%20seria&f=false> [žiūrēta 2018.10.15]

Opera de Lille. *Idomeneo*. Prieiga per internetā: <https://www.opera-lille.fr/fichier/o_media/10289/media_fichier_fr_dp.idomeneo.light.pdf> [žiūrēta 2018.09.09].

Voice talk. *Singing Mozart*. Prieiga per internetā: <<http://www.voice-talk.net/2017/03/singing-mozart.html>> [žiūrēta 2018.10.12].

Julian Rushton. W. A. *Mozart Idomeneo*. Prieiga per internetā: <https://books.google.lt/books?id=eMDn-IF8nNIC&pg=PA18&lpg=PA18&dq=w.a.mozart+and+ilia&source=bl&ots=AwKUz2yVT0&sig=ACfU3U19617Xi_xhiU1QKbeuTD7ZRNtB1A&hl=lt&sa=X&ved=2ahUKEwill_Ovi5vhAhUT6aYKHZ-uAecQ6AEwCnoECAgQAQ#v=onepage&q=w.a.mozart%20and%20ilia&f=false> [žiūrēta 2018.12.14]

Timothy Vernon. *Study guide - Pacific Opera Victoria. Idomeneo*. Prieiga per internetā: <https://www.pov.bc.ca/pdfs/idomeneo_study_guide.pdf> [žiūrēta 2018.12.13].

John Eliot Gardiner. *Mozart Idomeneo*. Prieiga per internetā: <[://www.gramophone.co.uk/review/mozart-idomeneo-3](http://www.gramophone.co.uk/review/mozart-idomeneo-3)> [žiūrēta 2018.10.10]

Christopher McAteer. *Modernising Mythology: A Historical and Cultural Study of Mozart's Idomeneo*. <<http://www.christophermcateer.com/2011/11/03/modernising-mythology-a-historical-and-cultural-study-of-mozarts-idomeneo/>> [žiūrēta 2018.11.10].

Rachel Beaumont. *How to Stage an Opera: Characterization in Idomeneo*. <<https://www.roh.org.uk/news/how-to-stage-an-opera-characterization-in-idomeneo>> [žiūrēta 2018.10.16].

Opera "Idomenėjas". Niujorko Metropolitan opera.
 <<https://www.youtube.com/watch?v=E1DavsHdX80>> [žiūrėta 2019.02.01].

Opera "Idomenėjas". Milano La Scala.
 <https://www.youtube.com/watch?v=Ba9K_T5ivTQ&t=5780s> [žiūrėta: 2019.02.10].

Opera "Idomenėjas". Vienos nacionalinė opera.
 <<https://www.youtube.com/watch?v=YAJ8qg-wymU&t=44s>> [žiūrėta 2019.02.20].

Žodynas. *Da capo aria*. Prieiga per internetą: <<https://www.mytutor.co.uk/answers/1686/A-Level/Music/What-is-a-da-capo-aria/>> [žiūrėta 2018.09.01].

Žodynas. *Adagio*. Prieiga per internetą: <<https://www.lietuviuzodynas.lt/terminai/Adagio>> [žiūrėta 2019.02.11].

Žodynas. *Kantilena*. Prieiga per internetą: <<https://www.zodynas.lt/tarptautinis-zodziu-zodynas/K/kantilena>> [žiūrėta 2019.02.15].

Georg Predota. Mozart and the Cairo Goose. Prieiga per internetą: <<https://www.interlude.hk/front/mozart-cairo-goose/>> [žiūrėta 2018.11.12].

PRIEDAI

1 priedas. W. A. Mozarto operos „Idomenējas“ Iljos rečitatyvo fragmentai (1 veiksmas, 1 scena, taktas 27, 28; taktas 34).

Andante agitato

Ил. II.
 бы-ней. Ах, что за бу-ря кло-ко-чет в груди смя.
 nie-ra. Ah qual con-tra-sto, oh Di-o! d'op-po-sti af.

Adagio

ля лю-бить... О
 ta mi ren-de... oh

2 priedas. W. A. Mozarto operos „Idomenējas“ Iljos rečitatyvo fragmentai (1 veiksmas, 1 scena, taktas 62, 63).

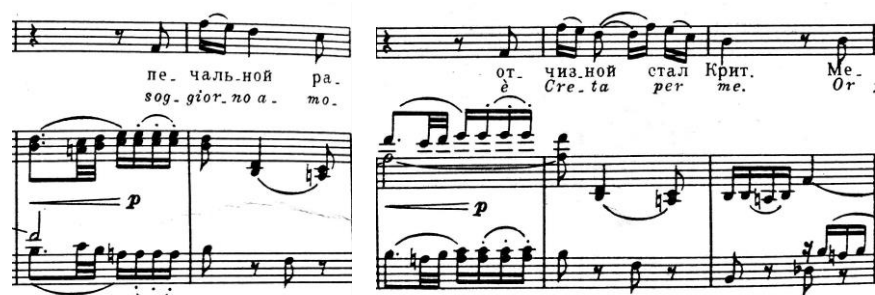
Ил. II.
 стра-стью и враждо-ю, ме-стью и лю-бо-вью.
 -det-ta, ge-lo-si-a, o-dio, ed a-mo-re

3 priedas. W. A. Mozarto operos „Idomenējas“ Iljos arijos fragmentai (1 veiksmas, 1 scena, taktas 99, 100, 101; taktas 103, 104).

Хо-чу за-быть е-го я,
 D'in-gra-ta al san-gue mi-o,

ве-нья: от стра-сти нет спа-
 вре-и; та quel sem-bian-te, oh

4 priedas. W. A. Mozarto operos „Idomenėjas“ Iljos arijos fragmentai (2 veiksmas, 1 scena, taktas 29, 30; taktas 32, 33).



5 priedas. W. A. Mozarto operos „Idomenėjas“ Iljos arijos fragmentai (3 veiksmas, 1 scena, taktas 23, 24, 25, 26).

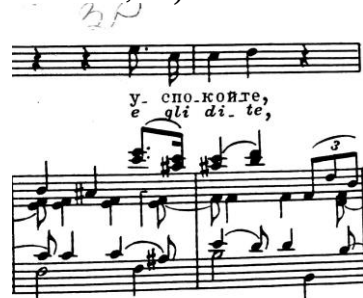


6 priedas. Pratimai lavinantys kvėpavimą.

1. Į puodelį, stiklinę ar indą prisipilti vandens, paimti šiaudelį ir ilgai pūsti, kad darytųsi burbuliukai. Vėliau prie pūtimo galime pridėti mormorando dainuojamą melodiją, kurią norime išmokti.

2. Įkvėpti į diafragmą ir pūsti orą tariant „s“ raidę. Pūsti orą reikia viena dinamika (nelėtinti ir negreitinti pūtimo specialiai, pūsti visuomet tuo pačiu greičiu), stengtis tai daryti kuo ilgiau. Galima fiksuoti laiką ir kiekvieną kartą bandyti prailginti pučiamo oro kiekį.

7 priedas. W. A. Mozarto operos „Idomenėjas“ Iljos arijos fragmentai (3 veiksmas, 1 scena, taktas 30, 31).



8 priedas. W. A. Mozarto operos „Idomenėjas“ Iljos rečitatyvo ištrauka (1 veiksmas, 1 scena, 1 – 34 taktai).

Quando avran fine omai l'aspre sventure mie? (Kada pagaliau baigsis mano aršios nelaimės?) / Di tempesta crudel misero avanzo, (Vargana dužena po žiaurios audros,) / Del genitor, e de' germani priva- (likusi be tėvo, be brolių -) / Del barbaro nemico (jie barbariško priešo) / misto col sangue il sangue (kraują savo krauju užliejo) / vittime generose, (didvyriškai krito,) / A qual sorte piu rea Ti riserbano i Numi?... (kokią dar piktesnę lemtį tau skiria dievai?...)/ Pur vendicaste voi di Priamo e di Troia I danni, e l'onte? (Taip atkeršyjęt jūs už Priamo ir Trojos skriaudas ir gėdą?) / Peri la flotta Argiva, e Idomeneo pasto forse sara d'orca vorace... (žuvo argiečių laivynas ir Idomenėją prarijo trubūt jūrų pabaisa...) / Ma che mi giova, oh ciel! (Bet kas man iš to, o dangau!) / Se al primo aspetto di quel prode Idamante (Jei vos išvydusi tą narsųjį Idamantę) / Che all'onde mi rapi, (kuris iš bangų mane ištraukė,) / l'odio deposi (neapykanta pradingo) / e pria fu schiavo il cor, che m'accorgessi (anksčiau širdis pateko į vergystę nei pastebėjau) / d'essere prigioniera. (kad esu nelaisvėje.) / Ah qual contrasto, oh Dio, d'opposti affetti (Ak, kokią kovą, o Dieve, priešingų jausmų) / mi destate nel sen odio, ed amore! (pažadinant krūtinę, neapykanta ir meilė!) / Vendetta deggio a chi mi die la vita, (Kerštu turiu mokėti tam, kas man suteikė gyvybę,) / gratitudine a chi vita mi rende... (dėkingumu – tam, kas gyvybę man grąžina...).

9 priedas. W. A. Mozarto operos „Idomenėjas“ Iljos arijos fragmentai (1 veiksmas, 1 scena, taktas 91, 92, 93).

Ilja II.

страшен: тебя я предаю, и
se i. E un gre-co a-do-re-ro? e un

fp

10 priedas. W. A. Mozarto operos „Idomenėjas“ Iljos rečitatyvo ištrauka (3 veiksmas, 1 scena, 1 – 10 taktai).

Solitudini amiche, aure amorose, (Miela vienatvė, meilingi vėjeliai,) / piante fiorite, e fiori vaghi! Udite (žydintys medžiai, margi žiedai! Paklausykite) / d'una infelice amante ilamenti, che a voi lassa confido. (nelaimingos meilužės dejonių, kurias aš vargšė jums patikiu.) / Quanto il tacer presso al mio vincitore (Kiek tas tylėjimas būnant su savo nugalėtoju) / Quanto al finger ti costa, (kiek slepiami jausmai kainuoja tau,) / afflitto core! (kenčianti širdie!).

11 priedas. W. A. Mozarto operos „Idomenėjas“ Iljos rečitatyvo ištrauka (3 veiksmas, 2 scena, 50 – 67 taktai).

Mille io sento rimorsi all'alma! (Tūkstančius priekaištų jaučiu sieloje!) / li sacro mio dovere, (šventą savo pareigą,) / la mia gloria, la patria, il sangue (savo šlovę, tėvynę, kraują) / de' miei ancor fumante, (saviškių, dar garuojantių,) / oh quanto al core (ak kiek širdžiai) / rimproverano il mio ribelle amore!... (priekaištų dėl maištingos mano meilės!...) / Ma al fin, che fo?- (Bet galiausiai, ką daryt?-) / Gia che in periglio estremo (Kad mirtiname pavojuje) / ti vedo, oh caro, (jau tave regiu, ak brangusis,) / e trarti sola io posso, (jei galiu išgelbėti tik aš,) / odimi, io te 'l ridico: (tai klausyk, pakartosiu:) / t'amo, t'adoro, e se morir tu vuoi, (myliu tave, tave dievinu, ir jei mirti tu nori,) / pria, che m'uccida (anksčiau nei širdgėla mane nužudys,) / il duol morir non puoi. (tu mirti negali.).

12 priedas.

Interviu su operos soliste Aiste Pilibavičiūte (2019, Lietuva, Vilnius).

1. Kuo Iljos partija tave sudomino prieš pradėdant ją ruošti?

Visų pirmausia, ieškojau gražių linijų muzikinėje partijoje. Vėliau, ir įdomesnių personažo charakterio bruožų. Žvelgiau į veikėjos aplinkybes, ieškojau vietų, kuriose išryškėja dramatiškesnės veikėjos vidinės savybės (jos įtakoja tam tikrus veiksmus, keičiančius Ilją kaip asmenybę). Ilja man buvo įdomi tuo, kad ji yra blaškoma labai prieštaringų jausmų.

Veikėjos charakteryje yra ir dramatiškumo, ne tik lyrikos. Mane labiausiai sudomino šio personažo spalvinė gama.

2. Kaip pasiryžai dainuoti Iljos partiją? (Ar buvo dvejonų „ar tai tinkama rolė man ar ne?“).

Be abejonų, dvejonų turėjau. Iljos muzikinėje partijoje yra šiek tiek koloratūros. Tai man visada kėlė nerimą. Rimčiau judinti balsą koloratūroms pradėjau gana vėlai, tik atėjusi dirbti į teatrą, tačiau partiją įveikiau!

3. Su kokiais vokaliniais sunkumais susidūrei ruošdama šią rolę? (Žinome, kad W. A. Mozarto vokalinė muzika kupina iššukių, o ir šioje rolėje yra gausu pereinamų soprano natų. Galbūt buvo ir kvėpavimo sunkumų, jei taip, kaip trenirudavaisi kad kvėpavimas tokioje šokinėjančioje tesitūroje būtų ramus, o balsas elastingas, lankstus?).

Kaip ir minėjau, iššūkis buvo greitesni pasažai, tiek arijose, tiek duete. Šiaip, visa partija mano balsui yra patogi, todėl didelių sunkumų nepajaučiau. Taip, Iljos vokalinėje linijoje yra daug pereinamų natų (kuo W. A. Mozartas visada pasižymėjo), tačiau susitvarkiau su tuo. Manau, kad kai turi tvirtą vokalinę techniką, iššukių pasitaiko vis mažiau. Kvėpavimo sunkumų nepastebėjau, nebent paskutinėje arijoje *Zeffiretti lusinghieri*, kuri tikrai reikalauja labai ilgo kvėpavimo. Specialiai nieko šiai arijai nesitreniravau. Per repeticijų mėnesį natūraliai viskas susidėliojo į savas vietas, partija buvo įdainuota, subrandinta.

4. Kaip manai, kuo vokaliai ši rolė skiriasi nuo kitų W. A. Mozarto operų (*buffos, serios, singspiel*)? Kokių sąsajų ši partija ir pati opera turi su barokine tradicija?

Man nėra tekę dainuoti ar tyrinėti labai daug kitų W. A. Mozarto partijų, tačiau baroko elementų pastebėjau nuo pirmųjų Iljos įžanginių taktų. Muzikos iškilmingumas, didingumas, frazių disonansiniai išrišimai – tai barokiniai bruožai. Manau, kad būtent šis elementas „Idomenėją“ išskiria iš kitų operų. Kai kuriose vietose net klausdavau savęs „ar čia tikrai W. A. Mozarto rašyta“? Prieš operos „Idomenėjas“ premjerą, ką tik buvau padainavusi V. Bellinio Džiuljetos partiją iš operos „Kapulečiai ir Montekiai“, todėl „Idomenėje“ jaučiau ir *bel canto*, romantizmo skambesį. Ruošdama partiją suvokiau, kad ši opera yra tarpinis variantas tarp baroko ir romantizmo, *bel canto* epochos. Drąsiai teigčiau, kad W. A. Mozartas paliko pagrindus naujai muzikinei epochai – romantizmui. Operoje „Idomenėjas“ yra daug kantilenos, *legato*.

5. Kuri iš trijų pagrindinių Iljos arijų (*Padre, germani, addio; Se il padre perdei; Zeffiretti lusinghieri*;) tau gražiausia, arčiausiai širdies ir kodėl? Kuriai arijai reikėjo

daugiausiai pasiruošimo? Į ką reikėtų atkreipti dėmesį ruošiantis šioms arijoms? Galbūt šiai partijai reikėjo specifinių prasidainavimo pratimų?

Visos arijos yra labai skirtingos. Ypatingai kontrastinga yra pirmoji arija *Padre, germani, addio* savo charakteriu, bet arčiausia širdies man yra antrojo veiksmo *Se il padre perdei*. Tikriausiai todėl, kad ji man patogiausia vokaliai, dainuodama šią ariją jaučiausi ramiausiai. Pirmoji arija yra įdomi tuo, kad pradeda visą spektaklį, supažindina žiūrovą su situacija, todėl tampa labai reikšminga. Nuo to, kaip pradėsi, tikiu, priklauso nemaža dalis ir spektaklio sėkmės, nes pavykus sudominti žiūrovą jau nuo pirmųjų garsų, tikėtina, jis seks spektaklį susidomėjęs ir toliau. Dėl sunkumų dainuojant arijas – labai sunku pasakyti, kas gi yra tie „sunkumai“. Kas vienai dainininkei bus problema, kitai nesukels jokių nepatogumų. Kalbant apie arijas bendrai, visose reikia atkreipti dėmesį į pereinamas natas (jų ypač daug pirmojoje *Padre, germani, addio* arijoje). Greiti pasažai kartu su žodžiais nuolatos juda pereinamose natose, todėl reikia atkreipti dėmesį, kad garsas būtų formuojamas arčiau nosies rezonatorių arba kietojo ir minštojo gomurio sandūroje, kad vokalo sąskaita nenukentėtų žodis ir atvirkščiai. *Zeffiretti lusinghieri* melodija reikalauja ilgo kvėpavimo, nes frazės labai išstėtos. Reikia gerai apgalvoti, kur kvėpti. Taip pat, arija nėra patogi dėl pereinamų natų, nes jos yra ilgai tęsiamos. Dėl specialių balso pratimų – visiškai nesusieksiu šio dalyko. Pratimai man yra balso apšilimas, o jei norisi pasipraktikuoti kokią vietą iš konkrečios operos – tai atitinkamas vietas ir dainuoti, mokaisi. Prasidainavimui naudoju greitus pratimus, su prabėgančiomis natomis, nes kaip prieš tai minėjau – turėjau problemų su koloratūromis, todėl reikėjo išjudinti balsą.

6. Kas buvo sunkiausia – ar *recitativo accompagnato* ar arijos? O ką galėtum pasakyti apie *recitativo secco* ir ansamblius? Kas sukėlė daugiausiai iššukių? Ar buvo sudėtinga dainuoti ansamblius?

Yra toks pasakymas, kad mokantis, rečitatyvams reikia skirti daugiausiai laiko. Tai yra tiesa. Režisierius rečitatyvų metu iš manęs reikalavo kur kas daugiau, nei dainuojant arijas. Aišku, visa tai savaime suprantama, nes visa drama, reikalinga informacija operos siužetui, pasikeitimai, veiksmas vyksta rečitatyvų metu, o ne arijos ar ansamblių. Balso vokalinė kokybė rečitatyve turi būti tokia pati kaip ir arijoje. Ji neturi trūkčioti, žodis neturi trukdyti vokalinei partijai. Kai nebelieka ko pasakyti žodžiais, skamba muzika – o per ją atskleidžiama veikėjų būseną, emocija, situacijos nuotaika. Man, asmeniškai, rečitatyvus atlikti yra sunkiau, nei arijas. Juose slypi daugiau niuansų ir gilios prasmės. Šių dalykų tenka mokytis ilgiau, kad galėtum juos perteikti žiūrovui, kuris atvirkščiai, lengviau klauso

arijų ar ansamblių muzikos. *Recitativo acompagnato* yra artimesni dainavimui, todėl juos atlikti yra lengviau. Įdomu tai, kad jie visi mainosi, po *recitativo secco* seka *recitativo accompagnato*, todėl reikia mokėti atskirti šias dvi skirtingas muzikines rūšis, kad surastum daugiau vokalių ir emocinių spalvų. Ansambliuose nesusidūriau su dideliai iššūkiais. 3 veiksmo kvartetas buvo patogus, nes dainavau žemesnę partiją, o aukštesnė šiame pastatyme atiteko Elektrai. Dainuoti ne pagrindinį balsą man nėra sudėtinga ir nesukelia nepatogumų.

7. Ar sutiktum su fraze, kad šiai rolei reikia brandesnės atlikėjos? (Jei taip, kodėl taip manai? Jei ne, kodėl taip manai). Pagrįsti savo požiūrį.

Dėl brandos – įdomus klausimas. Kai buvau išvykusi į studijuoti į Austriją, teko girdėti tokią frazę, kad „ši partija yra peilis stygom“. Kadangi man pačiai ji tokia nebuvo – sunku atsakyti objektyviai. Geriau paklauskime, kas operoje *seria* dainuoja nesubrendęs? Opera yra toks žanras, kuriame norint išgauti kokybišką garso ir režisūrinį variantą, atlikėjas privalo būti brandus, be to, dar turėti daugelį kitų asmeninių savybių. Taip, Ilja nėra Susanna iš W. A. Mozarto „Figaro vedybų“, kur galima žaisti, juokauti. Ilją lydi karo tema, sunkios, skaudžios gyvenimo aplinkybės, kurios reikalauja atlikėjo suvokimo apie vidinius žmogaus išgyvenimus. Bet vėl gi, visiems šiems dalykams amžius ir branda neturi nieko bendra. Tai nėra ženklas, kad partijos negali dainuoti jauna mergina. Ji gali vokaliai ir emociškai būti daug labiau pasiruošusi, nei daugelis solisčių, turinčių ilgametę sceninę patirtį.

8. Ar ruošdama vokalinę partiją žiūrėjai, klauseisi įrašų? Jei taip – kokių, ar jie paliko tau įspūdį, ko iš jų išmokai?

Iki šiol, kiek teko ruošti partijų, labai retai randu kažką, kas man patiktų nuo pradžios iki galo. Dažniausiai, jei yra pasirinkimas, susirenku iš keletos variantų tai, kas paliko didžiausią įspūdį. Šios operos pastatymų įrašų nebuvo daug, taip pat, neteko matyti ir pastatymo varianto pagal kurį buvo statytas LNOBT vykęs spektaklis. Beje, mes visą operą dainavome be kupiūrų. Iljos ir Idamantės duetas iš trečiojo veiksmo buvo ne toks, kuris dažniausiai skamba šioje operoje. Daug ką teko dainuoti pačiai, mokytis ne iš įrašų. Bet man taip labiau ir patinka, nes tuomet nieko nekopijuoji (nors kartais tai vyksta ir nesąmoningai). Vaidmuo kuriamas savarankiškai ir autentiškumo jame daug daugiau, nei stebint ir klausantis kitų solistų.

9. Kaip manai, kuo W. A. Mozarto opera „Idomenėjas“ yra išskirtinė? Kuo ji kitokia nuo kitų W. A. Mozarto operų serijų?

Visų pirma - tai karo tema. Antra, šioje operoje nors ir netrūksta mistikos bei nežemiškų veikėjų (kaip ir daugelyje Mozarto operų) – ji yra labai rimta, gili. Čia egzistuoja antikinė tematika - dievų pasirodymas. Operoje yra nemažai tamsos, žiaurios realybės, kas nėra labai būdinga W. A. Mozartui. Nustebina pats galas, kuris baigiasi linksma chorine dalimi, tarsi nubraukdamas viską, kas negatyvaus prieš tai įvyko. Ne veltui W. A. Mozartas yra pasakęs: „gyvenimas gražus ir jį reikia švęsti“.

10. Kaip manai, kodėl ši opera yra laikoma Mozarto chorine opera?

Choras čia atlieka didžiulį vaidmenį tiek muzikos, tiek dramos prasme. Labai ryški žinutė – ta pati minia, kuri jums ploja, gali jus ir pasmerkti. Šioje operoje, mano nuomone, ši mintis labai ryškiai vaizduojama.

11. Kaip manai, koks yra tikrasis W. A. Mozarto Iljos vokalinis skambesys?

Didžiausia klaida dainuojant šią partiją yra galvoti, kad ją reikia atlikti lengvu balsu. Toks mąstymas dažniausiai veda į tai, jog dainininkės pradeda dainuoti siauresniu garsu, nenatūraliai mažina jį. Tam, kad Iljos vokalinė linija skambėtų pilnavertiškai – turi dainuoti tokiu balsu, kokį ji turi ir jokių būdu nemėginti nusiimti nuo garso. Balsas turi būti aukštoje fermantėje, sukontroliuotas kvėpavimo, skambėti erdvėje.

12. Ar Iljos vaidmuo tau yra artimas? Kodėl? Kokia buvo tavo Ilja? (Kukli, drąsi, kovinga, užsispyrusi?).

Ilja savy turi ir labai daug prieštaros, bet tuo pačiu metu, ir daug kitokių spalvų. Ji ištikima savo principams, aukštos moralės, nepaviršutiniška ir gerai viską pasverianti prieš žengdama žingsnį. Stiprybė, užsispyrimas tai tik kelios savybės būdingos Iljos personažui. Matau daug panašumų tarp jos ir savęs. Galbūt, daugiau savęs ankstesnės, tam tikrais aspektais. Manau stengiausi atskleisti jos prieštara, vidinį susiskaldymą, kai širdis jaučia vieną, o protas ir aplinkybės sako visai ką kitą. Ji ir mylinti, pažeidžiama, bet kartu ir labai tvirta.

13. Su kokiais sunkumais susidūrei ruošdama vaidmenį? Kokios situacijos tau buvo keliančios iššūkius?

Pats vaidmuo man nekėlė didelių iššūkių. Galbūt dėl to, kad Iljos būdas man artimas. Jei būčiau Elektra – būtų kita kalba.

14. Kaip kūrei vaidmens charakterį? Ar režisierius jau turėjo savo dramos koncepciją ar ją kūrėte kartu? Kokio pasiruošimo reikalavo šis vaidmuo? (Galbūt savaitės užsidarius kamabryje analizuojant personažo vidines gelmes?).

Paprastai, viskas įvyksta proceso metu. Kai vyksta operos pastatymas, atsiranda tam tikri klausimai, o atsakymas atsiranda repetuojant ir vėliau – viską apmąstant. Specialiai dar neteko užsidaryti nuo išorinio pasaulio, kad paruoščiau vaidmenį. Nuolatos vyksta vidinis monologas, kartais ir naktį prabudęs mąstai apie tai, kas tau rūpi tuo metu, koks klausimas kamuoja, bet specialiai aš nesikankinu, o jeigu visai sunkiai sekasi suprasti – pakalbu su režisieriumi. Aš visada turiu daug klausimų ir nebijau jų užduoti žmonėms, kurie dirba komandoje statant operą. Jeigu man to reikia, kad būtų aiškiau – kodėl gi ne? Režisierius šiuo atveju nesikišo į personažą, jis šiek tiek paaštrino ar sušvelnino mano emocijas, daug dirbam su rečitatyvais, jų perteikimu.

15. Ko mūsų moko tokie personažai kaip Ilja?

Atkaklumo, aukštos moralės, ištikimybės sau, susitaikymo su gyvenimo aplinkybėmis, priimti pasaulį tokį, koks jis yra, užmiršti blogas situaciją, mokėti atleisti, išminties.

16. Ko palinkėtum ar ką patartum jaunai atlikėjai tiek vokaliniu, tiek režisūriniu požiūriu, kuri norėtų ruošti šią rolę?

Muzikiniu – pasitikrinti, žinoti savo galimybes, turėti ištvermės, nes tesitūra nuolatos juda pereinamose natose. Režisūriniu - atsinešti daug spalvų ir tikrumo.

13 priedas.

Interviu su W. A. Mozarto žinovu, dirigentu, Mozartėjumo menų akademijos profesoriumi Josef Wallnig (g. 1946, Zalcburgas, Austrija). Teksto atsakymai versti iš vokiečių kalbos.

1. Ar kada nors dirigavote „Idomenėją“? Ar turite savo įsimintiniausią „Idomenėjo“ operos pastatymą? Kas jus labiausiai sužavėjo?

Dirigavau operą „Idomenėjas“ 2017/2018 metais. Režisierius buvo vokiečių *Eike Gramms*, prie operos pastatymo, taip pat, prisidėjo W. A. Mozarto žinovas, vokiečių *Wolfgang Niessner* (Mozartėjumo korepetitorius, lektorius). Mozarto 200-tasis „Idomenėjo“ gimtadienio spektaklis buvo svarbus Zalcburgui, tačiau man įsimintiniausias įvyko 1956 m. Tuo metu man buvo 10 metų ir aš svajoju pamatyti šį spektaklį (vis dėl to manau, kad buvau daug labiau sužavėtas monstro, kuris pasirodė scenoje, o ne Mozarto muzika). Aš nesu didelis internetinio puslapio youtube gerbėjas, todėl negaliu pasakyti apie jokus kitus pastatymus, tik tuose, kuriuos pats mačiau ir kuriuos pats dirigavau.

2. Kaip gavlojate, kodėl „Idomenėjas” Mozartui buvo toks svarbus? Kokia yra šios operos istorija?

Bendrai kalbant, rašymas ir kompozicijų kūrimas Mozartui buvo labai svarbūs. Tais laikais, tokiu darbu (jei turėjai talento, sėkmės, o Mozartas viską turėjo) galima buvo užsidirbti daugiau nei vienerių metų darbo užmokestį, o, ypač, jei kompozicija buvo sėkminga, įdomi žmonėms. Zalcburgas tuo metu neturėjo galimybės atlikti prestižinių, reprezentacinių operų. Tai buvo viena iš priežasčių kodėl Mozartas paliko savo miestą. Pvz. Italijoje, Milane, jaunasis kompozitorius buvo įvertintas, pasiekė didžiulių laimėjimų. Tais laikais, dauguma kompozicijų buvo užsakomos karnavalams, tačiau tai nebuvo darbas, kuris galėjo užtikrinti tvirtą finansinę padėtį. Mozartas visada turėjo didesnių norų, uždavinių, jis vylėsi, kad kažkada gaus nuolatinį darbą savo gimtojoje šalyje Austrijoje. 1780 – 1781 metais būdamas Miunchene jis turėjo tuos pačius siekius. Šiuo laikotarpiu Miunchenas turėjo vieną geriausių orkestrų visoje tuometinėje Europoje ir puikius ansamblių dainininkus, todėl Mozartas svajojo dirbti kartu su jais. Tai buvo orkestras, kuris atitiko aukščiausius techninius reikalavimus. Mozartas, žinodamas tai, parašė labai sudėtingą „Idomenėjo” orkestro dalį (absoliučiai priešingą „Užburtajai fleitai“, kurioje galima žaisti. Operos teatras Theater auf der Wieden (Vienos užmiestis), kur buvo parodyta pirmoji „Užburtoji fleita” (1791), neturėjo tokios kokybės orkestro, kaip Vienos ar Miuncheno miestai). W. A. Mozartas pirmą kartą su keliaujančiu Miuncheno orkestru susipažino viešėdamas Manheime (Mozartas dirbo to meto imperatoriui Karlui Theodorui von der Pfalz, todėl kartu su juo keliavo į Manheimą, o imperatorius su savimi kartu vežėsi visa Miuncheno orkestrą). Manheime W. A. Mozartas pirmą kartą orkestre išgirdo klarnetus, o tai – jį labai sužavėjo ir vėliau tapo mėgstamiausia bei būtiniausia kūrybos detale. Klarneto sąskambiai buvo susiję su kilmingomis poniomis ir ponais (išskyrus Zerlinos ariją *Vedrai carino*, neturiu supratimo, kodėl jis čia naudojo klarnetus). 1781 m. Miunchene pagrindinius vaidmenis atliko senstantis dainininkas Anton Raaff – Idomenėjas, Vincenzo dal Prato – Idamantė (su kuriuo Mozartas turėjo glaudų, artimą ryšį, nes Vincenzo gebėjo išdainuoti sunkiausias koloratūrines kadencijas, Mozartas vadino jį *Mio amato castrato dal Prato* – „Mano mylimasis kastratas dal Prato”). Pirmoji Ilja buvo Dorothea Wendling (44 m.) – viena garsiausių to metų dainininkių. Elektra – Elisabeth Wendling, kuri giminystės ryšiais nebuvo susijusi su Dorothea (po santuokos su Dorothea vyru ja patapo). 1786 m. 03 mėn. 13 d. opera „Idomenėjas” Vienoje tapo viena labiausiai atliekamų operų visuose aristokratijos rūmuose.

3. Kaip manote, kodėl Mozartas sukūrė Iljos personažą? Ką Iljos vaidmuo simbolizuoja?

Laikas, kai Mozartas parašė operą „Idomenėjas” (1780), tikriausiai, buvo vienas iš jo gyvenimo laimingiausių momentų (jo žmona *Constanze Mozart* ir jis taip manė). Mozartas išgyveno skaudų, sunkų laikotarpį su savo tėvu dėl Weberių (*Constanze*) šeimos. Visą tuometinę Mozarto gyvenimo situaciją galime regėti „Idomenėje”. *Constanze* yra glaudžiai susijusi su Iljos personažu. Antrojoje Iljos operos arijoje *Se il padre perdei* Ilja nieko daugiau nenori tik, kad Idomenėjas taptų jos tėvu, jos globėju. *Constanze* gyvenime lygiai tą patį jautė Leopoldui, Wolfgango tėvui. Tėvas priimė *Constanze* į savo šeimą. Tarp kita ko, *Constanze*, taip pat, turėjo gerą balsą.

4. Kaip manote, kaip reikėtų pradėti ruošti Iljos rolę?

Ruošdamasis, pirmiausia, atlikėjas turėtų suprasti koks tai vaidmuo, kaip ir ką jis veikia, kokia yra personažo istorija, kas personažo tėvai, ką jis reiškė Mozartui. Antra (ir svarbiausia) atidžiai skaityti kiekvieną Mozarto parašytą pastabą, žodžius analizuoti ir dainuoti su širdimi, bandyti suprasti kodėl taip yra parašyta, kas paslėpta po žodžiais. Pasitikėjimas tuo, ką kompozitorius sukomponavo savo operoje – saugiausias būdas gerai paruošti partiją.

5. Ką galėtumėte pasakyti apie tris operoje esančias Iljos arijas (*Padre, germani, addio; Se il padre perdei; Zeffiretti lusinghieri*)? Į ką reikėtų atkreipti dėmesį?

Pirmasis Iljos *recitativo accompagnato* turi absoliučiai fantastišką, sklandų, apgalvotą, ištęstinį lyg siūlas perėjimą iš uvertiūros (identiškas perėjimas yra ir operoje *Don Giovanni*). Rečitatyvas apibūdina visą priešistorę, apibūdina Iljos nuotaiką, jis pasižymi ekstremalia dinamika ir tempais. Taip ypatingai ir išskirtinai Mozartas niekur kitur nėra rašęs. Arija yra parašyta g-moll tonacijoje, kuri simbolizuoja mirties tematiką (galime rasti sąsają su Pamina iš „Užburtosios fleitos”). Harmonijoje regime 2 obojus, 2 fagotus ir, žinoma, 2 ragus. Žvelgiant į rečitatyvo harmoniją, labai svarbu, kad dainuojamieji *recitativo accompagnato* būtų balso pagalba vedami į vėliau ateinantį orkestro pravedimą, kad emociškai nesilptų (56, 57, 58 rečitatyvo taktai). Arijoje (56, 57, 58 taktai) matome orkestro sugrįžimą į reprizą ir ritmo pasikeitimą. Daugumą tokių ir kitų smulkių detalių Mozarto muziką padaro su niekuo nepalyginimau kūrinium. Antroji arija yra parašyta Es-dur tonacijoje, kuri simbolizuoja didingumą, kilnumą (tačiau be klarnetų, nes kaip žinome, Mozartas klarnetus rašė siekdamas išskirti didingus, kilnius personažus, galbūt taip siekė per daug neiškelti personažo ir supaprastinti situaciją). Orkestro harmonija visai neturi

koloratūrų, atvirkščiai nei arijos vokalinė melodija. Orkestras šioje arijoje šiek tiek primena Susannos iš „Figaro vedybų“ arijų stilistiką. Arijoje *Se il padre perdei* groja viena fleita, vienas obojus ir tik vienas fagotas (visai kaip baroko koncerte). Iljos arijoje parašytose koloratūrose 3 instrumentai nuolatos keičiasi vietomis. Mane labiausiai sudomino tai, kad minėdama žodį *tu* (65 taktas) ir *padre* (66 taktas) Ilja tiesiogiai kreipiasi į Idomenėją ir pavadina ją savo tėvu (visai kaip *Constanze* kreipėsi į Leopoldą). Tai iš tiesų sujaudina širdį. Trečiosios arijos *recitativo accompagnato* esantis prieš Iljos ariją – tarsi Dievo buvimas visoje šioje situacijoje. Styginių A-dur harmonija skamba kaip dangus, gėlės. Iljos vokalinė linija čia turi būti antgamtinė, tarpusavyje žaisti su gamtos jėgomis. Vokalinėje linijoje neturi skambėti daug vibrato, todėl garsas turi skliti iš širdies gelmių. Gamtos jėgos, minimos arijoje, gali atskleisti mylimajam Iljos jausmus. Ji kalbasi apie intymią dviejų žmonių meilę, tikisi sulaukti vilties pamatyti, išgirsti, prisipažinti Idamantei meilėje. Arija yra parašyta E-dur tonacijoje (Mozarto muzikoje tai simbolizuoja nepaprastumą). Čia yra tik dvi fleitos, du fagotai ir, žinoma, klarnetai. Jie atsiranda todėl, kad Ilja yra princesė. Nuostabi arijos vieta yra *deh volate* („Ak, skriskit“, 22, 23 taktai), kurioje virtuoziška koloratūrų linija simbolizuoja vėjo skrydį pas mylimąją. Ši frazė parašyta tam tikroje baroko dainavimo tradicijoje, su specifiniu *crescendo* ir *decrescendo*, kad galima būtų atskleisti emocijų kilimą ir leidimąsi žemyn (kaip akmuo skrenda ir grįžta atgal į žemę).

6. Kaip manote, kokią reikšmę turi Iljos tonacijos? Ar jos svarbios?

Mozarto darbuose nuo Idomenėjo iki Tito gailestingumo galime matyti akivaizdžią toninę charakteristiką – tai kompozitoriui buvo labai svarbu. Kiekviena tonacija, garsas atskleidžia reikiamą emociją, būseną. Pavyzdžiui: D-dur tonacija yra karališkasis raktas, dažniausiai pasirodo su trimitais (karališkumo simbolis). Pvz.: Bartolo ar Grafo arija iš „Figaro vedybų“. D-dur taip pat simbolizuoja W. A. Mozarto operų valdovus. Visoje operoje „Idomenėjas“ vyrauja D raktas. Be abejo, Mozartas kurdamas muziką savo galvoje turėjo toninę tvarkaraštį, nes visi jo operos raktai yra tarpusavyje susiję. Žinių apie raktus turėjimas, išmanymas yra lygiavertis gerai XVIII a. muzikos interpretacijai.

7. Ką galite pasakyti apie žymųjį trečiajame veiksmė esantį kvartetą *Andro rammingo, e solo* („Eisiu klajūnas ir vienišas“)?

Kvartetas yra parašytas Es-dur tonacijoje, kuriuos pradeda klarnetai. *Pianissimo* įžanga ir lygiai tokia pati *coda* rodo, kad kūrinys skausmingas. Labai svarbu atkreipti dėmesį į harmoniją. Toliau kurdamas Mozartas atsitraukia nuo C-dur rakto ir pereina į Des-dur, kuris dar labiau atspindi beviltišką, ekstremalią personažų būseną. W. A. Mozartas nurodė, kad

atliekant šį kvartetą, *sotto voce* vietos turėtų būti atliekamos ne dainuojant, o šnabždant, kad sustiprintų įspūdį. Kai pats dirigavau „Idomenėją“, siekiau, kad pasirodymuose dainininkai vykdytų šį prašymą, nes tai yra labai stipri emocinė išraiška, atskleidžianti tikrąjį liūdesį (Mozarto labai apgalvota). Šiame kvartete esantys keturių žmonių jausmai yra labai skirtingos būsenos, vedantys iki nevilties ir apgailestavimo.

8. Kaip manote, kokia yra Iljos vidinė drama? Kaip galvojate, į ką dainininkė turėtų atkreipti dėmesį, ruošdama šią partiją?

Dramaturgiškai šis personažas yra įdomus tuo, kad visa Iljos emocinė būsena yra aiškiai išdėstyta pačiame pirmajame rečitatyve (nereikia laukti visos operos, kol išaiškėja, kokia šio personažo istorija o kartais yra ir tokių personažų, kurių priešistorės nesužinome iki operos pabaigos). Šios įtampos kupinos jaunos moters būsena jau yra perteikiama auditorijai per pirmąsias 10 operos minučių (žinoma, jei suprantate italų kalbą arba galite perskaityti titrus). Svarbiausia viso pirmojo rečitatyvo ir arijos dalis yra paslėpta žodžiuose *E un greco adorero?* („Ir dievinsiu aš graiką?“). Tai yra didžiausias Iljos vaidmens probleminis, vidinis konfliktas, kuris lydi ją visoje operos eigoje. Ar mylėsiu aš priešą, graiką, kuris išgelbėjo nelaimės ištiktus žmones? Kaip dirigentas, dažnai susiduriu su viena didele problema. Scenoje dažnai paslepia tai, kas svarbiausia. Žmonės, iš skirtingų kultūrų ir kalbantys skirtingomis kalbomis, gali bendrauti. Tai yra tikra operos fantastika, kuri tinka tik teatrui, tačiau ar tinka žmogaus suvokimui? Ir ar tokiu atveju mes nekvailiname žiūrovo neatskleisdami tiesos ir sukurdami iliuzijų pasaulį? Šiuo atveju, Ilja kalba Trojos valstybine kalba, vadinama *luvish*, o Idamantė yra graikas, todėl jis kalba senąja graikų kalba. Pasakykite man, kaip galima išspręsti šią problemą? Jie neturi galimybės bendrauti tarpusavyje, nes vienas kito nesupranta. Kaip tokiu atveju žmonių širdyse užgimsta meilė, pagarba, pasitikėjimas (galbūt veiksmais, ne žodžiais)? Šiais laikais operos teatras turi savo taisykles, kai kurios iš jų labai prieštarauja praeities epochų idėjoms. Bet kokių atveju, kaip dirigentas norėčiau paaiškinti, kad Ilja yra karališko kraujo moteris ir teatre ji turi būti pozicionuojama kaip tikra princesė (elgesyje, išvaizdoje, kūno kalboje, balsinėje raiškoje žiūrovas turi tai matyti). Aš pats prisimenu pirmuosius Iljos personažo bandymus 1973 m., kai vokiečių režisierius *Gustav Rudolf Sellner* kartu su amerikiečių sopranu *Helen Donath* praleido daug valandų dirbdamas ties Iljos personažu. Režisierius mokė solistę vaikščioti tūkstančius valandų, kad ši scenoje atitiktų aukštuomenės sluoksnio moters kūno kalbą (o patikėkite, buvo tikrai nelengva!). Siekiant sukurti prasmingą, įdomų personažą, privaloma

Iljos parašyta teksto kalba įgyvendinti visus muzikinius kompozitoriaus prašymus (žinoma, išlaikant savo tapatybę, neprarandant savo patirties, gebėjimų).

9. Pagrindinė Iljos partijos idėja. Ką Iljos partija sako šių laikų moteriai, žmonėms?

Mano nuomone, tuo metu kai žmonės išvydo operą „Idomenėjas“ pirmą kartą, jie labiau buvo sužavėti įvykiais, kurie supo Idomenėją, kovą su monstru, žiauriu Kretos likimu, tikėjimu dievais ir pažadu Neptūnui, Iljos istorija – buvo antraplanė. Manau, kad pagrindinė istorija, kuri įprasmina Iljos vaidmenį yra tai, kad ji yra mylinti, tyra. Kilmės, kultūros, kalbos įvairovės kliūtys – jai nėra bėda. Ji gali priimti į širdį svetimšalį, moka atleisti. Visa jos emocinė būseną yra taikos kūrimo efektas. Nesavanaudiškas atsidavimas įveikti archajišką likimą. Jeigu bent kiek prasmės, pavyzdžio pasiimtume iš šio personažo, pasaulyje tikrai sumažėtų karų ir būtų daugiau šypsenos, gėrio.

10. Kokie yra svarbūs reikalavimai atliekant Iljos rolę? Kuo jos tema yra svarbi?

Šiai, kaip ir bet kokiai kitai W. A. Mozarto rolei, yra tokie patys reikalavimai: reikalingas intensyvus kvėpavimas, gebėjimas išdainuoti koloratūras, kuris demonstruoja ne tik lankstumą, bet ir atskleidžia balso blizgesį, dramatišką emocinį jausmą, taip pat, turi būti balsinis ryšys su tonacijų kaita, gebėjimas jas išgirsti ausimi ir išreikšti vokalu. W. A. Mozarto dainininkai turi gebėti papuošti kompozitoriaus muziką savo tiksliais, išlavintais balsiniais treliais, *messa di voce*, *mezza voce* technikomis. Solistas turi turėti visą kompleksą gebėjimų – talentą, jausmą ir protą! Šiandienos jaunajam dainininkui pabėgėlio, užsieniečio tema yra labai artima, susijusi. Daugelis atlikėjų šiais laikais keliauja nuo viešbučio iki viešbučio ir neturi savo pastovių namų. Merginai, išvykus dainuoti ir susidūrus su Iljos personažu, lieka tik interpretacijos klausimas, kaip ji suvoks svetimšalio temą? Ilja atvyko iš Trojos, dabar ji yra Kretoje be šeimos, o jos likimas yra graiko rankose. Vidinė jausmų kova labai artima šiandienos emigrantui. Ilja ieško šeimos kitur. Ji nori, kad Idomenėjas priimtų ją kaip dukrą, tuo tarpu, dėl savo jausmų ir pozicijos turi kovoti su Elektra. Kalbant apie Iljos vokalinę kompoziciją, o ypač tai, ką girdime ansambliuose, ji yra priešinga Elektros partijai. Iljos vaidmenį dažniausiai atlieka lyriniai balsai, panašūs į Paminą, todėl Iljos balsas turi būti auksinis, pasiekti kiekvieno širdį.

11. Ar pritartumėte frazei, kad šią partiją turėtų atlikti brandesnės dainininkės? Pagrįskite požiūrį.

Labai geras klausimas. Jei galvojame apie pirmąją Iljos partijos atlikėją Dorothea Wendling – ji tikrai buvo brandi dainininkė ir scenos aktorė (aš pats jaučiu, kad ji buvo tikra asmenybė. Juk buvo Mozarto žmona!). Mozarto Ilja yra daug daugiau nei tiesiog jauna

mergina, ji yra tvirto charakterio asmenybė, turi skaudžią praeitį. Dėl savo meilės Idamantei ji pasirengusi paaukoti savo gyvybę. Meilė, kurią ji taip ilgai slėpė nuo jo, dabar veda į nesavanaudišką ir netikėtai drąsų sprendimą – norą savanoriškai mirti. Gerai pagalvojus, aš manau, kad partiją turi dainuoti vokaliai pasiruošusi jauna mergina, o ne brandi moteris, tokiu atveju prarastume Mozarto operos gyvastį.