

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
DAINAVIMO KATEDRA



VIKTORIJA DUNAUSKAITĖ

**GIUSEPPE VERDI DRAMATINIS MEZOSOPRANAS: EBOLI („DON
CARLOS“) IR AZUCENA („IL TROVATORE“) VAIDMENŲ
PANAŠUMAI IR SKIRTUMAI**

**Giuseppe Verdi's dramatic mezzo-soprano: Eboli (Don Carlos) and Azucena (Il
Trovatore) roles' similarities and differences**

Studijų programa: Muzikos atlikimas (dainavimas)

MAGISTRO BAIGIAMASIS DARBAS

Darbo vadovas:
Prof. Tamara Vainauskienė

Vilnius, 2021

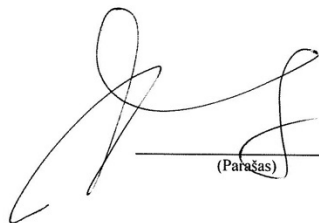
LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

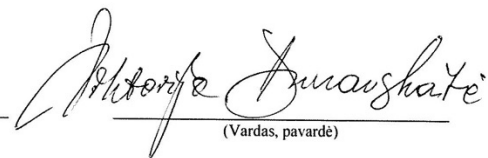
SĄŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL BAIGIAMOJO RAŠTO DARBO

2021 m. 04 26 d.

Patvirtinu, kad mano baigiamasis rašto darbas (tema) „GIUSEPPE VERDI
DRAMATINIS MECO-SOPRANAS: EBOH (DON CARLOS) IR
AZUCENA (IL TROVATORE) VAIDMENŲ PANASŪMAI IR SKIRTUMAI“
yra parengtas savarankiškai.

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


(Parašas)


(Vardas, pavardė)

SUMMARY

Theme of the research work: Giuseppe Verdi's dramatic mezzo-soprano: Eboli (*Don Carlos*) and Azucena (*Il Trovatore*) roles' similarities and differences. **The purpose of the research work:** to examine mezzo-soprano voice in Verdi's operas and characters of Azucena and Eboli from different perspectives. **Relevance of the topic:** it is not widely recognized that Verdi's mezzo-soprano is a different subcategory of voice than a typical dramatic mezzo-soprano, singing roles written by this composer requires a different approach on vocal and acting itself. Therefore, this theme and subject are important and relevant for singers who are preparing roles of Azucena or Eboli, as well as for young soloists, aspiring to grow into a Verdian type of singers. **The problematic issue:** why Verdi had chosen mezzo-soprano's voice type for certain characters and what is required from the singer vocally and playfully when preparing them? **Tasks:** to discuss the features of Verdi's operatic music; to explore the uniqueness of Verdi's dramatic mezzo-soprano and its' requirements; to analyze roles of Azucena and Eboli from both musical and dramaturgical points of view; to examine different approaches on interpreting those two roles; to overlook similarities and differences of those characters. **Methods of research:** study of special literature, examination of operas' vocal scores, audio and video analysis, comparison of characters, interview.

The first chapter is based on literature in Lithuanian, English, French, online sources, encyclopedias, vocal scores of *Il Trovatore* and *Don Carlos*. It discusses the features of Giuseppe Verdi's works, their individualities. The composer was highly influenced by his predecessors and, having a major knowledge of singers' voices, transformed *bel canto* itself. After reviewing Verdi's operas and their style, examination of the history of the creation of *Il Trovatore* and *Don Carlos* has been made.

The second chapter consists of analysis of the roles of Azucena and Eboli and their interpretations. Both characters are reviewed musically and dramaturgically, as well as that, examination of four different interpretations (two classical and two modern) has been made. During the research work, the author came to a conclusion that performing roles in Verdi's operas requires to be highly prepared in both singing and acting. Also, those roles can only be performed by soloists who are mature, have a broad experience on stage and singing them on a young age could have long-term consequences.

TURINYS

ĮVADAS	5
1. GIUSEPPE VERDI IR JO OPERŲ DRAMATINIS MECOSOPRANAS	7
1.1. G. Verdi vokalinis stilius	8
1.2. Dramatinis Verdi mecosopranas	13
1.2.1. Azucena	14
1.2.2. Eboli.....	18
2. EBOLI IR AZUCENA VAIDMENŲ IR JŲ INTERPRETACIJŲ ANALIZĖ	22
2.1. Azucena vaidmens analizė	23
2.1.1. Azucena vaidmens interpretacijų analizė	27
2.2. Eboli vaidmens analizė	32
2.2.1. Eboli vaidmens interpretacijų analizė.....	36
2.3. Personažų panašumai ir skirtumai	41
IŠVADOS	42
LITERATŪROS IR ŠALTINIŲ SĄRAŠAS.....	44
PRIEDAI.....	48

IVADAS

Tyrimo aktualumas. Giuseppe Verdi (1813–1901) pelnytai galima vadinti operos patriarchu – jo kurtas *bel canto* įgavo naują prasmę, parašyti kūriniai nepalieka teatrų scenų, atlikėjai svajoja juose atlikti partijas. Kompozitorius išskirtinai gerai pažinojo žmogaus vokalą, kūrė jam gražiausias bei neretai sudėtingiausias atlikti melodijas. Kad būtų pilnai išpildytas kompozitoriaus planas, neretai reikalingas išskirtinis vokalo technikos parengimas, taip pat aplinkybių, dėl kurių vaidmuo parašytas būtent tokiam balsui, suvokimas. Šiuo darbu bus siekiama išnagrinėti dramatiniam mecosopranui keliamus vokalius bei aktorinius reikalavimus ir, remiantis Eboli (*Don Carlos*) bei Azucena (*Il Trovatore*, „Trubadūras“) partijų dramaturginėmis ir muzikinėmis analizėmis, įrodyti, jog verta išskirti atskirą balso tipo subkategoriją – Verdi mecosopraną – nuo dramatinio mecosoprano, kuris neretai atlieka Richardo Wagnerio parašytą muziką. Tai – drąsos, išraiškos išskirtinumo, meistriško vokalinio techninio bei vaidybinio pasiruošimo reikalaujantys personažai. Jie sudėtingi ne tik techniškai, bet ir emociškai. Eboli ir Azucena – stiprios, savo vertę žinančios, komplikuočių charakterių moterys. Savo stiprybe jos – išskirtinės švelnių ir pasiaukojančių soprano personažų kontekste, tačiau kartu yra daugialypiai personažai: jos taip pat jaučia vidinį skausmą, yra kankinamos abejonių, padarytų klaidų pasekmių. Kadangi darbo autorės prigimtinis balsas vystosi į tai, jog ateityje bus atliekami šie vaidmenys, tiriamasis darbas padės tam pasiruošti, skrupulingai išnagrinėti personažus, o teorinė informacija pagelbės įgyvendinant techninį praktinį pasiruošimą muzikiniais bei vaidybiniais aspektais. Dar viena priežastis, paskatinusi darbo autorę tyrinėti tokį objektą, – stiprus šio kompozitoriaus kūrybos pomėgis, taip pat noras, jog ateityje jaunos šio balso tipo atstovės turėtų koncentruotos informacijos rašytinį šaltinį, kuris padėtų susipažinti su Eboli ir Azucena partijomis bei dramatinio Verdi operų mecosoprano ypatybėmis.

Objektas. Dramatinis Giuseppe Verdi operų mecosopranas.

Problema. Dramatinis mecosopranas, dainuojantis G. Verdi repertuarą, privalo balsu išreikšti dramaturgiją, kuri buvo labai svarbi kompozitoriui. Tai – išskirtinis balso tipas, turintis savo specifiką. Taigi, galima kelti tokius probleminius klausimus: kodėl G. Verdi tam tikriems vaidmenims pasirinko būtent mecosoprano balsą ir kokie yra pagrindiniai jam keliami vokaliniai ir vaidybiniai uždaviniai?

Tyrimo tikslas. Visapusiškai išnagrinėti dramatinio Verdi operų mecosoprano balso tipą, jo galimybes bei Azucenos ir Eboli vaidmenis.

Tyrimo uždaviniai:

- 1) aptarti Giuseppe Verdi vokalinės kūrybos bruožus;
- 2) aptarti dramatinio Verdi operų mecosoprano balso išskirtinumą, jam keliamus reikalavimus;
- 3) išanalizuoti Eboli ir Azucena partijas (operose *Don Carlos* ir *Il Trovatore*) vokaliniu techniniu bei dramaturginiu požiūriu;
- 4) išnagrinėti šių vaidmenų interpretacijas;
- 5) išskirti šių dviejų partijų panašumus ir skirtumus;

Tyrimo metodai:

- 1) specialiosios literatūros studijos;
- 2) operų klavyrų nagrinėjimas;
- 3) garso ir vaizdo įrašų analizė;
- 4) lyginamoji analizė;
- 5) interviu.

Literatūros apžvalga. Rengiant darbą buvo studijuojama speciali literatūra lietuvių, anglų ir prancūzų kalbomis. Buvo remiamasi mokslinėmis monografijomis, straipsniais. Taip pat remtasi papildoma literatūra, pvz. G. Verdi asmeniniais laiškais. Tyrimui buvo naudojami G. Verdi operų *Il Trovatore* ir *Don Carlos* skirtingų, itališkos ir prancūziškos, redakcijų klavyrai, vaizdo ir garso įrašai, internetiniai šaltiniai, interviu būdu gauta informacija.

Darbo struktūra. Darbas sudarytas iš įvado, dviejų skyrių, kurie skirstomi į devynis poskyrius, literatūros ir šaltinių sąrašo, taip pat pridedami interviu. Pirmoje darbo dalyje nagrinėjamas kompozitoriaus Giuseppe Verdi kūrybinis kontekstas, jo muzikinės kūrybos bruožai, vokalinio stiliaus ypatumai bei dramatinio mecosoprano balso tipo savybės, kylantys techniniai iššūkiai. Antroje dalyje nagrinėjami ir lyginami dviejų Giuseppe Verdi operų – *Don Carlos* ir *Il Trovatore* – du pagrindiniai vaidmenys, sukurti dramatiniam mecosopranui – Eboli ir Azucena. Aptariami jų panašumai bei skirtumai muzikiniu ir dramaturginiu požiūriu. Prieduose pateikiamas interviu su respondente, Azucenos ir Eboli arijų natų pavyzdžiai.

1. GIUSEPPE VERDI IR JO OPERŲ DRAMATINIS MECOSOPRANAS

XIX a. pradžioje pagrindiniai operos kompozitoriai, užėmę Europos scenas, buvo G. Rossini, V. Bellini ir G. Donizetti, kurių bravūriškos melodijos pareikalavo ir metodiškai naujo vokalo dėstymo¹ – airių kompozitorius Michael Balfe 1857 m. sudarė „Naująją bendrinį dainavimo metodą“. Šis laikotarpis iš esmės pradėjo keisti operinio vokalo tradiciją – paskutinę reikšmingą rolę kastratui parašė Giacomo Meyerbeeris 1824 m.² Giuseppe Verdi (1813–1901) paveldėjo jų išplėtotą *bel canto* lauką, tradicijas – jas kompozitorius priėmė kaip pagrindą ir pradėjo operinę kūrybą transformuoti. Į operos teatrus įžengus Verdi veikalams, *bel canto* įgavo naują prasmę, buvo išplėtotas – vokalas tapo dramatiškesnis, stipresnis (pavyzdžiui, tenorai aukštąją *c* pradėjo dainuoti pilnu balsu, o ne falsetu kaip iki tol).

Operos dramaturgijoje tapo svarbūs personažų vidiniai išgyvenimai, emocijos, psichologiniai aspektai. Tam, kad veiksmas vystytųsi, kompozitorius dažnai atsisakydavo istorinės tiesos ir įvykius pakreipdavo dramaturgiškai palankesne, įdomesne linkme. Išaugo ir orkestro reikšmė – nors pirmtakų orkestras žaižaruodavo, sukurdavo atmosferą, bet Verdi kūryboje jis įgavo reikšmingesnę vaidmenį. Kompozitoriaus kūryba plito itin greitai, tapo paklausy. *Nabucco* (1841) praėjus vos metams nuo premjeros *La Scala* teatre Milane buvo parodyta 57 kartus – jokia kita Verdi opera jam būnant gyvam nebuvo parodyta tiek kartų. Per trejus metus ši opera pasiekė daugelio teatrų scenas, įskaitant Viena, Paryžių, Berlyną, Barseloną, Hamburgą, Lisaboną. 1848 m. opera pristatyta Niujorko publikai, po dar dvejų metų – Buenos Airių teatre Argentinoje. Andrew Porteris komentuoja: „tai parodo kaip plačiai ir greitai sklido visos Verdi operos“³.

Tiesa, jog Verdi domėjosi Italijos nepriklausomybės idėjomis, buvo politinių įvykių dalyvis, tačiau tik maždaug 1861 m., kai Italija tapo respublika, kompozitoriaus ankstyvieji darbai buvo iš naujo interpretuojami kaip *Risorgimento* („Atgimimo“), Italijos susivienijimo judėjimo, muzikiniai revoliuciniai vedliai – nors choras *Va, pensiero...* („Hebrajų vergų choras“) iš operos *Nabucco* tapo neoficialiu Italijos nepriklausomybės himnu, bet manoma, jog tai nebuvo pagrindinis kompozitoriaus ketinimas rašant pirmąsias operas.⁴ Svarbiausios ir iki šiol teatrų sales užpildančios kompozitoriaus operos: *Rigoletto* (1851), *La traviata* (1853), *Il trovatore* („Trubadūras“, 1853) bei vėlesnio kūrybos etapo kūriniai: *Aida* (1871), *Requiem*

¹ Toft, R. *Bel Canto: A performer's guide*. 2013, p. 92.

² Jander, O. *Bel canto*. The New Grove Dictionary of Opera, 1998. p. 380-81.

³ Porter, A. *Verdi, Giuseppe*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980. p. 635.

⁴ Gossett, P. *Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento*. Proceedings of the American Philosophical Society. 2012, p. 276.

(1874) ir *Otello* (1887). Giliausi ir tikriausi jausmai tapo Verdi operų pagrindiniu komponentu: „jie emociškai realūs: būtent tiesa ir tikroviškumas jaudina labiausiai“⁵, o melodija – kompozitoriaus kūrybos sinonimas.

Didžiąją Verdi kūrybos dalį sudaro operos, o vokalistai, atliekantys vaidmenis jose, yra išskirtinių – dramatinių – balsų savininkai. Pagrindinės partijos vis dar buvo rašomos soprano ir tenoro duetui, tačiau sulig šio kompozitoriaus kūryba didelis dėmesys pradedamas skirti mecosopranui – Verdi itin svarbus tampa balso tembras, kuris labai pasitarnauja personažų vidinių pasaulių atskleidimui. Mecosopranui skiriami reikšmingi vaidmenys, dažnai nulemiantys istoriją, svarba susilyginantys su iki tol dominavusiais sopranais: Azucena (*Il trovatore*), Amneris (*Aida*), Eboli (*Don Carlos*). Verdi operų dramatinis mecosopranas – sodresnio, žemesnio tembro už sopraną balsas, tačiau balso tembro spalva – bene vienintelis skirtumas, skiriantis šiuos du balso tipus. Norint atlikti šio kompozitoriaus vaidmenis, būtinas platus balso diapazonas (pavyzdžiui, Eboli arijoje *O don fatale* Verdi mecosopranui užrašė *ces*³), jėga, lankstumas, didelė ištvermė, idealiai kontroliuojama balso atrama.

1.1. G. Verdi vokalinis stilius

Giuseppe Verdi (1813–1901) – italų kompozitorius, gimęs Busseto miestelyje ir jau 1822 m., būdamas 9-erių, tapęs Roncole miestelio bažnyčios vargonininku. 1825 m., remiamas Antonio Barezzi, pradėjo mokytis muzikos pas Ferdinando Provesi. 1832 m. nesėkmingai bandė stoti į Milano konservatoriją ir pradėjo privačiai mokytis pas Vincenzo Lavigna, pagrindinį dirigentą Milano *La Scala* teatre. Šiame mieste pradedamos rodyti pirmosios jo sukurtos operos (*Oberto, Nabucco*). Pastaroji, pirmą kartą parodyta 1842 m., yra kupina užkoduotų nacionalinių idėjų, kurios buvo itin svarbios kompozitoriui, iki gyvenimo pabaigos dalyvavusiam išsilaisvinimo siekusiuose italų judėjimuose, stipriai palaikiusiam vieningos Italijos idėją.

1869 m. savo bendražygio ir draugo poeto A. Manzoni atminimui Verdi sukūrė *Requiem*, kuris sutapo ir su G. Rossini mirtimi – taigi, šiuo monumentaliu ir nuo jo operų nenutolusiu kūrinio buvo pažymėtas ir šio operos grandio atminimas. Tai atrodė kaip paskutinis jo kūrinys – monumentalus, dramatiškas, kupinas fatalistinio likimo motyvų. Pasak kompozitoriaus biografo John Rosselli, tai buvo darbas, kuris „patvirtino jį (Verdi) kaip unikalų ir dominuojantį italų muzikos genijų“⁶. Tuomet jau įžengęs į šeštąją dešimtį kompozitorius, atrodė, pasitrauks

⁵ Rosselli, J. *The life of Verdi*. 2000, p. 1.

⁶ Rosselli, J. Ten pat, p. 163-165.

iš kūrybos, tačiau, sulaukęs privačios poeto Arrigo Boito rekomendacijos⁷, paslapčia pradėjo kurti vieną nuostabiausių savo kūrinių – *Otello*. Šio projekto G. Verdi ėmėsi ir vėl nuo jo traukėsi. Tai buvo ilgas procesas, kurio rezultatas žiūrovams buvo pristatytas 1887 m., Milano *La Scala* teatre. Kompozitorius, muzikiniu versdamas ypatingą kūrinių – W. Shakespeare'o pjesę tuo pačiu pavadinimu – buvo labai motyvuotas ir sukūrė tikrą šedevrą, kuriame drama susijungia su muzika. Nuolat plėtojamose melodijose atsispindėjo net mažiausias kiekvieno personažo charakterio bei veiksmų niuansas. Kompozitorius teigė, jog tai – paskutinė jo opera, tačiau tuomet ir vėl reikšmingas tapo Boito vaidmuo – artimas kompozitoriaus draugas iš W. Shakespeare'o „Vindzoro šmaikštuolių“ ir „Henry IV“ sujungė tobulą libretą komiškai operai bei pasiūlė jį Verdi. Taip gimė paskutinis kompozitoriaus darbas – opera *Falstaff* (1893), kuri tapo įrodymu, jog šis kompozitorius gali kurti ne tik tragedijas, bet ir komedijas. Visiškai muzikos G. Verdi nepaliko ir iki mirties kūrė kompozicijas, paremtas liturginiais teksta – *Stabat Mater*, *Ave Maria*, *Quattro pezzi sacri* („Keturiuos šventos pjesės“).

G. Verdi kūryba skirstoma į tris etapus, kuriuos jungia aiškos, melodingos, įsimenančios vokalinės linijos. Pradžios periodo operoje *Nabucco*, kurios dėka kompozitorius tapo žinomas kaip šio žanro kūrėjas, stipriai juntama jo pirmtakų įtaka. Melodijos švelnios, lyrinės, aiškaus ritmo, negausu melizmų, jos telkiamos tik arijų kadencijose. Pavyzdžiui, Fenonos arija, parašyta mecosoprano balsui, *O, dischiuso è il firmamento*, yra artima V. Bellini vokalinei kūrybai – svarbiausia užduotis čia yra sudainuoti centriniame registre parašytą melodiją *legatissimo* ir tik arijos kadencijoje matome šuolį į a^2 bei pasažo nusileidimą iki c^1 . Toks pats vokalinis stilius tebėra tvirtas ir kiek vėlesnėje Verdi kūryboje: operose *Ernani*, *Attila*, *Macbeth* („Makbetas“). Šiame kūrybiniame etape stipriai juntama *bel canto* kompozitorių įtaka, orkestras akordais akompanuoja solistams, jo faktūra nėra tiršta ar komplikauta. Vokalo ekspresyvumas juntamas sinkopiniame ritme, ištisoje melodijoje, pakankamai statiškoje ir griežtai kompozitoriaus apibrėžtoje kadencijoje. Pradiniame G. Verdi kūrybos etape aišku, jog jam svarbiausia yra melodija ir psichologinio personažo paveikslo nagrinėjimo muzikos pagalba dar neįjuntama labai stipriai. Beveik visos dainingosios arijos baigiasi trumpomis, statiškomis tonikos-dominantės kadencijomis: vokaline *fermata* virš orkestro grojamo dominantės akordo ir *a cappella*, orkestro tyloje, dainuojama vokaline kadencija. Puikiai išmanęs dainavimo meną, kadencijose jis retai įterpdavo aukštą do (c^3)

⁷ Rosselli, J. Ten pat.

(apsiribodavo h^2 ar b^2) tenorui ar mecosopranui, teigdamas, jog „poreikis sudainuoti šią natą stebint žiūrovams blaško atlikėją prieš ją ir po jos“⁸.

Vėlesniame Verdi kūrybos etape sutinkame bene žinomiausias jo operas – *La Traviata*, *Rigoletto*, *Il trovatore*. Vokalas jose įgauna dramatiškumo, melodinėse linijose vis mažiau juntama pirmtakų Bellini, Rossini ar Donizetti įtaka, Verdi priartėja prie veristinės muzikos arijas komponuodamas iš trijų dalių – dramatinė, lyrinė ir vėl dramatinė. Stilius tarsi išsigrynina, daugiau dėmesio muzikoje skiriama psichologiniam realizmui, personažo emocinio būvio nagrinėjimui, vidiniam pasauliui bei jo įprasminimui muzikoje. Kompozitorius vienas pirmųjų pasuko psychologizmo operoje link. Jo personažai gilūs, sudėtingi, žmogiški – visuomet aiški vienybė tarp jų vidinės būsenos ir muzikos, žodžio⁹. Kiekviename personaže žiūrovas gali atpažinti save – nuo pasiaukojančios dėl meilės Violettos iš *La Traviata* iki tragikomiško Rigoletto operoje tuo pačiu pavadinimu. Netgi kurdamas apie istorines asmenybes (pavyzdžiui, *Don Carlos* siužetas dalinai paremtas Ispanijos karališkosios šeimos, valdžiusios XVI a., išgyvenimais), jas priartina prie paprastų žmonių, išgyvenančių tokias pačias drastiškas emocijas, o personažai susiduria su vidiniais konfliktais taip pat, kaip tai nutinka ir kasdieniame žmogaus gyvenime. Šiame kūrybos etape ryškėja Verdi interesas į kuriamus personažus. Vokalo linijose gausu papuošimų, tačiau jie nėra parašyti tik dėl estetinių sumetimų – savyje visos ritminės ir melodinės grupės slepia personažo emociją, išgyvenimą.

Vėliausiam kūrybos etape Verdi beveik atsisako koloratūrinių pasažų vokalinėse linijose. Šiuo laikotarpiu svarbiausias jam tampa personažas, jo išgyvenimai, patiriamos emocijos. Ankstesnėse operose (*La forza del destino* („Likimo galia“), *Un ballo in maschera* („Kaukių balius“)) dar girdime atskirus numerius, išplėtotas, dramatinės, melodingas arijas, ansamblius. Nuo *Aida* kūryba keičiasi: koloratūrinių pasažų, smulkių ritminių grupių nebelieka, o rečitatyvas ir arija apsijungia į visumą, jie sintezuojami, dramaturginis vystymas tampa dinamiškesnis, virsta viena ištisa scena, kurios atlikimas koncerte būtų sudėtingas, komplikotas (pavyzdžiui, Amneris arija *Ohimè! Morir mi sento!* („Ak! Nujaučiu mirtį...“) primena dramos teatro sceną, kurioje girdime tik epizodinį melodingumą, įsiterpia choras, taip pat dievo Ramfio replikos. Svarbiausias čia tampa Egipto karaliaus dukros išgyvenimas, emocija, prašymas pasigailėti Radameso, kuris nubaudžiamas mirti dėl išdavystės). Brenon nuomone, šioms operoms galima priskirti ir R. Wagnerio įtaką („<...>vėlesniame savo kūrybos

⁸ *New world encyclopedia*, “<...>Verdi rarely employed the high C <...>, claiming that the opportunity to sing that particular note in front of an audience distracted the performer both before and after the note”. Prieiga internetu: https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Giuseppe_Verdi#cite_ref-3 [žiūrėta 2020-09-20]

⁹ Klimas, J. *Verdi*. Muzikos enciklopedija, 2007, p. 606.

etape Verdi buvo stipriai paveiktas Wagnerio.¹⁰⁾ – plėtojimas tampa ištisinis, dramaturgija vystoma nuolat. Skirtumas tas, jog vokiečių kompozitoriui svarbiausias komponentas buvo orkestras, jame atskleidžiama visa istorija ir filosofija, o balsas jo operose – tik viena instrumentų grupė. Orkestras – pagrindinis Wagnerio operų veikėjas, o Verdi dramaturgiją plėtoja vokalinėmis priemonėmis: diapazonu, tembru, dinamika ir melodija. Pastebime ir nykstančią *bel canto* tipo melodiją („Verdi ieškojo dramaturginės tiesos, o ne įstabaus vokalo“¹¹⁾), gausu beveik kalbamųjų rečitatyvų. Tai tampa kertiniu akmeniu vėlesnei muzikinei srovei – verizmui, kuriame siekis pavaizduoti realų žmonių gyvenimą, santykius dažnai perauga į patosą, hiperbolizuotą dramatiškumą. Nenuostabu, kad G. Verdi kūryba tapo pagrindiniu kito italų kompozitoriaus, garsiausio veristinės operos kūrėjo, Giacomo Puccini įtakos šaltiniu.

Kompozitoriaus orkestras – gausus, tačiau niekada negožiantis vokalo. G. Verdi dažnai kliovėsi savo melodisto sugebėjimais kaip pagrindine raiškos priemone. Daugelyje arijų orkestro harmonija asketiška, dažnai skambanti taip, lyg solistui pritartų vienas paprastas instrumentas, dažniausiai neturintis savarankiškos melodinės linijos. Nors kritikai iki šiol tai laiko muzikinio išsilavinimo trūkumu, šį G. Verdi kūrybos bruožą tikslingiau būtų vadinti genialumu. Tai, kaip jis panaudojo orkestrą ir kontrapunktą, to meto operos kontekste tapo tikra inovacija: pavyzdžiui, varinių pučiamųjų kylančios sekvencijos princesės Eboli arijoje *O don fatale* („O, nelemtoji dovana“) iš operos *Don Carlos* trečiojo veiksmo, atspindinčios scenos metu augančią personažo vidinę dramą, įrodo, jog kompozitorius meistriškai sujungė muziką ir dramą – kiekvienas veikėjo veiksmas, jausmas atsispindėjo orkestruotėje.

G. Verdi melodijos – paprastos, lengvai suprantamos, įsimenančios. Dažnai kritikuotas dėl to, jog pataikauja publikai dažniau naudodamas diatoninę nei chromatinę komponavimo manierą, kompozitorius, aktyvus politinių judėjimų už Italijos susivienijimą narys, neretai priartėdavo prie liaudiškos muzikos sukūrimo, jos plėtojimo savo kūriniuose. Jis liko ištikimas stipriausiam savo talentui – melodijomis atskleisti personažų vidinį pasaulį. Glaudžiai bendradarbiavęs su savo operų libretų autoriais, G. Verdi nuoseklios istorijos nepaisydavo griežtai, iš jos išbraukdavo nereikšmingus ir nebūtinus veikėjus, palikdamas tik tas scenas, kuriose atsiskleidavo jo stipriausias gebėjimas – kurti dramatišką, ekspresyvią muziką,

¹⁰ Brenon, A. St. J. *Giuseppe Verdi*, 1916, p. 157. Prieiga internetu:

https://www.jstor.org/stable/738179?seq=15#metadata_info_tab_contents [žiūrėta 2020-12-18]

¹¹ Choiselat, C. „*Avant la splendeur vocale, Verdi recherche la vérité dramatique*“; *De l'opéra bel canto à l'opéra d'action*, 2001. Prieiga internetu: <http://www.scena.org/lsm/sm6-5/verdi-fr.html> [žiūrėta 2021-01-17]

aktyvią ir veržlią dramą, sukuriama tikroviškų personažų tarpusavio santykio, nuolat vystomo konflikto.

Tarp kompozitoriui įtaką padariusių kolegų galima išskirti anksčiau kūrusiuosius *bel canto* meistrus – Gioachino Rossini (pastarasis savo muzikoje taip pat naudojo daug italų liaudies muzikos motyvų, ypatingą įtaką Verdi padarė herojinė jo opera *Guillaume Tell* („Viljamas Telis“), Gaetano Donizetti. Išskyrus *Aida* ir *Otello*, kompozitorius išvengė vokiečio Richardo Wagnerio įtakos jo kūrybai: abu kūrė muzikinę dramą, kurioje jausmai ir siužetas reiškiami muzikinėmis priemonėmis. Tiesa, Wagneris didžiąją savo kūrybos dalį paskyrė instrumentinei muzikai, orkestrui. Pastarasis Verdi taip pat svarbus, jame užkoduotos dramaturginės linijos, jis taip pat gausus, tačiau pagrindinis italo kūrybos objektas – vokalas, kuris su dažnai dvigubu orkestru tarsi palaiko dialogą. Gerbęs Charles Gounod („Gounod yra nuostabus muzikantas, didis Prancūzijos meistras“¹²), jis stengėsi išvengti prancūziškos muzikos įtakos savo kūryboje, tačiau naudojo *grand opéra* struktūrą (*Aida*, *Don Carlos*, *I Vespri Siciliani* („Sicilijos mišparai“)). Ypatingą reikšmę G. Verdi kūrybai turėjo Vincenzo Bellini – taip pat puikus melodistas, savo muzikoje kodavęs personažų charakterius, pradėjęs dramatiškesnio *bel canto* kelią, kūryboje nestokojęs sudėtingų atlikti vokalinių vingių. Tai tiesiogiai atsispindėjo G. Verdi muzikoje. Žmogaus balsas, gerai parengtas vokalas bei jo galimybės – mėgstamiausias ir reikšmingiausias instrumentas kompozitoriaus kūrinuose, tapęs pagrindiniu visų operų fundamentu. Jis plėtoja *bel canto* dainininkams parašydamas dar sudėtingesnes melodijas, reikalaujančias itin didelio atidumo techniškai ruošiantis didžiajai scenai, gebėjimo derinti dramatiškumą ir lyrizmą vokale. Pavyzdžiui, čigonės Azucenos arijoje *Stride la vampa* („Šaukia liepsna“) iš operos *Il Trovatore* siužetinė įtampa auginama kontrastingos dinamikos (staigūs šuoliai nuo *piano* iki *forte*), teksto prasmę pabrėžiančių *marcato* nuorodų, nuolatinių trelių pagalba.

Ankstesniųjų operos kompozitorių veikaluose aiškių ribų tarp vokalinių balso tipų nubrėžta nebuvo – pavyzdžiui, W. A. Mozarto operose partijos, kurias šiais laikais atlieka mecosopranai, buvo parašytos tik kiek žemesniam sopranui (pvz. Dorabella iš *Così fan tutte* („Visos jos tokios“) ar Cherubino iš *Le nozze di Figaro* („Figaro vedybos“). G. Verdi kūryboje išsikristalizuoja mecosopranas, kurio potencialą (dėl plataus diapazono ir gilesnio balso tembro) supratęs kompozitorius vienas pirmųjų sukūrė jam pagrindinį, Azucenos, vaidmenį operoje *Il Trovatore*. Iki tol dominavus sopranams, G. Verdi pagaliau suteikė progą

¹² Brenon, A. St. J. Ten pat, p. 144.

mecosopranui atskleisti savo galimybes vaidmenyje, apimančiame daugiau nei dvi oktavas bei reikalaujančiame meistriško sugebėjimo sudainuoti pasažus, prasidedančius žemiausiais ir kylančius iki aukščiausių, kraštutinių garsų. Nenuostabu, kad šis vaidmuo išlieka vienas pagrindinių kiekvieno brandaus dramatinio mecosoprano sąrašė.

Praėjo daugiau nei dešimtmetis, kai G. Verdi ir vėl atsigręžė į dramatinį mecosopraną. Parašydamas Eboli (*Don Carlos*) ir Amneris (*Aida*), „jis sukūrė dvi mecosoprano roles savo svarba lygias operos sopranų herojėms“¹³. Jos – sudėtingų ir komplikuočių charakterių, jausmingos jaunos moterys. Tai vieni žavingiausių personažų iš visų kompozitoriaus sukurtų operų, nusipelnę gražiausių ir lanksčiausių jo parašytų melodijų (pavyzdžiui, neįtikėtino meistriškumo reikalaujanti Eboli arija *Nei giardin del bello...* („Malonumų sode...“) iš operos *Don Carlos* pirmojo veiksmo, kurios pasažai šešioliktinėmis natomis nuolat kyla nuo *e*¹ iki aukštosios *a*² pabaigoje).

Taigi, Verdi vokalinis stilius stipriai kintantis, tačiau jo fundamentas – melodija – išliko visada. Pirmajame kūrybos etape stipriai juntama V. Bellini įtaka, muzika čia dar pakankamai lyriška, svarbiausia – gražiai, tiksliai dainuoti, pirmame plane yra muzika. Vėliau kompozitoriaus operų vokalas įgauna dramatizmo, gausiai naudojami muzikiniai papuošimai, sustiprėja balso tembro, psichologinio veikėjų poveikio reikšmė, žengiama psichologinio realizmo operoje link. Vėliausiame savo kūrybos etape Verdi atsisako koloratūrinių pasažų, svarbiausias vaidmuo čia tenka personažo vidiniams išgyvenimams, emocijoms, nyksta atskiri numeriai – taigi, vyrauja ištisinis vystymas. Kompozitoriaus operose dramaturgija plėtojama vokalinėmis priemonėmis: diapazonu, tembru, melodija ir dinamika, vis dažnesnės beveik kalbamos rečitacijos. Šitoks kūrybinis estetiškas požiūris į vokalinę muziką išplėtojo *bel canto* bei padarė stiprią įtaką vėlesnės muzikinės srovės – verizmo – radimuisi.

1.2. Dramatinis Verdi mecosopranas

Įprastas lyrinio mecosoprano diapazonas apima daugiau nei dvi oktavas – nuo *a* iki *h*². Tai švelnūs, šilti, šviesūs balsai, gebantys be skrupulų išdainuoti *legato* melodines linijas. Tipinis lyrinio mecosoprano vaidmuo – Carmen Georges Bizet operoje tuo pačiu pavadinimu. Koloratūriniai mecosopranai paprastai geba pilnai išdainuoti tokį patį diapazoną, tačiau skiriasi tuo, jog yra labai šviesūs, lankstūs balsai, kurių atliekamuose vaidmenyse gausu koloratūrų.

¹³ Hopkins, K. *Verdi and the rise of mezzo-soprano*. 2016. Prieiga internetu: <https://www.roh.org.uk/news/verdi-and-the-rise-of-the-mezzo-soprano> [žiūrėta 2020-03-30]

Greičiausiai tokį balsą išgirsime atliekant G. Rossini muziką (beje, tikras Rossini mecosopranas – sodrus, kompaktiškas ir labai techniškas balsas (ne „skystas“), tiesiog tokių balsų reta), pavyzdžiui Rosinos vaidmenį operoje *Il barbiere di Siviglia* („Sevilijos kirpėjas“) ar Pelenę operoje *La Cenerentola* („Pelenė“). Išskirtinė subkategorija – dramatinis mecosopranas. Šio balso tipo savininkes dažniausiai išgirsime Giuseppe Verdi ar Richardo Wagnerio operų pagrindiniuose vaidmenyse, pavyzdžiui, Eboli (*Don Carlos*), Azucena (*Il Trovatore*), Amneris (*Aida*), Erda (*Das Rheingold*, „Reino auksas“). Tai masyvūs, itin skambūs, tamsūs, stiprūs balsai, kurių atliekamos melodijos dažniausiai koncentruotos centriniame registre ir diapazonas nuo a kyla iki a^2 , tačiau tai – ne taisyklė. Diapazonas varijuoja priklausomai nuo vaidmens, kurie neretai iš solistės reikalauja pasiekti kokybišką c^3 . Tai artimiausias balsas sopranui, tačiau nuo pastarojo skiriasi savo gilesniu tembru, daugiau naudojamu krūtinės registru žemoms natoms išdainuoti. Viena pagrindinių sąlygų dramatiniam mecosopranui, be orkestrą lengvai perskrodžiančio balso, yra užtikrintai atliekamos, kokybiškos, skambios, „metalinio“ skambesio turinčios viršutinio registro natos. Tai balsai, turintys didelę ištvermę, gebantys rungtis su didžiausiais orkestrais, grojančiais *forte*.

Dramatinis mecosopranas – tai balsas, „skirtas G. Verdi vaidmenims, sudainuojamiems tik turint didžiulį balsą, tam tikrą diapazoną ir gebant laikyti tam tikrą tesitūrą“ (Zajick, 2012)¹⁴. Vieni iškiliausių dramatinių mecosopranų: Ebe Stignani (1903-1974), Giulietta Simionato (1910-2010), Fiorenza Cossotto (1935), Dolora Zajick (1952), Ekaterina Semenchuk (1976) ir, be abejo, lietuvės Vitalija Šiškaitė (1944), Violeta Urmana (1961).

1.2.1. Azucena

G. Verdi – kompozitorius, skyręs daug dėmesio savo operų libretams, skrupulingai atsirinkdavęs solistus, kurie galėtų atlikti vaidmenis jo operose. Verdi požiūris puikiai atsiskleidžia laiške, kurį kompozitorius 1846 m. parašė italų teatro impresarijui Alessandrui Lanari: „Varesi – vienintelis dainininkas Italijoje, galintis atlikti rolę, apie kurią galvoju, ne tik dėl savo dainavimo, bet ir dėl temperamento galios bei išvaizdos. Visi kiti dainininkai, net tie, kurie yra geresni nei jis, būtų mažiau tinkami. Nenoriu pasakyti nieko blogo apie Ferri, kuris turi geresnę išvaizdą, gražesnę balsą ir, tikriausiai, yra geresnis dainininkas, bet jis neatliktų

¹⁴ Zajick, D. “<...>the voice among Verdi roles that can only be sung with a large voice, a certain range, and a certain tessitura”. 2012-06-28, asmeninė komunikacija tarp citatos autorės ir Bonnie von Hoff.

vaidmens taip gerai, kaip Varesi“.¹⁵ 1849 m. Verdi gyveno su Giuseppina Strepponi Busseto mieste. Būtent ši moteris išvertė Antonio Garcia Gutierrez pjesę *El trovador* („Trubadūras“), o kompozitorius, pasamdęs Salvatore Cammarano, dažnai vadintą „operos poetu“¹⁶, kurti muziką naujai operai ėmėsi vedamas asmeninių intencijų, o ne gavęs užsakymą iš konkretaus operos teatro. Sudaryti sutartį dėl naujojo veikalo siekė ir Neapolio, ir Romos teatrai – su pastaruoju G. Verdi sutiko pažadėdamas pristatyti naują operą 1853 m. pavasarį. 1852 m. jis pradėjo kurti spektaklio muziką, o tų pačių metų gruodį, pasaulį palikus pirmajam libretistui Cammarano, rašyti tekstą šiaip operai baigė jauna libretų autorė iš Neapolio, Leone Emanuele Bardare. Kompozicinė forma (dviejų dalių arijos, kabaletos, gausus choro panaudojimas) – duoklė klasikinei muzikinei kalbai, tačiau kompozitorius norėjo, kad opera savyje slėptų ir siurprizų. Vienas tokių – čigonę Azuceną paversti pagrindine operos veikėja. Verdi pabrėžė šio personažo svarbą visam siužetui, vadino jį pagrindiniu („Romos teatras labiau tinkamas *Il Trovatore*, išskyrus tai, kad jiems trūksta aktorės Azucenai, ir tu žinai, koks aš reiklus Azucenai!“¹⁷). Kompozitoriui balso tembras tuo metu dar nebuvo toks svarbus, tačiau žemesnį balsą šiam personažui jis panaudojo norėdamas sukurti kontrastą tarp dviejų pagrindinių moterų vaidmenų – Leonoros, teigiamos operos veikėjos, ir Azucenos, gyvenimo nuskriaustos čigonės, per klaidą nužudžiusios savo pačios sūnų. Pirmoji šio vaidmens atlikėja – Emilia Goggi (1817–1857), jau anksčiau dainavusi Verdi operose *Nabucco* ir *Ernani*. Kaip potenciali solistė šiam vaidmeniui, Goggi greičiausiai buvo pasiūlyta 1852-ųjų vasarą. Rugpjūčio 24-ąją dieną laiške lenkų kompozitoriui Josef Poniatowski (1814–1873) Verdi rašė: „Ačiū už žinią apie panelės Goggi sugebėjimus ir balsą. Pastebiu, jog yra keblumų, bet tai manęs negąsdina. Partija, kurią jai ketinu skirti, yra keista, originali, sudėtinga ir kažkam neįmanoma, bet lengva tai, kuri sugeba“¹⁸. Vienas geriausių nūdienos dramatinių mecosopranų, Jekaterina Semenciuk (Rusija), Azucenos rolę komentuoja taip: „Sunku sudainuoti gerai. <...> Abi rolės (Azucena ir Eboli) Verdi parašytos vienam balsui – mecosopranui su plačiu diapazonu, išsiskiriančiam

¹⁵ Verdi, G. „<...>Varesi is the only singer in Italy who can play the role I am thinking of, not only because of his singing, but also by virtue of his temperament and his appearance. All the other singers, even those better than him, would be less suitable. I do not wish to say anything against Ferri who is better looking, has a more beautiful voice, and is perhaps a better singer, but he would not play the role as well as Varesi”. 1846-08-19, asmeninis laiškas Alessandro Lanari.

¹⁶ Prieiga internetu: <https://galaxymusicnotes.com/pages/the-story-behind-the-opera-il-trovatore-by-giuseppe-verdi> [žiūrėta 2020-10-18]

¹⁷ Verdi, G. „<...>The Rome company is more suitable for *Il trovatore*, except that they lack an actress for Azucena, and you know how demanding I am about Azucena!” 1851-09-09, asmeninis laiškas Salvatore Cammarano.

¹⁸ Verdi, G. „Thank you for having given me news of the ability and voice of Madame Goggi. I notice that there are some difficulties but that does not frighten me. The part I intend for her is strange, original, difficult, and impossible, for someone who has no ability, but easy for one who understands.” 1852-08-24, asmeninis laiškas Josef Poniatowski.

sultingu žemuoju krūtinės registru ir skambiomis aukštomis natomis. Kaip ir visa Verdi muzika, šios rolės reikalauja įgudusio profesionalaus balso ir kvėpavimo kontrolės, nes Verdi naudoja ne tik visą dainininkės balso diapazoną, bet ir daug skirtingų vokalinių technikų¹⁹.

Azucena yra „pažymėta emociniu dvilypumu, aplink kurį ir rutuliojasi visa drama: sūnaus meilė, paskatinanti ją atkeršyti už savo motinos žiaurią mirtį ir motiniška meilė, išreiškiama jausmais Manrico“²⁰. Jos sušukimas „*Mi vendica!*“ („Atkeršyk už mane!“) – pagrindinis žodinis leitmotyvas, atsikartojantis operoje nemažai kartų ir simbolizuojantis vadinamąją *amor filiale*, o si (*h*) ir si bemol (*b*) tampa dažniausiai pasikartojančiais, pagrindiniais personažo leitgarsais, skambančiais prieš kiekvieną kadenciją, apjungia operos tonacijas, nuolat besimainančias tarp *e-moll* ir *G-dur* („<...>jos dvi prieštaraujančios emocijos išreikštos *e-moll* ir *G-dur* tonacijomis. Jos, žinoma, artimai susijusios, giminingos. Bet esminis dalykas, naudingas analizei, kad šių tonacijų akorduose yra ta pati nata – si, ir tai tampa pagrindiniu jų santykiu“²¹). Azucena yra dvilypė, tačiau jokių būdų ne pamišėlė (iš laiško libretistui Cammarano: „Nepaversk Azucenos išprotėjusia moterimi. Pakirsta nuovargio, sielvarto, teroro ir bejėgiškumo, ji nepajėgi kalbėti nuosekliai. Ji psichologiškai paveikta, bet ne pamišusi. Iki pat pabaigos turime išlaikyti dvi didžiąsias šios moters aistras: jos meilę Manricui ir jos beviltišką poreikį atkeršyti už savo motiną.“²²). Jos nerimastingumą, pyktį galima suprasti, nes Azucena – likimo nuskriausta moteris, ugnyse praradusi savo pačios sūnų ir auginusi svetimą vaiką, Manrico, kaip savą, atidavusi visą motinišką meilę jam. Sakartvelo mecosopranas Anita Rachvelishvili teigia: „Manau, kad sudėtinga ją užjausti, nes ji pamišusi, nužudė kūdikį ir padarė keletą baisių dalykų. Bet ji turi pasiteisinimą. Ji stebėjo, kaip brutaliai liepsnose nužudoma jos motina. <...> tai padeda ją užjausti. <...> jeigu sugebėsi pateikti istoriją

¹⁹ Semenchuk, E. „*It's hard to sing well. <...> Both of these roles were written by Verdi for one voice: a mezzo-soprano, a voice with a large range, distinguished by a juicy low / chest register and clear upper notes. Like all of Verdi's music, these roles mean skillful professional voice and breath control as Verdi uses not only the singer's entire working range, but also a lot of variety of vocal techniques.*“ 2019-10-25, interviu leidiniui „OperaWire“.

²⁰ Drabkin, W. „<...>that the principal character of the drama, the gypsy Azucena, is marked by an emotional ambivalence around which the entire drama unfolds: her **amor filiale** which drives her to avenge her mother's cruel death, and her **amor materno** which is manifested by her love for Manrico.“. Music analysis, 1982, p. 145.

²¹ Drabkin, W. „<...>her two conflicting emotions are expressed by the tonalities of E minor and G major, respectively. These keys are of course closely associated, as relative keys. But what is crucial to the analysis is that the chords of E minor and G major share the note B and thus stand in a pivotal relation to each other.“. Ten pat, p. 145.

²² Petrobelli, P. ir Drabkin, W. „Do not make Azucena a mad woman. Broken down by fatigue, sorrow, terror and weakness, she is incapable of speaking coherently. Her feelings are overwhelmed, but she is not crazy. **We must maintain until the very end the two great passions of this woman** : her love for Manrique and her desperate need to avenge her mother“. Ten pat, p. 132.

teisingai, manau, kad žiūrovai labai ją užjaus“²³. Pasak šios solistės, „sunkiausias uždavinys sudainuoti taip, kad ji skambėtų kaip pamišėlė. Labai sudėtinga vaidinti išprotėjusį asmenį ir tuo pačiu scenoje save kontroliuoti – savo judesius, balsą, jo techniką, žodžius, frazes. Manau, kad didžiausias išbandymas yra surasti teisingą kelią ją (Azuceną) kontroliuoti ir tuo pačiu metu parodyti kaip išėjusią iš sveiko proto“²⁴. Tuo tarpu lietuvių mecosoprano, Violetos Urmanos, nuomone Azucena nėra išprotėjusi – ji veikiau sutrikusi, dažnai nuklysta į savo vizijas apie praeities įvykius, tačiau netrunka sugrįžti į sveiką protą²⁵. Šios rolės atlikimas iš solistės reikalauja ne tik preciziškai paruošto vokalo, bet ir stiprios vaidybinės išraiškos. „Azucena keičiasi kas sekundę“ – teigia A. Rachvelishvili²⁶. Tam pritaria ir V. Urmana, teigdama, jog netgi daug kartų atlikusi šį vaidmenį, šiame vaidmenyje suranda vis kažką naujo, nes jis nuolat kinta²⁷. Ji sako, jog svarbiausias uždavinys – iš tiesų įsigyventi į šios čigonės personažą, taip pat – sugebėti išpildyti rečitacijas lyg deklamavimą, nes šio vaidmens fundamentas – ne gražus dainavimas²⁸. A. Rachvelishvili pažymi, kad sudainavus Azucenos vaidmenį jos vokalinė technika taip pat patobulėjo ir tai turės svarios įtakos ruošiant partijas ateityje: „Azucena turi viską. Visi tie keblumai – jeigu sugebi viską padaryti taip, kaip reikia, likęs repertuaras iškart tampa paprastesnis. Yra vienas dalykas, kurį ji duoda – supranti, jog balso galimybės daug platesnės nei galėjai įsivaizduoti“²⁹.

Minėtini ir *Il Trovatore* pastatymai Lietuvos scenoje. Pirmą kartą Valstybiniame operos teatre šis kūrinys pristatytas dar tarpukariu, 1929 m. Jame Azucenos vaidmenį sukūrė Vincė Jonuškaitė-Zaunienė, kiek vėliau – Marija Lipčienė, Alė Kalvaitytė. Vėlesnis pastatymas rodytas jau Vilniuje, 1994 m., o paskutiniojo premjera įvyko 2014 m., jį parengė *Vilnius city opera* kompanija – režisierė Dalia Ibelhauptaitė ir dirigentas Gintaras Rinkevičius. Pastarajame labiausiai priartėta prie Verdi sumanymo, jog Azucena – visą operą jungianti ašis, o jos ryškiai

²³ Salazar, F. „*I think it's very difficult to make her sympathetic because she is crazy and she killed a baby, and she did some terrible things. But she has a little excuse. She watched her mom die as she burned violently. <...> it helps you feel sorry for her <...> if you manage to bring the story in the right way, I think the audience will feel very sorry for her.*“ 2018-01-23. Prieiga internetu: <https://operawire.com/exploring-new-ground-anita-rachvelishvili-on-finding-the-right-azucena-recording-her-first-solo-album/> [žiūrėta 2020-12-18]

²⁴ Salazar, F. „*I think the biggest challenge is to try and make her sound crazy. It is very difficult to be a crazy person and to control yourself on stage and to have control of your movement, the voice, the technique, the words, the phrases. I think the biggest challenge is to find the right way to control her and the same time seem crazy*“ Ten pat.

²⁵ Urmana, V. Interviu Karališkajam Valonijos operos teatrui. Prieiga internetu: <https://www.youtube.com/watch?v=y4HAA92iOYg> [žiūrėta 2021-01-17]

²⁶ Salazar, F. „*Azucena changes every second*“. Ten pat.

²⁷ Urmana, V. Ten pat.

²⁸ Urmana, V. Ten pat.

²⁹ Salazar, F. „*Azucena has everything. All the difficulties and if you manage to do all the things the way they are supposed to be then all the rest of the repertoire sounds easier. But there is one thing she does to you. You start to realize there are so much more possibilities in the voice that you never realized.*“ Ten pat.

varinių plaukų perukas – pagrindinis kraujo akcentas tamsiame, pilkame, gotiškame pastatyme. Šią rolę atliko Jovita Vaškevičiūtė, kuri, pasak scenos menų kritikės Rimos Jūraitės, yra „tokia Azucena, kokios troško Verdi savo laiškuose libretistams: „Azucenos stiprybė – jos aistros – tai meilė vaikui ir akinantis keršto troškimas; šiai operai būtinas pirmo ryškumo mecosopranas“. Būtent toks yra sodrus, išskirtinio tembro, tiesiog neprilygstamas žemajame registre Vaškevičiūtės *mezzo*“³⁰. Jūraitei antrina ir Milda Augulytė: „Manychiau, į „Trubadūrą“ verta ateiti vien dėl Jovitos Vaškevičiūtės, <...> Net galima būtų pasakyti, kad J. Vaškevičiūtė su D. Ibelhauptaite tarsi sugrąžina veikalą prie jo ištakų – juk iš pradžių G. Verdi operą norėjo pavadinti „Čigonė“, Azucenai skyrė pagrindinį vaidmenį.“³¹ Pati solistė teigė: „Net gilinantis į Azucenos, sudeginusios savo kūdikį ant laužo, istoriją aš vis susimąstau, kaip ji iš viso išliko sveiko proto?“³²

Taigi, Azucena – pagrindinė operos *Il trovatore* ašis, pakeičianti įvykių trajektoriją. Ji – sudėtinga, dvilypė ir, galima teigti, komplikauta asmenybė. Moteris yra sutrikusi dėl savo praeities įvykių, atsidavusi keršto už motinos mirtį idėjai ir kaip savam sūnui užaugintam Manricui. Tai vaidmuo, reikalaujantis iš solistės ne tik gerų vokalių sugebėjimų (ypač puikiai paruošto centrinio balso registro), bet ir psichologinių-vaidybinių stiprybių, absoliutaus gebėjimo kontroliuoti personažą, pateisinti jo veiksmus. Šis vaidmuo – tai lyg vaikščiojimas plona linija, nes Azucena, nors ir gali taip pasirodyti, nėra išprotėjusi. Taigi, ruošiant šį vaidmenį yra svarbu atkreipti dėmesį ne tik į vokalius uždavinius, bet ir į tai, ką apie Azuceną rašė pats Verdi, kuriam personažų vidinis pasaulis turėjo didelę reikšmę, savo laiškuose,.

1.2.2. Eboli

Operos *Don Carlos* premjera įvyko 1867 m. kovo 11 dieną, Didžiojoje Paryžiaus operoje. Pirmoji versija buvo pristatyta su prancūzišku libretu, redaguojant ją buvo išbraukti Eboli ir Elisabeth bei Don Carlo ir karaliaus Philipo II duetai (jų medžiaga vėliau buvo panaudota *Lacrimosa* daliai iš monumentaliojo *Requiem*)³³ – kadangi operos debiutas vyko Prancūzijoje, kompozitorius privalėjo įtraukti ir baleto sceną, o kupiūros buvo padarytos dėl

³⁰ Jūraitė, R. *Galingi balsai siauroje scenoje*, 2014-12-09. Prieiga internetu: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=61029> [žiūrėta 2021-01-20]

³¹ Augulytė, M. „Opera „Trubadūras“: apie ugningas aistras – santūria kalba, 2014. Prieiga internetu: <https://www.lrytas.lt/kultura/scena/2014/12/03/news/opera-trubaduras-apie-ugningas-aistras-santuria-kalba-2933575/> [žiūrėta 2021-01-20]

³² Vaškevičiūtė, J. Interviu portalui 15min.lt, 2014. Prieiga internetu: <https://www.15min.lt/vardai/naujiena/lietuva/jovita-vaskeviciute-kartais-susimastau-kaip-mano-heroje-neprarado-sveiko-proto-1050-459086?fbclid=IwAR2TzWa4xOCrP6NHtVg1qDESsSfwTDY5dH6kk1B7R9EL4hu-cvaKpvapDw> [žiūrėta 2021-01-20]

³³ Kimbell, D. *The New Penguin Opera Guide*, 2001. p. 1002.

praktinių sumetimų – „opera paprasčiausiai darėsi per ilga“³⁴. Nepaisant grandiozinio pastatymo, sukurto to meto iškilių menininkų, *Don Carlos* iš Paryžiaus teatro repertuaro išnyko jau po 1869 m.³⁵ 1867 m. birželį *Covent Garden* teatre Londone parodytas itališkas variantas, kurio vertimą paruošė Achille du Lauzières³⁶. Premjera buvo sėkminga ir Verdi nusiuntė pasveikinamąjį raštą šiam pasirodymui vadovavusiam dirigentui Michael Costa. Pastarasis operą kupiūravo: nebuvo parodytas pirmas veiksmas, praleista baleto scena trečiame veiksmo, Don Carlo arija *Io la vidi* („Aš ją mačiau“) iš pirmojo veiksmo perkelta į trečiąjį. Apie tai sužinojęs kompozitorius pasipiktino, tačiau panašias kupiūras įgyvendino vėliau, 1882-83 m.³⁷ Kompozitorius operą redagavo, ilgainiui muzikinė dalis sutrumpėjo, kol galutinė redakcija, žinoma kaip „Milano versija“, buvo pristatyta 1884 m. Milane – jos itališkas libretas buvo pradinio varianto vertimas, o kita redakcija, pavadinta „Modenos versija“ buvo parodyta 1886 m. Nėra kitos operos, kurią Verdi būtų tiek daug kartų redagavęs, o jos ilgiausia versija turi arti keturių valandų muzikos. Taip pat *Don Carlos* – ilgiausia šio kompozitoriaus opera.

G. Verdi, daugiau nei dešimtmetį pagrindinius vaidmenis skyręs soprano balsui, vėl atsigręžė į mecosoprana kurdamas *Don Carlos*. Operoje, kurios libretą parašė Camille du Locle, remdamasis Friedricho Schillerio pjese tokiu pačiu pavadinimu, princesė Eboli nėra tokio paties reikšmingumo ir dydžio personažas kaip prieš tai aptarta Azucena, tačiau ji yra tas asmuo, kuris gali pakreipti įvykius tam tikra seka. Eboli rolei parašytos dvi kontrastingos, sudėtingos ir ryškios arijos – *Nei giardin del bello...* („Malonumų sode...“) ir *O don fatale* („O, nelemtoji dovana“). Pirmoji – labai šviesi, iškilminga, kupina koloratūrinių pasažų. Antroje atsiskleidžia vidinė personažo drama – arija labai dramatiška, gausu rečitatyvą primenančio dainavimo. Tai atskleidžia besikeičiantį Verdi kūrybos stilių, kurį kritikas Théophile Gautier labai gyrė, tačiau prancūzas kolega Georges Bizet juo buvo nusivylęs: „Verdi nebėra italas. Jis seka Wagnerio pėdomis“³⁸. Kompozitoriui, nuo pat kūrybos pradžios buvusiam labai skrupulingam dėl atlikėjų savo parašytoms rolėms, su laiku tembro bei emociingumo svarba tik didėjo. Laiške Vincenzo Luccardi apie savo operos *La forza del destino* („Likimo galia“) atlikimą jis rašo: „Tiesa, kad atlikdami *La forza del destino* atlikėjai neturi gebėti tobulai solfedžiuoti, bet privalo turėti sielą, suprasti tekstą ir išreikšti jo prasmę“³⁹. Vienu iš šio

³⁴ Budden, J. *The operas of Verdi*, Volume 3: From *Don Carlos* to *Falstaff*, 1984. p. 23-25.

³⁵ Kimbell, D. Ten pat, p. 1003.

³⁶ Budden, J. Ten pat, p. 26.

³⁷ Budden, J. Ten pat, p. 27.

³⁸ Budden, J. *Verdi (Master Musicians series)*. p. 93.

³⁹ Verdi, G. „It's true that, in *La forza del destino*, the singers don't have to know how to do solfeggi, but they must have soul, and understand the words and express their meaning.“ 1863-02-17, asmeninis laiškas Vincenzo Luccardi.

požiūrio įrodymų galima laikyti ir Eboli partiją – jos pirmasis pasirodymas yra sode, ji apsupta sodo mergelių, tai labai iškilmingas ir šviesus muzikinis momentas. Operos eigoje atskleidžiama daugiau detalių apie šią daugialypę moterį – ji yra karaliaus Philipo II slapta mylimoji, įskundžia tuomet jau karalienę Elisabeth Valois dėl jos romano su karaliaus sūnumi, Don Carlu. Galiausiai už tokius poelgius ji karalienės nubaudžiama arba tremčiai, arba gyvenimui vienuolyne. Po šio nuosprendžio ji prakeikia savo grožį bei išdidumą – jos pačios veiksmai atsisuka prieš ją ir tai sukelia stiprų vidinį sutrikimą, liūdesį, pyktį ant savęs pačios. Šias emocijas girdime visos *O don fatale* metu: įžangoje griausmingai grojančių varinių pučiamųjų grupėje, princesės pagalbos ir sielvarto šauksmo, įprasminto *ces*³, o vėliau – kartu su pučiamaisiais lygiavertiškai įtampą auginančių styginių grupėje.

Kaip ir pats Eboli personažas, taip ir jo sukūrimo istorija – dramatiška, sukėlusį skandalą ir pasipiktinimą. „Pasažas *f* baigiasi šokiruojančiu Eboli prisipažinimu, jog ji – karaliaus meilužė. Ši scena buvo skandalinga XIX a. buržuazijos moraliniame kontekste, ypač turint omeny, jog opera būtų pristatyta stebint Jų Didenybėms Imperatoriui ir jo žmonai. Tikėtina, jog Du Locle siūlė Verdi šią sceną kupiūruoti“⁴⁰. Princesė ir kompozitoriaus vizijoje buvo pakankamai skandalinga, įvairiapusė moteris: „Pradžioje jis galvojo apie trumpesnę šokio sceną, kurioje „Eboli, prisidengusi šydu, visą laiką vaidina Karalienę, vis pasirodo Don Carlui iškart nuo jo pabėgdama, taip pripildydama jį troškimu ir meile“⁴¹, tačiau šio sumanymo buvo atsisakyta tam, jog būtų išsaugotas spektaklio epizodas, galintis užtikrinti paryžietiškos publikos palankumą.

Opera Lietuvoje pirmą kartą pastatyta 1959 m., diriguojant maestro Rimui Geniušui (Eboli vaidmenį čia atliko Irena Jasiūnaitė), antrą – 1981 m., šįkart muzikinis spektaklio vadovas buvo maestro Jonas Aleksa. Įdomu tai, jog abu šiuos pastatymus jungia scenografas – Liudas Truikys. Žymiausios Lietuvos Eboli – mecosopranai Irena Jasiūnaitė, Birutė Almonaitytė bei Vitalija Šiškaitė. Pastaroji pasižymėjo išskirtinai kaip tikras dramatinis Verdi mecosopranas – Amneris rolė operoje *Aida* buvo jos debiutas teatro scenoje. Šiam *Don Carlos* pastatymui išnykus iš repertuaro, operos vėl imtasi 2016 m. Spektaklį režisavo asketiškasis vokiečių režisierius Günteris Krämeris ir šis pastatymas išskiriamas dėl draminės logikos

⁴⁰ Günther, U. „*Le passage f <...> se termine par une scène choquante dans laquelle Eboli confesse qu'elle est la maîtresse du Roi. Cette scène était scandaleuse pour la morale bourgeoise de XIX^e siècle, surtout lors d'une représentation devant Leurs Majestés l'Empereur et l'Impératrice. Il est très probable que Du Locle a suggéré à Verdi d'abandonner cette scène.*“ La genèse de « Don Carlos », 1974, p. 126.

⁴¹ Günther, U. „*A l'origine, on avait pensé à une scène de danse plus courte dans laquelle « Eboli, toujours voilé, toujours jouant le personnage de la Reine, apparaît sans cesse à Carlos et le fuit sans cesse, l'enivrant de désir et d'amour.* »“ Ten pat, p. 130.

(kurios spragų galima aptikti librete), kuri „paiso muzikos, jos tėkmės ir akcentų“⁴². Pasak režisieriaus, viena baisiausių klišių rengiant šios operos pristatymą – moters vaizdavimas, ji rodoma arba kaip šventoji madona, arba kaip niekinga paleistuvė. Jis teigia, jog „tai labai kvaila. <...> Eboli – Philipo II šnipė, ji seka kiekvieną Elisabeth žingsnį, šnipinėja jos privatų gyvenimą; seksuali atmosfera, kurią aplink save kuria Eboli, tėra priemonė šiems tikslams pasiekti“⁴³. Princesės vaidmenį atliko jauna dainininkė – Eglė Šidlauskaitė, vėliau už šį darbą pelniusi ir aukščiausią Lietuvos teatro apdovanojimą – Auksinį scenos kryžių. Muzikologė Jūratė Katinaitė rašė: „Didžiausia šio spektaklio žvaigžde tapo Eboli – Eglė Šidlauskaitė. Retai kada išgirsi tokį pavyzdinį, tikrut tikrutėlį klasikinį *bel canto*, be pereinamųjų gaidų, tarytum švelniai glazūruotą šiltą tembrą.“⁴⁴

Apibendrinant galima teigti, jog Eboli – itin sudėtingas vaidmuo tiek vokaline, tiek vaidybine prasme. Jos vidinis pasaulis labai turtingas, per operą pasikeičiantis nuo šviesaus, pakilaus pasirodymo sodo scenoje iki gilių vidinių išgyvenimų, savęs prakeikimo, tremties, sąlygotos karalienės išdavystės. Juos perteikti balsu – pagrindinė vaidmens kūrimo sąlyga. Svarbu gebėti idealiai valdyti vokalą bei balso atramą, tiksliai sudainuoti smulkius pasažus ir neforsuojant balso išdainuoti dramatinės partijos dalis. Deramam Eboli atlikimui būtina vokalinė ir emocinė branda, ilgametė patirtis scenoje, suvokimas, jog šis personažas – ne primityvi ir seksuali intrigantė. Šiam personažui Verdi sukūrė atskirą platų emocinį pasaulį, o tai užkoduota kompozitoriaus muzikoje.

⁴² Katinaitė, J. *Apie idėją ir nemeilę*, 2016. Prieiga internetu: <https://www.7md.lt/muzika/2016-03-11/Apie-ideja-ir-nemeile> [žiūrėta 2020-01-21]

⁴³ Krämer, G. „Don Karlo“ premjeros belaukiant, 2016. Prieiga internetu: <https://www.7md.lt/muzika/2016-03-04/Don-Karlo-premjeros-belaukiant> [žiūrėta 2020-01-21]

⁴⁴ Katinaitė, J. Ten pat.

2. EBOLI IR AZUCENA VAIDMENŲ IR JŲ INTERPRETACIJŲ ANALIZĖ

Antrojoje darbo dalyje autorė pateikia Azucenos ir Eboli personažų muzikinę vokalinę bei dramaturginę analizę, taip pat nagrinėja skirtingų pastatymų (klasikinio ir modernaus), atliekamų skirtingomis kalbomis (italų ir prancūzų) vaizdo įrašus. Siekiama atskleisti interpretacijos galimybes, nagrinėti efektyvius vaidmens kūrimo būdus, priemones, taip pat skirtumus atliekant skirtingas redakcijas. Lyginami įrašai pasirinkti dėl ryškių skirtumų tarp pastatymų kūrėjų vizijų, skirtingų redakcijų – itališkosios ir prancūziškosios – panaudojimų, taip pat Azucenos ir Eboli vaidmenų atlikėjų: Violetos Urmanos, Nino Surguladze, Agnes Baltsa ir Elinos Garančos. Remiamasi šiais vaizdo įrašais:

- Teatro alla Scala (Milanas, Italija), 2000. Dirigentas Riccardo Muti, režisierius, scenografijos ir kostiumų autorius Hugo de Ana, choreografė Leda Lojodice, Azucena – **Violeta Urmana**, Manrico – Salvatore Licitra, Leonora – Barbara Frittoli⁴⁵.
- Teatro Farnese, Verdi Festival (Parma, Italija), 2018. Dirigentas Roberto Abbado, režisierius, scenografijos ir apšvietimo autorius Robert Wilson, Azucena – **Nino Surguladze**, Giuseppe Gipali – Manrico, Roberta Mantegna – Leonora⁴⁶.
- Salzburger Festspiele (Zalcburgas, Austrija), 1986. Dirigentas ir režisierius – Herbert von Karajan, scenografas – Günther Schneider-Siemssen, kostiumų autorius – Georges Wakhévitch, Eboli – **Agnes Baltsa**, Don Carlos – José Carreras, Philip II – Ferruccio Furlanetto⁴⁷.
- Opéra Bastille (Paryžius, Prancūzija), 2017. Dirigentas – Philippe Jordan, režisierius – Krzysztof Warlikowski, scenografijos ir kostiumų autorė – Malgorzata Szczesniak,

⁴⁵ Vaizdo įrašas: G. Verdi. „Il Trovatore“. Teatro alla Scala, 2000. Atlikėjai: Leo Nucci – Grafas di Luna, Giorgio Giuseppini – Ferrando, Tiziana Tramonti – Ines, Ernesto Gavazzi – Ruiz, Ernesto Panariello – Senasis Čigonas, Francesco Biasi – Pasiuntinys. La Scala teatro choras ir orkestras, dirigentas – Riccardo Muti. Prieiga internetu: <https://edu-medici-tv.ezproxy.lmta.lt/en/operas/verdi-il-trovatore/> [žiūrėta 2021-04-06]

⁴⁶ Vaizdo įrašas: G. Verdi. „Le trouvère“. Teatro Farnese, Verdi Festival, 2018. Atlikėjai: Franco Vassallo – Grafas di Luna, Marco Spotti – Ferrando, Luca Casalin – Ruiz/ Pasiuntinys, Tonia Langella – Ines, Nicolò Donini – Senasis Čigonas. Teatro Regio di Parma choras ir orkestras, dirigentas – Roberto Abbado. Prieiga internetu: <https://edu-medici-tv.ezproxy.lmta.lt/en/operas/le-trouvere-verdi-roberto-abbado-robert-wilson-teatro-farnese-bologna/> [žiūrėta 2021-04-09]

⁴⁷ Vaizdo įrašas: G. Verdi. „Don Carlos“. Festspiele Salzburger, 1986. Atlikėjai: Fiamma Izzo d'Amico – Elisabeth Valois, Piero Cappuccilli – Rodrigo, Matti Salminen – Didysis Inkvizitorius, Franco de Grandis – Vienuolis, Antonella Bandelli – Tebaldas ir Balsas iš viršaus, Horst Nische – Lermos grafas, Katharina Schuchter – Grafienė Aremberg, Volker Horn – Karališkasis Šauklis. Nacionalinės Sofijos operos (Bulgarija), Vienos valstybinis ir Zaleburgo koncertinis choras, Berlyno filharmonijos orkestras, dirigentas – Herbert von Karajan. Prieiga internetu: <https://edu-medici-tv.ezproxy.lmta.lt/en/operas/karajan-conducts-don-carlos-verdi/> [žiūrėta 2021-04-22]

apšvietimo dizainerė – Felice Ross, choreografas – Claude Bardouil. Eboli – **Elina Garanča**, Don Carlos – Jonas Kaufmann, Philip II – Ildar Abdrazakov⁴⁸.

Nagrinėjimo kriterijai:

- vokalinės partijos ypatumai;
- režisūriniai sprendimai;
- vaidmens interpretacijos sprendimai;
- kostiumai bei scenografija.

Darbo autorė taip pat remiasi atlikta trumpa kokybine interviu analize, kuria buvo siekiama išsiaiškinti svarbiausius Azucenos ir Eboli vaidmenų paruošimo aspektus, iššūkius, kylančius ruošiant tiek muzikinę, tiek vaidybinę medžiagą, ir tai, kas yra reikšmingiausia atliekant šias partijas. Buvo remiamasi interviu su operos soliste Egle Šidlauskaite (jos sukurta Eboli buvo palankiai įvertinta kritikų ir už šio vaidmens atlikimą solistė pelnė aukščiausią Lietuvos teatro apdovanojimą, Auksinį Scenos Kryžių).

2.1. Azucena vaidmens analizė

Azucenos partija yra parašyta dramatiniam mecosopranui. Partijos diapazonas $as - c^3$, tesitūra $a - b^2$. Partiją sudaro dvi arijos, du duetai, keli ansambliai bei rečitatyvai. Pasiruošimas šiai partijai reikalauja gerai parengto vokalo (ypač – stangraus centrinio registro), elastingo kvėpavimo (kuris yra svarbiausias operinio vokalo dėmuo), gryno tembro, aukšto aktorinio meistriškumo. Šio darbo autorė, nagrinėdama Azucenos partiją, didžiausią dėmesį skiria arijoms *Stride la vampa* ir *Condotta ell'era in ceppi* („Supančiotą grandinėmis jie tempė ją...“), pabrėždama jų sudėtingumą bei keliamus vokalinius ir vaidybinius iššūkius jaunoms solistėms.

Azucena operoje pirmą kartą pasirodo antro veiksmo pradžioje, čigonų choro metu. Veiksmas pagal klavyro remarką vyksta Biskajos kalno apačioje, brėkšta aušra ir matomas laužas, aplink kurį susibūrusi grupė žmonių, tarp jų ir Azucena. Jau pirmajame čigonų chore Verdi kuria temperamentingą jų tautos charakterį – tempo nuoroda *allegro*, įžangoje girdimas griausmingas orkestro *tutti*, punktyrinis ritmas, foršlagai. Pagrindinės Azucenos arijos tempas sulėtinamas – iš *allegro* pereinama į *allegretto*, o tonacija išlieka tokia pati – *e-moll*. Tai lyg sulėtina veiksmą, sudaro personažui palankias aplinkybes pasakoti istoriją, ji tarsi išnyksta

⁴⁸ Vaizdo įrašas: G. Verdi. „Don Carlos“. Opéra Bastille, 2017. Atlikėjai: Sonya Yoncheva – Elisabeth Valois, Ludovic Tézier – Rodrigo, Dmitry Belosselskiy – Didysis Inkvizitorius, Eve-Maud Hubeaux – Tebaldas, Silga Tiruma – Balsas iš viršaus, Julien Dran – Lermos grafas, Hyun-Jong Roh – Karališkasis Šauklis. Nacionalinės Paryžiaus operos choras ir orkestras, dirigentas – Philippe Jordan. Prieiga internetu: <https://www.youtube.com/watch?v=yedJfaT2Gec> [žiūrėta 2021-04-23]

savo prisiminimuose. Pirmieji jos dainuojami žodžiai – *Stride la vampa! La folla indomita corre a quel foco lieta in sembianza!* („Šaukia liepsna! Žiauri minia pamišusi juokiasi!“) – žiūrovui iškart pristato Azucenos išgyventą tragediją – jos motinos ir kūdikio žūtį liepsnose. Azucena kone detaliai, nors ir metaforiškai, paslaptiškai ir netiesiogiai, pasakoja tai, kas jai atsitiko praeityje: *Urli di gioja intorno eccheggiano: cinta di sgherri donna s'avanza!* („Įsiutę nuo malonumo rėkauja, kol grifai verkia: artėja auka, apgaubta savo liūdesiu!“). Paslaptingoje aušros atmosferoje Azucena tarsi aprauda savo istoriją, išlieja tokį asmenišką ir skaudų prisiminimą, kuris jos nepalieka netgi šiokią, įprastą dieną. Ji tęsia: *Sinistra splende sui volti orribili la terra fiamma che s'alza, che s'alza al ciel!* („Žiaurūs sargybiniai tampo ją po minią prakeikimais, kol ugnys kyla viršun kaltindamos tylųjį dangų!“). Azucena nuolat nešiojasi šį skausmą savo širdyje, pati save prakeikia už tokį poelgį, tačiau kaltinimas įgyja fatalizmo bei tikėjimo likimu atspalvį, nes „ugnis kaltina tylųjį dangų“ – lyg toks čigonės poelgis jau buvo numatytas aukštesnių jėgų. Galbūt šitaip ji teisina savo poelgį, tikina save, jog tuo metu ją kontroliavo aukštesnės jėgos, ji buvo praradusi savikontrolę ir taip buvo lemta. Tai yra posminės formos arija, kurios antra dalis prasideda identiškais žodžiais apie šaukiančią liepsną. Tai parodo, koks stiprus ir reikšmingas yra ugnies įvaizdis Azucenos atmintyje. Viskas lyg sustoję, kai ji toliau pasakoja savo prisiminimus: *giunge la vittima nero vestita, discinta e scalza! Grido feroce di morte levassi, l'eco il ripete di balza in balza!* („artėja auka juodai aprėdytu nuogu kūnu ir basomis! Šaukia dėl pajuokos, kuri pasitinka jos agoniją, o aidas tai atkartoja nuo šuolio iki šuolio!“). Išgyvenimas taip stipriai įsirėžęs moters atmintin, jog net ir dabar, praėjus daugeliui metų, ji girdi liepsnos aidą ir spragsėjimą. Arija baigiasi identišku pirmam posmui tekstu, o choras niūriai komentuoja Azucenos papasakotą prisiminimą: *Mesta è la tua canzon!* („Liūdna ši daina!“), į ką ji dar slogiau atsako skausmo kupiniais žodžiais: *Del pari mesta che la storia funesta da cui tragge argomento!* („Bet dar liūdniau yra tai, kad šią istoriją turėsiu atsiminti amžinai!“). Būtent čia pasirodo pagrindinis žodinis Azucenos leitmotyvas, kuriuo ji kreipiasi į Manrico: *Mi vendica!* („Atkeršyk už mane!“). Ji tarsi nebegali taikstyti su žiauriu savo likimu ir slegiančiu atsiminimu, su tuo, jog amžinai turės jį nešiotis – tiek metų gyvenusį šiame skausme, ji išdrįsta imtis veiksmų ir prašo savo sūnaus atlyginti už žalą, kurią patyrė ji pati. Azucena galėtų kerštauti pati, tačiau galima tik numanyti, kiek varginanti yra sūnaus ir motinos mirties našta – ji, matyt, nujaučia, kad dar vieno žiauraus prisiminimo nepakels.

Aprašytoji arija skamba kaip lengvas dviejų posmų kūrinys. Tačiau ji kelia daug vokalinių ir vaidybinių iššūkių, ypač solistėms, atliekančioms šią partiją pirmą kartą. Būtina stipri, išlavinta kvėpavimo kontrolė, aiškus žinojimas, ką ir kada reikia padaryti, kaip kvėpuoti,

kiek oro įkvėpti ir išnaudoti. Kadangi arijos tesitūra yra koncentruota centriniame balso registre, privalomas yra surinktas garsas, aiškus tembras – priešingu atveju garsas nebus intensyvus ir rezonuojantis. Atsižvelgiant į tai, jog mecosoprano balsui ši arija labai patogi, atsiranda pavojus, jog, jeigu bus dainuojama atsipalaidavus ir daugiau iš gamtinės pajautos, bus beveik neįmanoma išgauti arijos gale užrašytos g^2 . Nors kraštutiniai vokaliniai garsai, tokie kaip a^2 ar b^2 , šioje arijoje nėra užrašyti, bet būtinas itin lygus tembras – sodrūs privalo būti ne tik apatiniai, bet ir viršutiniai garsai. Pirmieji negali būti spaudžiami ir atleidžiami nuo kvėpavimo atmosferos, o antrųjų negalima tiesiog išrekti, jie privalo būti lygiai išdainuojami. Taip pat svarbu kontroliuoti kvėpavimą, nes arijoje nestinga smulkiųjų natų grupių, kurias sunku sudainuoti tuo pačiu gausiu oro padavimu, kurio reikalauja aukštesnis registras ar *forte*. Svarbu nepasiduoti *non legato* provokacijoms, kurias sukuria taškuotas ritmas ir akcentų gausa. Būtina nuolat vesti dainuojamo teksto mintį, nepradėti arijos garsiai – užauginti nuo *pianissimo* pradžioje iki *forte* arijos viduryje, aiškiai žinoti, kur yra tekstiniai minties akcentai ir dinamines nuorodas priimti kaip emocinę, o ne garsinę išraišką. Vokalinė koncentracija lygi būtinam vaidybinės minties sutelktumui. Muzikine prasme arija skatina audringą, plačią vaidybą, tačiau šis Azucenos pasirodymas opere – toli gražu ne dramatiškiausias momentas, tai tik jos istorijos pradžia. Jos dainuojamas tekstas – lyg balsu išreikštas vidinis ir ne patosiškas monologas – tai jos viduje vis rusenančios liepsnelės, o ne visa apimančio gaisro išraiška.

Taigi pirmoji Azucenos arija yra lyg įvadas į jos dramatišką ir skausmingą gyvenimo istoriją bei po jos sekanti kerštą. Čia itin svarbus koncentruotas vokalas, skambus ir lygus tembras, didelis dėmesys centriniam registrai. Tokie patys uždaviniai keliama ir aktoriniam meistriškumui – balsinė koncentracija padiktuoja būtiną vaidybinį sutelktumą, minties auginimą, paslapties išlaikymą, nes čia veikėja tiesiogiai dar nepasakoja savo praeities įvykių.

Iškart po arijos *Stride la vampa* skamba Azucenos ir Manrico rečitatyvas. Jie lieka dviese ir jis prašo papasakoti baisiąją istoriją: *Soli or siamo! Deh, narra quella storia funesta.* („Esame vieni! Nagi, papasakok tą skaudžią istoriją.“). Verdi sukuria intymumo, asmeniškumo įvaizdį, nes personažai vieni lieka ne tik fizine, bet ir muzikine prasme – šis rečitatyvas skamba be orkestro pritarimo. *Dell'ava il fine acerbo è quest'istoria.* („Karčių baigtį mano motinos pasakoja ši istorija.“) – dainuoja Azucena. Tremolo pritarimu *allegro* tempe prisijungia styginiai instrumentai – tai kelia įtampą prieš tiesos, kuri Manricui dar nėra žinoma, atskleidimą. Azucena papasakoja, jog jos motina kilmingo asmens buvo pasmerkta žūti ugnyse: *Essa bruciata venne ov'arde quel foco!* („Ji žuvo ten, kur liepsnojo ta ugnis“). Arijos tonacija *a-moll*, tempo nuoroda – *andante mosso*. Ji prasideda trumpa įžanga, kurioje klarnetas ir smuikai lyg atkartoja vidinę Azucenos raudą, kurios nuotaiką vokalistei padiktuoja

nuoroda *sotto voce*. Arijos nuotaika nervinga, lyg čigonė norėtų garsiai išreikšti savo skausmą, tačiau nedrįsta. Tai įrodo arijos ritmika, kuri yra laužyta – šešioliktinės natos čia mainosi su ketvirtinėmis su tašku. Ritmas – bene stipriausia priemonė, atskleidžianti Azucenos vidinio monologo liūdesį, bandymą surasti teisingus žodžius savo istorijai papasakoti, besiveržiančią raudą. Pirmosios arijos frazės juda vos sekstos intervale ir tik dainuojant žodžius *col figlio sulle braccia* („su sūnumi savo rankose“) melodija pasiekia natūraliai garsesnę, aktyvesnę e^2 . Jau čia Verdi muzikinėmis priemonėmis atskleidžia skaudžiausią Azucenos išgyvenimą – sūnaus netektį. Arijos įtampa auginama tiek muzikinio, tiek žodinio teksto priemonėmis. Nuo pradžios vystytas *legato* Azucenai tęsiant istoriją išlieka, tačiau yra perkeliamas į antrą planą (be lygaus dainavimo *bel canto* nėra įmanomas) ir sulig tekstu *Chè, fra bestemmie oscene, pungendola coi ferri, al rogo la cacciavano gli scellerati sgheri* („Jie, nedorai ir nešvankiai kankindami geležimi, ugnin įstūmė ją“) svarbūs čia tampa akcentai, žymintys kiekvieną dainuojamą garsą. Azucenai tęsiant istoriją, pasidaro aiški jos tekstinio leitmotyvo kilmė: *Mi vendica!, sclamo* („Atkeršyk už mane! – sušuko“) – tai jos motinos paskutinis prašymas prieš mirtį. Libreto tekstu paaiškinamas ir šių žodžių nuolatinis atsikartojimas: *Quel detto un eco eterno in questo cor, in questo cor lasciò*. („Šie žodžiai lyg amžinas aidas atsikartoja manoj širdy.“). Čia diapazonas jau platesnis, nuo *a* iki e^2 – juo galime pagrįsti mintį, jog Azucena tampa atviresnė su Manricu, pagaliau suranda savyje jėgų ir drąsos papasakoti tai, ką taip ilgai nuo jo slėpė ir kas ją kankino. Sūnui paklausus, ar ji įvykdė kerštą, čigonė atskleidžia dar daugiau istorijos detalių: *Il figlio giunsi a rapir del conte; lo trascinai qui meco le fiamme ardean già pronte*. („Sūnų grafo pagrobiau; tempiau jį kol ugnys liepsnojo“). Po trumpo rečitatyvo tempo nuoroda pasikeičia į *allegretto*, Azucenos pasakojama istorija įgauna dar didesnę pagreitį, intensyvumą. Vidinė ir išorinė įtampa išreiškiama smulkia ritmika, nuolatinėmis pauzėmis tarp frazių, kurios vis trumpėja. Nuotaiką padiktuoja ir *sotto voce e declamato* nuorodos vokalistei, dinamika – *ppp*. Kuriama paslapties, nekantrumo, nervingumo atmosfera – orkestre taip pat auginama įtampa, jo ritmas susmulkinamas, tirštinama faktūra, skamba nuolatinis *crescendo*. Galiausiai po kiekvieno žodžio atsiranda pauzės: *scalza, discinta, il grido, il noto grido ascolto!* („basakojė, nuoga, pažįstamą verksmą girdžiu!“) – tai primena nebekontroliuojamą dūsavimą kūkčiojant. Išsiveržianti skausmo kupina frazė *mi vendica!* tampa pirmine kulminacija ne tik dėl pabrėžtino Azucenos motinos prieš žūtį išsakyto prašymo, bet ir dėl dar labiau pagreitinančio tempo (jis kinta į *allegro agitato*) bei solistei užrašytos ilgos vertės (pusinė su dviem taškais) a^2 , palydimos orkestro pasažu žemyn. Istorijos žiaurumas čia nesibaigia, Azucena tęsia: ji regėjusi savo žūčiai paaukotą motiną liepsnose, o savo pačios rankose išvydusi ne savo, o grafo sūnų – *mio figlio avea bruciato!* („tai mano sūnus sudegė!“). Arijos

tempas sulėtėja, ritmas yra išretinamas, solistei kartu su orkestru nurodomas *sempre diminuendo*, melodija leidžiasi žemyn iki *a* ir nurimsta lygiai kaip ir pati Azucena, ką tik patyrusi galingą emocinę iškrovą atskleisdama tiesą apie savo praeitį ir vidinį skausmą – tęsti ji nebegali.

Ketvirtame, paskutiniame, operos veiksme Azucena duete su Manrico pati glaustai apibendrina savo asmenybę: *Far di me strazio non potranno i crudi!* („Nelemta, kad mus sunaikintų priešas!“). Ji – savarankiškai stipri ir fatališka, savo likimo neatiduotų priešų valiai – viskas priklauso nuo to, kas jai jau paskirta Aukščiausiojo. Ji, iš tiesų pavargusi nuo sunkių išgyvenimų naštos, kurią nešiojosi visą gyvenimą, prašo sūnaus nuraminimo, paguodos nujausdama artėjančią mirtį. Tiesa, iki pat finalinės scenos ji buvo užtikrinta, kad mirs pati, o ne Manrico. Jį mirčiai pasmerkia pats Grafas di Luna, kuriam Azucena taip pat atskleidžia žiaurią tiesą – *Egl'era tuo fratello!* („Jis buvo tavo brolis!“). Pačioje paskutinėje operos frazėje Azucena patvirtina, jog jos motinos troškimas – kerštas – yra įvykdytas: *Sei vendicata, o madre!* („Už tave atkeršyta, mama!“). Nors čia istorija dramatiškai baigiasi, dėl paskutinių čigonės žodžių kyla klausimai: ar iš tiesų ji mylėjo Manricą kaip savo sūnų? Gal tai tebuvo jos keršto plano dalis ir jos asmenybė iš tiesų daug tamsesnė bei žiauresnė negu atskleidžiama operos metu?

2.1.1. Azucena vaidmens interpretacijų analizė

Šiame darbe išskiriamos ir pristatomos dviejų mecosopranų – Violetos Urmanos (g. 1961) ir Nino Surguladze (g. 1977) – Azucenos vaidmens interpretacijos. Pasirodymus skiria aštuoniolika metų. Būtent šie vaizdo įrašai pasirinkti dėl kardinaliai besiskiriančių režisūrinių, vizualinių sprendimų – pirmasis yra klasikinis, įprastas operos žiūrovui, antrasis – modernus, jame taikomas specifinis režisieriaus R. Wilsono žvilgsnis į Verdi operą „Trubadūras“. Taip pat svarbus veiksnys vaizdo įrašų pasirinkimui buvo tai, jog atliktos skirtingos – itališka ir prancūziška – operos redakcijos. Svarbiausi nagrinėjami aspektai: režisūriniai sprendimai, vaidybinė ir vokalinė išraiška, kostiumai bei jų funkcionalumas, scenografija.

Dažniausios šios operos interpretacijos – klasikinės, Azucena dažniausiai vaizduojama kaip vyresnio amžiaus, pavargusi, žilstelėjusi moteris. Viena tokių – *La Scala* teatro pastatymas, kurio premjera įvyko 2000 m. Ją dirigavo italas Riccardo Muti, režisavo argentinietis Hugo de Ana. Šio režisieriaus pastatymai pasižymi monumentalumu: scenografijoje, kurią jis taip pat kuria pats, matome nemažai hiperbolizuotos tikrovės vizijų (pavyzdžiui, jo pastatytoje G. Puccini *Tosca* matome didžiulę, visą sceną užimančią skulptūros galvą ir ją pratęsiančią ranką su kalaviju – ar tai aukštesnė jėga, valdanti visą istoriją?).

„Trubadūro“ pastatymas Milano *La Scala* teatre – ne išimtis. Scenoje vyrauja monumentalumas, tamsios spalvos: tiek Grafo rūmų, tiek kalnų aplinką sukuria tamsiai pilkos viso spektaklio metu tarpusavy besikeičiančios akmenų monolitų sienos ir kolonos. Kostiumas – ne istoriškai tikslus, tačiau stilizuotas ir atitinkantis to laikotarpio aprangą. Kilmingieji čia papuošti įliemenuotais, statusą nurodančiais kostiumais, spalvos tyros, šviesios, o čigonai apsigaubę skaromis, vyrauja ilgi sijonai su kutais apačioje, laisvi marškiniai, galvos apdangalai. Azucena čia – ta pati nuo savo skausmingo gyvenimo ir kančių pavargusi moteris. Šį vaidmenį atlieka žymus lietuvių mecosopranas, Violeta Urmana. Pagrindinis jos repertuaras – būtent dramatinio mecosoprano, daugiausia Verdi, taip pat Wagnerio rolės. Pagrindines partijas ji dainavusi tokiuose žymiuose teatruose kaip *Teatro alla Scala* (Milanas, Italija), *Metropolitan Opera* (Niujorkas, JAV), *Opéra National de Paris* (Paryžius, Prancūzija), *Teatro Colón* (Buenos Airės, Argentina). Jos *bel canto* atliekant Azucenos vaidmenį – nepriekaištingas. Tembras lygus, viršutinis registras neforsuojamas (žinoma, čia labai padeda solistės prigimtinis polinkis į aukštas natas bei tesitūrą – ne veltui ji kurį laiką atliko dramatinio soprano repertuarą: Aida, Tosca, Isolda), balso atrama – elastinga, aktyvi. Skamba grynas ir šviesus balso tembras – toks yra pagrindinis vokalistų siekis – nė vienas garsas nepraleidžiamas „pro šali“, o vokalinė pozicija skamba tiksliai toje pačioje vietoje, ji nekinta, visos balsės idealiai vienodos. Balsas – sodrus, turtingas, sklinda lyg iš solistės gelmių, tačiau jis jokių būdu neprimena bandymų būti mecosopranu – solistė dainuoja tokiu balsu, kokį jai suteikusi gamta, nebando specialiai jo tamsinti.

Urmanos sukurtas personažas jokių būdu nėra išprotėjęs. Azucena veikiau atrodo išsigandusi pati savęs ir savo pačios poelgių praeityje. Pirmosios arijos metu judesy sustoja choras, kiti solistai. Vienintelis judantis asmuo scenoje – Azucena. Tai sukuria įspūdį, jog jos pasakojama istorija skirta ne ją supantiems bendražygiams, o veikiau žaibo greičiu prabėga jos mintyse kaip atsiminimas ir tik pačiai čigonei sustabdo laiko bei erdvės suvokimą. Praeities įvykiai nepalieka jos atminties, jausmų, jai tebeskauda – *Stride la vampa* šiame pastatyme skamba labiau kaip garsiai išsakomas vidinis monologas, Azucenos pasiruošimas papasakoti istoriją Manricui. Solistės, kaip personažo, kūno kalba kelia spėjimą, jog ji pati visą šį laiką bijojusi akistatos su praeities įvykiais. Po rečitatyvo, kuriame jiedu su Manricu lieka dviese, Urmanos Azucena prisidengia savo apsiaustu, kurį pirmojoje arijoje buvo nusivilkusi. Dainuodama tekstą *col figlio sulle braccia* ji apsiaustą sugniaužia glėbyje arti savo veido lyg kūdikio skraistę – galbūt tai nesąmoningas atlikėjos judesys, tačiau žiūrint vaizdo įrašą jis atrodo reikšmingas, atliktas tiksliai choreografiškai. Ta pati kūno ir vokalo kalbų sąveika įvyksta dainuojant *al rogo la cacciavano gle scellerati sgheri* – solistė tebelaikydama apsiaustą

jį lyg traukia nuo savęs ir jos kūnas pasiduoda judėjimui erdvėje – tai galima įvardinti kaip dar vieną simbolinę reikšmę turintį judesį. Šie maži, nežymūs momentai parodo, jog solistė ne tik puikiai supranta, ką dainuoja, tai jaučia, bet tekstą supranta ir jos kūnas – matomas būtinas teatro scenoje vokalinės emocinės ir judesių išraiškos sutarimas. Tęsimas pasakojimas apie tai, kaip jos motina paprašiusi už ją atkeršyti, skamba solistei priešus prie Manrico vaidmens atlikėjo, ji gniaužia jo plaukus, liečia jo krūtinę ties širdimi. Tokie, lyg apskaičiuoti, judesiai sukuria įspūdį, jog pagrindinis Azucenos tikslas šioje scenoje – ne atskleisti sūnui savo paslaptį, o įtikinti jį, kad šis, nelaimės atveju, keršytų už ją. Tokia mąstymo kryptis sukuria dar gausesnį Azucenos „antrąjį planą“ – ji turi stiprią intuiciją, nujaučia artėjančią niūrią savo gyvenimo baigtį. Šiame pastatyme puikiai atskleidžiamas teatrinio kostiumo funkcionalumas: jis padeda pasakoti istoriją, nes iš kūdikio skraistės personažo apsiaustas tampa laužu, kurio liepsnose žuvo Azucenos motina ir vaikas. Taigi, Violetos Urmanos Azucena Hugo de Ana „Trubadūro“ pastatyme yra ne išprotėjusi, o gilų skausmą ir savo atsiminimų baimę išgyvenanti moteris. Ji išsigandusi pati savęs ir veiksmų, kuriuos gali įvykdyti apimta pykčio, įsiūčio, pavydo, skausmo. Akivaizdu, kad šioje interpretacijoje laimi sodrus ir lygus, parengtas vokalas, jis – pagrindinė išraiška. Balsinę išraišką seka atlikėjos kūnas – jis laisvas, padeda vesti istoriją, užpildo visą erdvę. Tam laisvę palieka ir režisierius, kuriam svarbūs vos keli simbolistiniai gestai, jis nedetalizuoja, siekia klasikinio bendro vaizdo.

Kardinaliai kitoks yra Teatro Farnese (Parma, Italija) „Trubadūro“ pastatymas, 2018 m. pristatytas Verdi festivalio metu. Jo režisierius – amerikietis Robertas Wilsonas, turintis savitą požiūrį apie operos teatrą. Svarbiausias objektas jo spektakliuose – vaizdiniai, apšvietimas („Visuose jo darbuose apšvietimas yra esminis elementas, visa apjungiantis į bendrą perspektyvą“⁴⁹). Šio režisieriaus darbo metodas itin įdomus, nes kūrybinių dirbtuvių metu su atlikėjais, pasirodysiančiais jo pastatyme, jis dirba kaip su dramos aktoriais: tai, kaip artistas valdo savo kūną, ištreniruoja jo mechaniką, būna „čia ir dabar“, o tolimesniame etape tai derina su dainuojamuoju tekstu, R. Wilsonui labai svarbu. Gestai, mimikos ir apšvietimo pokyčiai gali atrodyti atsitiktiniai, tačiau detalės šio režisieriaus darbuose turi itin didelę reikšmę. Viskas, ką daro solistas dainuodamas, yra pagrįsta, argumentuota. Pats režisierius teigia, kad „kartais mažiau judėdami mes geriau suprantame judesį“⁵⁰ – šis požiūris akivaizdus jo ruoštuose spektakliuose, nes dažnai solistai dainuodami tiesiog stovi vietoje. Neįsigilinę į kūrėjo filosofiją, galime pagalvoti, jog tai – atlikėjo kūno kalbos ribojimai, tačiau pagrindinis

⁴⁹ Sterritt, D. *Robert Wilson, master of experimental theater*. 1985. Prieiga internetu: <https://www.csmonitor.com/1985/0307/lwil.html> [žiūrėta 2021-04-07]

⁵⁰ Sterritt, D. Ten pat.

Wilsono siekis yra artisto gebėjimas būti „čia ir dabar“, duotose laiko bei erdvės aplinkybėse. Taip pat – artisto lavinimas susikoncentruoti į istoriją, kurią jis pasakoja.

Šie R. Wilsono kūrybos bruožai aiškūs ir „Trubadūro“ pastatyme Parmoje. Pagrindinis veikėjas jame – apšvietimas. Palyginus su kitais šios operos pastatymais, jis yra modernus. Kaip ir įprasta režisieriui, scenografija minimalistinė, paprasta (pirminis Wilsono išsilavinimas – architektūra), joje nėra tiesioginių nuorodų į laikmetį, vietą – tai tiesiog pilkos spalvos atspalviais nudažyta tuščia erdvė. Atmosferą ir aplinkybes balsu, judesiu (pastarasis yra struktūriškas, detalus, režisieriaus apibrėžtas) kuria atlikėjai. Įdomu, kai antro veiksmo čigonų choro metu vyrai, vietoj įprastų ritmiškų geležies kalimo judesių juda lėtai, kartais lyg matematiškai ir ne sinchroniškai iškeldami rankas. Galėtume tai priskirti Verdi muzikos ignoravimui, tačiau užtenka vos kelių kartais pasirodančių gestų, kad būtų aišku, ką personažai veikia scenoje. Visų atlikėjų kostiumai yra juodi, tarpusavy panašūs, lyčių skirtumas tarsi išnaikintas. Grimas beveik identiškas, tačiau ir šioje dalyje aiškus Wilsono skrupulingumas: minimali kostiumo, aksesuarų ar grimo detalių kaita atskleidžia kiekvieno personažo išskirtinumą, tik jam būdingas savybes. Azucena šioje „Trubadūro“ versijoje – stipri, skausmo ir pykčio kupina moteris. Jos vaidmenį atlieka sakartvelė mecosopranas, Nino Surguladze. Jos karjera, prasidėjusi nuo lyrinio mecosoprano vaidmenų, pastaraisiais metais pildosi dramatinio mecosoprano repertuaru, dažniausiai tai – partijos Verdi operose. Atlikusi stažuotę *Teatro alla Scala* Milane, tik neseniai į vokalinės brandos laikotarpį įžengusi solistė (jai vos keturiasdešimt treji) jau yra pasirodžiusi tokiuose svarbiuose teatruose kaip: *Metropolitan Opera*, *Teatro Real* (Madridas, Ispanija), *Glyndebourne* festivalyje ir *Covent Garden* teatre (Jungtinė Karalystė), *Bayerische Staatsoper* (Miunchenas, Vokietija). Solistės balsas labai turtingas, šiltas, sodrus, kritikai jį išskiria kaip „velvetinį“. Vientisas tembras, puiki balso atramos kontrolė girdimi ir Azucenos atlikime. Surguladzės balsas vienodai stipriai, sodriai ir apvaliai skamba tiek žemutiniame, tiek aukštutiniame registruose. Vystoma kantilena nepaisant to, jog šiam atlikimui buvo pasirinkta redakcija su prancūzišku libreto tekstu. Galbūt italų kalba *bel canto* yra palankesnė, tačiau solistei tai nesukelia sunkumų – visos balsės skamba vienoje vietoje, jos *legato* nenutrūkstamas, o tekstas artikuliuojamas raiškiai, suprantamai. Tai leidžia daryti prielaidą, jog Surguladze vokalinė parengtis – nepriekaištinga, tokie faktoriai kaip aukšto registro garsai ar tekstas, parašytas kita, ne italų, kalba nedaro įtakos lygiam dainavimui, šviesiam balso ir aiškiam gryno tembro skambesiui. Nepaisant to, jog Verdi muzika provokuoja mecosopranus bandyti būti „dramatiškesnius“, galbūt netgi tamsinti balsą, solistė tam nepasiduoda ir viską išdainuoja šviesiai, tolygiai, o tai, žinoma, neįvyktų be elastingos, stangrios balso atramos.

Surguladzės Azucena – stipri, pasitikinti savimi, kupina pykčio. Atrodo, kad jos pagrindinis tikslas – būtent kerštas ir ji nesunkiai su šia užduotimi susidorotų pati, savomis rankomis. Kad išpildytų žūstančios motinos prašymą, jai nereikia kitų asmenų ar įrankių. Minimali gestikuliacija *La flamme brille* („Šaukia liepsna“) metu padeda personažui papasakoti istoriją. Ryškus čia ir simbolizmas – arijos dalyje, kuri pasakoja apie kalinę, solistė sugniaužia kumštį. Atrodo, jog prisiminimas yra visiškai nesuasmenintas – Surguladzės kuriama Azucena pasakoja istoriją nuo jos atsiribojusi, lyg leisdama sūnui ir miniai pakeleivių patiemis nuspręsti, kokią emociją neša šie praeities įvykiai. Wilsono pastatyme ši veikėja atrodo kaip istorijos burtininkė, lyg jos valioje būtų visa tolimesnė istorijos eiga. Tai personažą tik sustiprina – ji blaiviu protu įvertina savo praeitį, jos nedramatizuoja, nevertina asmeniškai ir pažvelgia tiesai į akis. Tiesa, maži momentai, pavyzdžiui dainuojant *Vengeance!* („Keršto!“, prancūziškame variante tai yra *Mi vendica!* atitikmuo), išduoda, jog Azucena šiame pastatyme yra daug arčiau išprotėjimo ribos nei prieš tai aptartajame. Tardama šį žodį, ji žvelgia į dangų, šypteli, o balse girdisi vidinė šviesa, priešingai nei *Teatro alla Scala* versijoje, kur keršto momentas yra slogus, niūrus, perdėm dramatiškas. Personažą iškart norisi išteisinti, užjausti, nes toks šaltakraujiškas savęs vertinimas, atsiribojimas primena susilaikymą nuo tikrųjų jausmų, jų kaupimą savyje, baimę atvirai juos išsakyti. Tai, be abejo, žmogų apsunkina ir, žinant, kokio intensyvumo yra Azucenos emocijos ir praeitis, gali privesti ją prie beprotybės, tad žiūrovas pasilieka laukti jos išsilaisvinimo nuo savęs pačios. Tik antrojoje arijoje *C'est là qu'ils l'ont traînée* („Tai ten ją tempė..“) Surguladzės Azucena viską, kas įvykę, pradeda vertinti asmeniškai. Tai atskleidžia jos žvilgsnis, padažnėję gestai, jie ekspresyvesni nei ankstesnėje arijoje. Pirmoji arijos dalis skamba lyg pamokslas sūnui, kad jis pasimokytų iš jos klaidų – atrodo, kad moteris pati supranta, kokia plona linija ją skiria nuo beprotybės. Tačiau ji tam pasiduoda – neišsigąsta pati savęs kaip Urmanos Azucena. Ji priima savo likimą, su juo susitaiko. Nors pilna širdgėlos, skausmo, pykčio, ji apskaičiuoja savo veiksmus, nes, atrodo, supranta, kad jeigu seks savo impulsyvumu, pasekmės bus pražūtingos. Skausmingiausias ir paveikiausias momentas – kai Azucena sudainuoja *C'était mon fils ! Brûlé par moi !* („Tai buvo mano sūnus! Jį pražudžiau aš pati!“). Visas šis siaubas atsispindi solistės veide, o personažo santykis į šį įvykį pasidaro aiškus tada, kai scenografijoje išsižiebia ryški raudona linija. Solistė vienu judesiu nosisuka į kitą pusę, nusuka savo veidą, rankomis tarsi nustumia jį šalin nuo savęs. Galime priimti tai kaip gilaus skausmo, atsisakymo jį priimti ir pripažinti simbolį. Žiūrint šį arijos atlikimą, kyla klausimas, kas yra paveikiau operos teatro scenoje – neargumentuotas blaškymasis scenoje ar stoviškumas, minimalus judesių kiekis, kai dainuojamas tekstas užpildomas emociniu vidiniu santykiu? Šiuo atveju, R. Wilsono pastatymo

struktūra, kai solistai tarsi nieko nedaro, tiesiog stovi vietoje, nugali, nes šio režisieriaus darbo metodas skatina kurti santykį su tekstu, jį detalizuoti, pajausti. Vaidyba dinamiška tampa ne nuo judėjimo gausos, o nuo atlikėjo sukuriama santykio į savo žodžius, jų reikšmę, į kitus personažus. Taigi, Surguladzės kuriama Azucena yra arčiau beprotybės, jos vidinis pasaulis yra audringas, tačiau ji yra susitaikiusi su sau paskirtu likimu. Šiame pastatyme gerai parengtas vokalas nėra spektaklio šeimininkas – muzika, vaidyba ir apšvietimo detalės yra lygūs veikėjai, kuriantys istoriją. Didelio dėmesio sulaukia detalės, simboliai, jie kuria bendrą vaizdą ir padaro R. Wilsoną išskirtinį operos teatro kontekste – jis atsiriboja nuo klasikinės interpretacijos, modernizuoja operą. Jis nebando žiūrovo kvailinti atkūrinėdamas laikmetį, kurio šiandieninis žmogus niekada galutinai nesupras, nes tais laikais tiesiog negyveno – viskas yra ypatingai teatralizuota, atvirai dirbtina, o balsas ir kūnas tarsi yra du atskiri veikėjai, kuriuos apjungia atlikėjas ir perduoda jų informaciją žiūrovui.

2.2. Eboli vaidmens analizė

Eboli partija taip pat parašyta dramatiniam mecosopranui. Partijos diapazonas $b - ces^3$, tesitūra $c - b^2$. Partiją sudaro dvi kontrastingos arijos, du duetai, keli ansambliai bei rečitatyvai. Tai – labai sudėtingas vaidmuo, kurio dažniausiai imasi tik sceninės patirties jau sukaupusios solistės. Būtinai gerai išlavinti *bel canto* operos dainavimo, taip pat ir vaidybiniai įgūdžiai. Svarbus grynas tembras, koncentruota kvėpavimo ir balso kontrolė. Be to, svarbus dėmuo šioje partijoje – įgūdis dainuoti aukštesnius garsus, patogiai jaustis aukštesnėje tesitūroje, nes (neįprastai mecosopranams) šioje partijoje retai pasiekiami žemiausi garsai, daug dažniau – aukštieji, tokie kaip: a^2 , b^2 ar netgi ces^3 . Šiame darbe didžiausias dėmesys skiriamas Eboli arijoms: *Nei giardin del bello...* („Malonumų sode..“) ir *O don fatale* („O, nelemtoji dovana“).

Princesė Eboli pasirodo antrajame operos veiksmo (pirmajame – keturių veiksmų redakcijoje), scena vyksta sode, kuriame auga apelsinmedžiai, pušys, mastikai, matosi Estremaduros regiono Ispanijoje kalnai, netoliese – vienuolyno durys. Skamba moterų choras, kurio įžangoje tarsi kalbasi fleita ir styginiai. Ši scenos pradžia – didinga, joje girdimi ir orientalistiniai sąskambiai. Moterų choro melodija švelni, jos – šviesios princesės palydovės. Eboli personažui Verdi kuria ganėtinai magišką, paslaptinę aurą. Atkreipusi dėmesį į danguje jau sužibusias žvaigždes, ji paprašo pažo Tebaldo mandolinos akompanimento ir pasiūlo visiems kartu sudainuoti „dainą saracėnų, Šydo, tokią maloningą meilei“ (*cantiam la canzon saracina, quella del Velo, propizia all'amor*). Nuoroda apie istorinę arabų gentį (saracėnus) tekste suteikia koloritą ir visai arijai, kuri prasideda iškilminga varinių pučiamųjų bei mušamųjų įžanga – iškart piešiamas kilmingos, paslaptingos, gražios ir gudrios Eboli

paveikslas. Arijos tonacija – *A-dur*, tempo nuoroda – *allegro brillante* (žvaliai). Jau nuo pirmųjų arijos frazių ji pasirodo kaip dvilypė moteris – dinamika vienoje frazėje mainosi tarp *mf* ir *pp*. Ji poetiškai apdainuoja merginą bei orientalistinį sodą: *al rezzo degli allôr, dei fior una bell'almea, tutta chiusa in vel, contemplar pareo una stella in ciel* („šešelyje qžuolų, gėlių graži šokėja, apsigaubusi šydais, panašu, stebi žvaigždę danguje“). Sode, pasak Eboli teksto, tvyro malonūs arabiški kvapai – tai kuria paslaptinę, šiltą atmosferą, tarsi ji būtų kupina smilkalų dūmų. Istorijoje atsiranda antras veikėjas: *Mohammed, Re moro, al giardin sen va* („Mohamedas, maurų karalius, į sodą ateina“). Pasirodęs karalius su ja švelniai, viliojančiai šneka, išreiškia jai savo palankumą, aukština jos grožį ir kviečia: *vien, a sè t'invita per regnare il Re* („ateiki, kviečiasi tave karalius, kad valdytum“). Tai galėtų skambėti kaip senovinė indiška poema, tačiau žinodami tolimesni operos vyksmą, galime teigti, jog Eboli čia alegoriškai apdainuoja savo santykį su karaliumi Philipu II – vėliau sužinome, kad ji yra slapta jo mylimoji. Galbūt ji norėtų apie tai pasakyti visam pasauliui, tačiau jos socialinis statusas bei santykiai su kitais veikėjais to neleidžia – karalienė Elisabeth ja pasitiki, pati Eboli puoselėja jausmus Don Carlui, karaliaus sūnui. Išsiduoti apie slaptus ryšius būtų nevalia. Jos nekantrumą ir vidinį dualizmą tarp pareigos ir jaučiamo malonumo atskleidžia sudėtingi dainuoti koloratūriniai pasažai. Jos – „specifinės, turėtų klausytojui sukurti rytietiškos kultūros atspalvius“, taip teigia E. Šidlauskaitė. Ši arija – dviejų dalių, po moterų choro intarpo kartojasi tokia pati melodija, keičiasi tik tekstas. Eboli atpasakoja valdovo žodžius, kuriuose jis mini, jog prastai pro šydą mato sodo šokėją, jos gražius plaukus, švelnias rankas. Maurų karalius paskatina ją atsidengti, parodyti save: *Deh! Solleva il velo che t'asconde a me* („Nagi! Kilstelk šydą, kuris slepia tave nuo manęs“). Šiuos žodžius nėra būtina interpretuoti tiesiogiai – tai greičiau jau sukuria paslaptingos moters, nenorinčios pilnai atsiverti ir atsiduoti, įvaizdį. Princesės dainoje valdovas šokėjai, mainais už jos širdį, pažada turtus, šlovę, valdžią: *Se il tuo cor vorrai a me dare in don, il mio trono avrai, chè sovrano io son* („Jei savo širdį sutiktum man dovanoti, mano sostą turėtum, nes aš – valdovas“). Vėliau ir vėl skamba koloratūros, choro intarpas, kuriame įsijungia ir pati princesė Eboli, o arija baigiasi šiais žodžiais: *chè sono i veli, al brillar delle stelle, più cari all'amor* („šydai šviesoje žvaigždžių dar brangesni man“). Tai – kaip tvirtas Eboli pareiškimas, kad net prabangiausi audiniai tampa vertingesni žvaigždžių šviesoje, o savu šydu jos apdainuojama šokėja (tuo pačiu ir ji pati) liks apsigaubusi iki pajus tikrąją meilę, kuri bus malonesnė už turtus ar valdžią, kuriuos žada karalius.

Aprašytoji arija yra labai sudėtinga dramatiniam mecosopranui („Pirmoji Eboli arija orientuota daugiau į lyrinį, koloratūrinį mecosopraną“ – E. Šidlauskaitė) dėl lanksčių koloratūrų. Dažnai dramatinis mecosopranas yra sunkiasvoris, mažiau paslankus balsas, dėl to

šie pasažai – tikras iššūkis. Būtina yra balso koncentracija, lygus tembras, lankstumo išlavinimas – taigi, labai svarbus balso atramos aktyvumas, kontrolė. Pastaroji privalo būti elastinga, ne per gili – žemiausias kvėpavimas palankesnis dainuojant ilgus, tęsiamus garsus, o norint išdainuoti smulkias ritmines grupes dažnai padeda galvojimas apie nežymiai aukštesnį kvėpavimą. Šioje arijoje svarbu vesti *legato*, nepasiduoti *marcato* nuorodoms, akcentams ir *staccato* grojančiam akompanimentui – priešingu atveju atsiranda rizika neįvykdyti pagrindinio Verdi muzikinio uždavinio – sudainuoti gražią, mintį turinčią melodiją. Norint deramai atlikti *Nei giardin del bello...* būtina skrupulingai atsižvelgti į dinamines nuorodas – dinamika yra nuolat kintanti, taip yra kuriama atmosfera, tam tikras kūrinio koloritas. Jis – rytietiškas, tad svarbu tiksliai išdainuoti kiekvieną alteruotą garsą, nes jie kuria bendrą visumą. Arija yra iškilinga, jos nuotaika netgi erotiška, tačiau Eboli čia negali būti lengvabūdiška, nors balsas ir turi skambėti lengvai, mažiau dramatiškai. Ji – daugiasluoksnis, paslaptingas, gilus personažas. Nors gali pasirodyti, tačiau ji nėra tiesiog suvedžiojotoja – tai labai protinga, savo veiksmus apgalvojanti moteris, nepasiduodanti paviršutiniškiems malonumams.

Taigi pirmoji Eboli arija – tik šio personažo paviršius, pirmasis susitikimas su juo. Galinti pasirodyti kaip lengvabūdiška viliokė, princesė iš tiesų yra gili, jausminga, išmintinga ir gudri – šiuos aspektus būtina turėti omenyje ir dainuojant pakankamai šviesią, lanksčią melodiją. Apie jos personažą daug pasako dinamika – ji nuolat kinta, tad akivaizdus ir pačios Eboli nuolatinis kitimas, platus emocinis spektras. Turint tai omenyje, daug lengvesni tampa ir vokaliniai uždaviniai: kiekvienos koloratūros įprasminimas, supratimas, jog aukštieji garsai čia yra emocinė išraiška, o ne atskirai išdainuoti garsai.

Trečiajame veiksmo Eboli susitinka su karaliene Elisabeth, norinčia išvengti šventės, įvykdo jos prašymą apsiukeisti kaukėmis ir sode susitinka su Don Carlu. Ji tebetiki, kad tai ji yra jo mylimoji, tačiau nusiėmus kaukes atspėja princo paslaptį – iš tiesų jis norėjo susitikti ir savo meilę išsakyti Elisabethei. Eboli pagrasina, jog išduos juodu karaliui Philipui II ir kad turi tam galią (ji turinti omenyje savo slaptą romaną su juo, tačiau to šioje operos vietoje dar neišduoda). Ketvirtajame veiksmo ji prisipažįsta karalienei, jog atskleidė jos paslaptį apie meilę Don Carlui: *Si, son io che v'accusai!* („Taip, tai aš esu ta, kuri Jus išdavė!“). Savo veiksmus ji pagrindžia pavydu bei negalėjimu susitaikyti su Don Carlo atstūmimu: *Io Carlo amava! E Carlo m'ha sprezzata!* („Aš Carlą mylėjau! O jis mane niekino!“). Eboli prašo karalienės pasigailėjimo ir prisipažįsta apie savo slaptą romaną su Philipu II: *Il Re... non imprecate a me! Si! sedotta! perduta!.. l'error che v'imputai... io... io stessa... avea... commesso!* (Karalius... neprakeikite manęs! Taip! Suvedžiota! Sutrikusi! Klaidą, dėl kurios Jus apkaltinau... aš... aš pati... padariau!). Deja, Elisabeth įtūžusi ant princesės liepia jai pasirinkti savo bausmę – būti

išstremtai arba apsigyventi vienuolyne. Desperatišku sušukimu *Ah! Più mai non vedrò la Regina!* („*Ak! Daugiau niekada nebepamatysiu karalienės!*“) prasideda antroji Eboli arija – ši emocinė išraiška nurodyta ir klavyre (*con disperazione*). Jos tonacija *As-dur*, tempo nuoroda – *allegro*. Varinių pučiamųjų įžanga, grojama *ff*, iškart kuria žiauraus likimo, pasitinkančio princesę, atmosferą. Stiprią kaltę ir bejėgiškumą jaučia pati veikėja, ji pradeda žodžiais: *O don fatale! O don crudel che in suo furor mi fece il cielo!* („*O, nelemtoji dovana! O žiaurioji, dangaus rūstybės man suteikta!*“). Vidinis Eboli konfliktas su kiekviena dainuojama fraze tik stiprėja – *Tu che ci fai, si vane, altere, ti maledico, ti maledico, o mia beltà* („*Ką gi tu darai, tuštybe, išdidume – prakeikiu, prakeikiu tave, groži mano!*“). Vidinė kova atskleidžiama ne tik tekstu, bet ir muzikinėmis priemonėmis: melodija kyla, nurodyti *crescendo* bei *con forza* („su jėga“) – vokalinė išraiška įrodo, jog princesei tai – labai skaudus, stiprus išgyvenimas. Ji niekina savo gamtos dovanotą grožį, apkaltina jį dėl to, kad suviliojo svetimą vyrą, o už atsaką jam sulaukė žiaurios bausmės. Eboli jaučia stiprų kaltės jausmą, ji sutrikusi (greitėja tempas, nuoroda – *più mosso*), galbūt galutinai dar nesuvokia savo poelgio pasekmių, nes tarsi gailisi savęs: *Versar, versar sol posso il pianto, speme non ho, soffrir dovrò!* („*Lieti, lieti tik ašaras tebegaliu, vilties nebeturiu, aš kentėti privalėsiu!*“). Tik kiek vėliau, emociškai kalbėdamasi pati su savimi, princesė supranta, kokio masto iš tiesų yra jos padarytos klaidos: *Il mio delitto è orribil tanto che cancelar mai nol potrò!* („*Mano nusikaltimas toks žiaurus, kad jo niekada ištrinti negalėsiu!*“). Eboli jos grožis ir gyvastingumas tampa tokie atšiaurūs, niekinami, jog ji pakartoja savo prakeikimą ir šįkart vidinis skausmas prasiveržia *ces*³ garsu – plėtėjantis diapazonas, kraštutinis garsas parodo, kokia tragiška ir desperatiška yra veikėjos vidinė būsena. Muzika rimsta, tempas sulėtėja (nuoroda – *molto meno*), kartu keičiasi ir personažo emocija. Iš pirminės audringos reakcijos ji tarsi nueina į apmąstymą, liūdesį, stipresnį kaltės jausmą, kuris dabar nukreipiamas nuo jos išorinio grožio į save pačią: *O mia Regina, io t'immolai al folle error di questo cor* („*Ak, mano karaliene, aš paaukojau tave dėl pamišėliškos savo širdies klaidos*“). Tolimesni žodžiai atskleidžia jos bausmės pasirinkimą: *Solo in un chiostro al mondo ormai dovrò celar il mio dolor!* („*Vienuolyne privalėsiu slėpti savo skausmą!*“). Dėl tokio pačios princesės nuosprendžio ir pasikartojančio *O mia Regina* žodinio leitmotyvo galima daryti prielaidą, jog ji – itin lojali bei ištikima savo tėvynei, karūnai. Tebūnie ji bus uždaryta nuo įprasto gyvenimo, artimųjų už vienuolyno durų, tačiau nepaliks savo šalies ir nesileis būti išstremta, neišduos savo valdovų. Tempas ir vėl žymiai sugreitėja, intensyvėja orkestro akompanimentas, atskleidžiama dar viena princesei Eboli ramybės neduodanti mintis: *Oh ciel! E Carlo? A morte domani... gran Dio! A morte andar vedrò!* („*Dangau! O Carlos? Mirtin rytoj... didysis Dieve! Jį einantį mirtin matysiu!*“). Ji tuoj pat sugalvoja, kaip galėtų išvengti

bausmės – pabandys išgelbėti Don Carlą nuo mirties. Viltingesnė tampa veikėjos mintis (*la speme m'arride* („viltis man šypsosi“)), muzika, nors jos tonacija išlieka nepakitusi, taip pat skamba daug šviesiau, ryžtingiau – nuo itin dramatiškos varinių instrumentų įžangos arija atkeliauja iki pergalingai skambančios pabaigos, kurioje vilties užuomazgas muzikine prasme kuria styginių tembrai. Eboli tarsi atsitiesia iš savo pačios skausmo, įgauna naujos jėgos, ryžto ir tvirta, užtikrinta mintimi pabaigia savo monologą: *Lo salverò!* („Aš tai išspręsiu!“).

Aprašytoji arija, kaip ir visas Eboli vaidmuo, „laikoma dramatinio mecosoprano galimybių viršūnė“ (E. Šidlauskaitė). Ji – itin dramatinė, plataus diapazono, dėl kraštutinių garsų atrodo, kad yra parašyta dramatiniam sopranui. Anot E. Šidlauskaitės, ji „reikalauja brandos, laiko, balsas turi augti kartu su šia arija“. Anatomicinį balso augimą solistė, atliekanti Eboli partiją, galėtų turėti omenyje ir dainuodama šią ariją, tą vystymąsi pritaikyti muzikine ir vaidybine prasme: mintis bei balsas intensyvūs nuo pat pradžios, tačiau jie auga, kinta. Tai yra labai dinamiška arija, nes kinta personažo minčių objektai – į tai svarbu atkreipti dėmesį vaidinant. Dėmesio centrai ir emocija keičiasi nuo savęs kaltinimo, desperacijos iki herojiško troškimo išgelbėti mylimą žmogų. Kad ši scena „įvyktų“, privalu skrupulingai apgalvoti kiekvieną žingsnį, dainuojamą garsą. Svarbi absoliutinė balso atramos kontrolė, kiekvienai frazei skiriamų jėgų apskaičiavimas, - atidavus visas turimas jėgas dainuojant centriniame registre, taps fiziškai neįmanoma sudainuoti daug pastangų reikalaujančius kraštutinius garsus.

2.2.1. Eboli vaidmens interpretacijų analizė

Šiame darbe autorė pristato ir lygina dvi Eboli vaidmens interpretacijas, jų atlikėjos – Agnes Baltsa (g. 1944) ir Elina Garanča (g. 1976). Spektakliai rodyti trisdešimt vienerių metų skirtumu. Jie pasirinkti dėl to, jog pirmasis – klasikinis, įprastai karališkas, iškilmingas, o antrasis – šiuolaikinė *Don Carlos* interpretacija. Taip pat, kaip nagrinėjant *Il Trovatore*, pasirinkti atlikimai skirtingomis – italų ir prancūzų – kalbomis. Didžiausias dėmesys yra skiriamas režisūriniams sprendimams, vaidybinei bei vokalinei išraiškai, kostiumams bei scenografijai.

Labai dažnai statant šią operą yra pasirenkamas klasikinis jos pateikimo būdas, karališkųjų rūmų tiesioginis atvaizdavimas. Ne išimtis ir 1986 m. Zalcburgo festivalyje rodytas pastatymas, kurį režisavo ir dirigavo Herbertas von Karajanas, plačiai žinomas dėl savo dirigavimo stiliaus – partitūras jis mokėdavęs mintinai, tad spektaklius vedavo užmerktomis akimis. Günther Schneider-Siemssen, sukūręs šio spektaklio scenografiją, glaudžiai bendradarbiavo su von Karajanu (kartu dirbo net 28 skirtinguose pastatymuose). Skiriamieji jo kūrybos bruožai: dekoracijoms naudojama pilkos spalvos atspalvių paletė, didelė reikšmė

teikiama apšvietimui, jis buvo vienas pirmųjų, scenografijoje naudojusių projekcijas. Schneider-Siemssen scenoje gebėdavo sukurti paslapties kupiną, tarsi pasakų, pasaulį – taip žiūrovui iškart sukuriama autentiška atmosfera. Šiame *Don Carlos* pastatyme gausu skirtingų dekoracijų kiekvienai scenai, veiksmas nėra uždaromas vienoje erdvėje, ji kinta. Dailininkas Georges Wakhévitch remiasi istoriniu XVI a. kostiumu, atkartoja jį tiksliai – jie atrodo taip pat, kaip to paties laikmečio paveiksluose. Kostiumai yra prabangūs, iškilmingi, personažų statusą nurodo brangenybių gausa, vyrauja stipriai liemenuotos suknelės su plačiais sijonais, prilaikomais lankų, taip pat – apvalios baltos apykaklės moterims ir vyrams. Vaizdas kuriamas autentiškai, tiksliai atkartojant tai, kas vyravo laikmetyje, kuriame vyksta ši opera. Eboli čia – manieringa, tačiau jokių būdu ne arogantiška, princesė. Jos vaidmenį atlieka Agnes Baltsa, graikų mecosopranas, geriausiai žinoma dėl savo Carmen atlikimo G. Bizet operoje tuo pačiu pavadinimu. Tačiau jos dainuojamas repertuaras yra itin gausus ir stilistiškai platus – be G. Verdi, jame galime rasti vaidmenis iš W. A. Mozarto, G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti, P. Mascagni operų. Ji glaudžiai bendradarbiavo su von Karajanu, reguliariai pasirodydavo Zalcburgo festivalyje, taip pat dainavo tokiuose pasaulinio lygio teatruose kaip *Metropolitan Opera*, *Covent Garden*, *Bayerische Staatsoper*, *Opéra National de Paris*. Solistės balsas yra galingas, kiek apvaliau skamba aukštutiniame registre. Ji dainuoja išraiškingai, girdimas *bel canto* vystymas, puiki balso atramos kontrolė, aiškus ir skambus tembras. Pastarasis labai įdomus: neskamba kaip grynas, sodrus mecosopranas, girdimos soprano užuomazgos – Baltsa nepatiria sunkumų dainuodama kraštutinius aukštus garsus, jos balsas yra šviesus, labai paslankus, taigi, galėtų būti priskiriamas koloratūriniam mecosopranui. Ji labai aiškiai artikuliuoja tekstą, suprantamas kiekvienas dainuojamas žodis. Atliekant Eboli rolę girdima kitų stilių įtaka balso skambesiui: dramatizmas, kurį pasąmoningai skatina Verdi vokalinė muzika, labiau matomas emocinėje išraiškoje, solistė nevengia savo skaidraus balso tembro.

Agnes Baltsa sukurtas princesės Eboli personažas yra stipriai emociškai kintantis, dinamiškas, pakankamai konservatyvus. Ji – išlavintų manierų, tarsi slepiasi karalienės Elisabeth šešėlyje. Pirmosios arijos pradžioje ji išsiveržia į sceną lyg vulkanas, nuotaikingai atlieka savo dainą. Ji mėgaujasi gaunamu dėmesiu, pagarba iš sode sutiktų moterų. Ši scena atrodo kaip vienas nedaugelio momentų, kai Eboli neprivalo būti mažiau svarbi nei karalienė, valdo minią ir tai yra toks retas reiškinys jos gyvenime, jog ji stengiasi iš to kuo daugiau pasiimti, džiaugsmas atrodo netgi vaikiškas. Atlikdama *Nei giardin del bello...* Baltsa yra labai išraiškinga, veiksmui čia vadovauja balsas, dainuojamas tekstas. Ji pradeda dainuoti ariją prisėdusi ant fontano krašto, o nuo jo pakyla tik su žodžiais *vien, a sè t'invita*. Dainuodama apie tai, kad karalius kviečia ją pačią tapti karaliene, ji netgi užsimerkia – galbūt tai

nesąmoningas veiksmas, tačiau suteikia įspūdį, jog Eboli mėgaujasi slaptu romanu ne dėl jausmų, o dėl fakto, kad galėtų tapti karaliene. Atliekant šią ariją, vaidybinei išraiškai vadovauja vokalas, jo valdymas. Solistė stovi vietoje, nejuda po sceną, tačiau emocija, jausmas, santykis girdimi jos balso tembre. Baltsos Eboli, panašu, suvokia, jog jos gyvastingumas, grožis, moteriškumas – galinga jėga, kurią ji gali panaudoti savo pranašumui. Kitokią išraišką savo personažui ji naudoja vėlesniame, trečiame, veiksmo. Žinodama, kad padarė klaidą atskleisdama tiesą apie Elisabeth ir Don Carlą ir prisipažindama karalienei ji puola ant kelių, o vėliau nusilenkia iki pat žemės. Tai aiškiai atskleidžia jos santykį į karalienę – pastarąją tarsi sudieviną, gerbia, jai paklūsta. Pasakodama apie tai, kad buvo suviliota karaliaus, ji pakelia rankas prieš save lyg gintusi nuo nujaučiamos Elisabethės nemalonės, nepakelia į ją savo žvilgsnio. Atrodo, kad ji dar kartą įgalina savo gudrumą versdama kaltę dėl slapto romano Philipui II. Šiame epizode taip pat laimi vokalas – personažo pyktis atsispindi ir solistės fizikoje, judesiuose. Pastarieji tampa grubūs, kupini įniršio. Baltsos išraiška keičiasi kartu su muzikiniiais epizodais: dainuodama apie karalienės išdavystę ji tampa švelnesnė, pyktį ir drąsą pakeičia liūdesys, susitelkimas. Šis susikaupimas neišnyksta iki arijos galo – dainuojamas tekstas labai ryžtingas, netgi herojiškas, tačiau Baltsos kūnas nėra toks drąsus kaip vokalas. Jos Eboli, paveikta įvykių grandinės, tarsi išgyvena vidinę baimę, tačiau tai – natūrali reakcija, emociniai saugikliai po patirčių, kurias jai teko patirti. Taigi, Agnes Baltsos sukurta Eboli yra dinamiška, išraiškinga, galbūt skaudžiai priimanti savo likimą, kuris jai padiktavęs nuolat likti Elisabeth šešėlyje. Šioje interpretacijoje svarbesnis vaidmuo tenka vokalinei išraiškai, pastaroji padiktuoja judėjimą scenoje, emocines reakcijas, o pastatymas – klasikinis, pagrindinis vaidmuo jame tenka sudėtingai Verdi muzikai.

Radikaliai kitoks yra *Opéra Bastille* teatro *Don Carlos* pastatymas, režisuotas garsaus lenkų dramos režisieriaus Krzysztofo Warlikowskio ir pristatytas 2017 m. Veiksmas perkeltas į šiandieninius laikus – modernus žvilgsnis į klasikinius kūrinius yra būdingas režisieriui, kurio mokytojai buvo tokie svarbūs šiuolaikiniam teatrui asmenys kaip Krystianas Lupa, Peteris Brooksas. Savo darbuose Warlikowskis ne tik aprenkia veikėjus šiandienos rūbais – „jis rekonstruoja veikalų prasmių fundamentą, perleisdamas jį per šiuolaikinį mąstymą“⁵¹. Pats kūrėjas teigia, kad „opera – tai kalėjimas. <...> Režisieriaus užduotis – įkvėpti gyvybės struktūroms, kurias primeta klavyrai, ir kaulėtoms konvencijoms“⁵². Šis požiūris atsispindi ir *Don Carlos* pastatyme. Nors prancūziškas libreto tekstas provokuoja švelnesnius personažus, rezultatas yra kitoks – jų emocijos kraštutinės, jie tikresni, artimesni nūdienos žmogui.

⁵¹ Pawlowski, R. *Notatnik teatralny/ Theatre notebook*, 2003.

⁵² Mokrzycka-Pokora, M. *Krzysztof Warlikowski*, 2004.

Kilmingieji šiame pastatyme yra ne tolimi, įsivaizduojami pasakų personažai, o žemiški, platų jausminį spektrą turintys žmonės. Scenografija čia veikia simbolistinė, nebandoma sukurti karališkųjų rūmų paveikslo, tai – veikia fantazija apie tai, kaip galėtų atrodyti monarchų namai, jeigu jie būtų pastatyti šiandien. Nematome ir šiai operai būdingų istorinių kostiumų – jie šiuolaikiniai, pavyzdžiui, Don Carlos dėvi pilkas kostiumo kelnes ir baltą nertinį, Elisabeth – kuklią juodą suknelę, yra apsigobusi skara ir prisidengusi akiniais nuo saulės, o Eboli, pirmosios arijos metu, – fechtuotojos aprangą, vėliau jos abi puošiasi prabangiomis vakarinėmis suknelėmis. Šioje *Don Carlos* interpretacijoje princesė Eboli – fatališka, provokuojanti, išdidi moteris. Jos vaidmenį atlieka Elina Garanča, vienas žymiausių šių laikų mecosopranų – solistė yra nuolatinis svečias svarbiausiuose pasaulio operos teatruose, tokiuose kaip: *Metropolitan opera*, *Wiener Staatsoper*, *Opéra national de Paris*, daugelyje kitų. Jos atliekamas repertuaras tampa dramatiškesnis paraleliai su balso brendimu: pradėjusi nuo Rosinos (*Il Barbiere di Siviglia*), Dorabellos (*Così fan tutte*), tarptautinės žvaigždės statusą įtvirtinusi Carmen ir Charlotte (*Werther*) atlikimu, Garanča tik pastaraisiais metais pradėjo imtis sunkiasvorių Verdi vaidmenų. Solistės balso tembras – aksominis, šviesus ir šiltas, aukštutinis registras, koloratūros ar kraštutiniai garsai jai nekelia sunkumų. Tai ypač pasitarnauja atliekant Eboli partiją. Tembras išlieka skaidrus ir tolygus visuose registruose, nepasiduoda dramatinės provokacijoms, taigi – puikiai kontroliuojamas. Girdimas nenutrūkstamas *legato*, muzikinės ir dramaturginės minties vedimas. Nors Garančos balso tembras gali panėšėti į sopraną, ji nesistengia jo keisti, specialiai tamsinti, o tai įtvirtina šiandieninės dainavimo mokyklos tendenciją, jog mecosopranas – ne būtinai krūtininis, tamsus balsas.

Garančos kuriama Eboli yra stipri, gudri, kartais – netgi arogantiška. Ji – ne vėjavaikiška princesė, nebijo savo ar kitos moters kūno, o tam stiprią įtaką, greičiausiai, daro spektaklio režisieriaus vizija. Pirmosios arijos *Au palais des fées...* metu veiksmas yra nukeliamas į fizinio rengimo salę, moterų choras čia – ne sode susirinkusios mergelės, o fechtuotojos. Situacijos valdovė čia – Eboli, ji atskiriama nuo visų kitų moterų juodu kostiumu (choro apranga – baltos spalvos), pati nesikauna, stebi kovą atsitraukusi į šalį. Ją galima palaikyti netgi įžūlia – uždaroje patalpoje, sporto salėje, princesė leidžia sau prisidegti cigaretę. Kitoks Garančos personažo santykis ir į istoriją, kurią ji papasakoja pirmojoje arijoje: rečitatyvo metu siūlydama kartu sudainuoti dainą, sukuria įspūdį, kad ji nėra reikšminga, veikia – apie paviršutinišką, trumpalaikį malonumą, kuris tampa laikina stotele, o ne kelia kone vaikišką džiaugsmą. Vaidybine, režisūrine prasme ši scena yra daug tamsesnė, niūresnė nei jos muzika. Atrodo, kad Eboli pasakoja ne apie meilės, bet apie prievartos aktą, iš grupės

išsirenka merginą ir, veikdama su ja fiziškai, atkartoja suvedžiojimo momentą. Ji gudriai, piktdžiugiškai šypsosi, savimi pasitiki, muzikinis erotizmas čia atsikartoja ir fiziniuose veiksmuose. Tačiau lieka vietos asmeninei spektaklį žiūrinčiojo interpretacijai: galbūt šis pasitikėjimas, stiprios moters įvaizdis – tik kaukė, po kuria slepiasi patirtos prievartos skausmas, jaučiamas nepilnavertiškumas, slegianti kaltė prieš Elisabethę – Garančos Eboli atrodo išmintinga, suvokianti savo veiksmų pasekmes, tačiau privalanti prisitaikyti prie aplinkos, susilaikyti nuo asmeninės raudos, tad pasirenka imponantiškos, pasitikinčios savimi moters įvaizdį. Dainuodama tekstą *La reine n'a plus mon amour* („Karalienės aš nebemyliu“), nueina į šalį, tarsi į apmąstymą. Ji griebiasi fechtuotojos kaukės lyg karūnos – koloratūriniai pasažai čia skamba kaip valdžios troškimas, įsivaizdavimas, kokia karalienė būtų ji. Ši įspūdį žadina ir kaukės užsidėjimas ant veido – ji pati save karūnuoja. Scenoje arijos metu antrame plane pasirodo ir Elisabeth – Eboli ją pamato, tačiau apsimeta, kad patalpoje karalienės nėra, o antrasis posmas skamba netgi piktdžiugiškai, lyg ji specialiai norėtų įgelti viską girdinčiai Elisabethei, įrodyti savo pranašumą prieš ją. Tekstas „*Allah, c'est la reine!*“, *s'écria le roi* („Dieve, tai karalienė!“ – *sušuko karalius*“) čia skamba veikiau kaip ironija, pašaipa iš konvencionalaus žmonių ir paties karaliaus paklusimo valdančiajai. Personazo fizika šios frazės metu pakinta: persižegnojimas duoda ženklą apie galimą karaliaus baikštumą prieš savo paties žmoną, o solistės veido išraiška tarsi slepia nežymią šypseną. Arija baigiama vienos iš Eboli kompanijai priklausančių merginos pabučiavimu – turint omenyje Warlikowskio siekį savo pastatymuose atliepti šiandienines problemas, šią sceną galima interpretuoti kaip netiesioginį (nes atvirai apie tai kalbėti vis dar baiminamasi) moters prisipažinimą apie patirtą prievartą.

Antrosios arijos metu Eboli lieka viena kambaryje. Dainuodama tekstą *je te maudis, o ma beauté* („prakeikiu tave, mano groži“) ji delnu nusibraukia lūpų dažus – tai galėtų būti simbolis to, jog princesė niekina išorinį savo grožį, kuriuo sąmoningai naudojosi siekdama vidinio emocinio pasitenkinimo. Suvokimo, jog daugiau nebepamatys karalienės, Eboli ir fiziškai nubloškia – ji nerimastingai prisėda, dainuodama bando suprasti, ką padariusi ir kokios bus to pasekmės, o Garančos fizika atskleidžia personazo skausmą, kaltės jausmą. Simboliška, kad prieš naują muzikinį epizodą solistė išeina pro duris – tarsi susitaikiusi su savo žiauria lemtimi išeitų iš karališkųjų rūmų. Scenografijos dalis, simbolizuojanti kambarį rūmuose, pamažu išvažiuoja iš scenos – tad ir rūmai tolsta nuo princesės. Atsiminusi Don Carlą, Garančos Eboli keičiasi dar kartą – širdgėlą pakeičia ryžtas. Beje, šioje vietoje itališko libreto tekstas kalba apie atgimusią viltį, o čia atliekamoje redakcijoje – *je me sens renaître* („jaučiuosi gimusi iš naujo“). Pasiryžimas išgelbėti mylimąjį tampa daug asmeniškesnis,

emociškai svarbesnis, energetiškai stipresnis, o tai byloja ir solistės kūno kalba. Taigi, E. Garančos sukurtas Eboli paveikslas – stiprios, išdidžios, ryžtingos ir drąsios moters. Čia nesutiksime valiūkiško džiaugsmo, ji brandi, išmintinga, kiek diktuoja muzikinis tekstas ir libretas – emocionali. Šis pastatymas yra išskirtinis kitų šios operos interpretacijų kontekste dėl modernaus prisilietimo, dramaturgijos pritaikymo šiandien aktualioms problemoms ir, svarbiausia, neatima iš Verdi muzikos itin svarbaus vaidmens.

2.3. Personažų panašumai ir skirtumai

Muzikine prasme personažai labai skirtingi, kelia solistėms skirtingus uždavinius. Tai, be abejo, per laiką kitusio Verdi vokalinės kūrybos stiliaus įtaka. Azucenos partija yra patogesnė natūraliai į aukštą registrą nelinkusiam balsui, nes dainavimas daugiau koncentruotas į centrinį registrą, diapazonas ne toks platus, tesitūra žemesnė. Tiesa, dėl pastarosios kyla pavojus dirbtinai tamsinti balsą, tačiau tam nereikėtų pasiduoti. Eboli – dramatinio Verdi mecosoprano galimybių viršūnė, reikalavimai jai atlikti dar aukštesni. Būtinai užtikrintumas dainuojant kraštutinius aukštus garsus, gebėjimas dainuoti ir lengvesniu, lyrišku (pvz. koloratūros pirmojoje arijoje), ir stipriu, dramatišku balsu. Abiem partijoms sudainuoti būtina gerai parengta, subrandinta vokalinė technika: elastinga, paslanki ir nuolat kontroliuojama balso atrama, skaidrus, ryškus tembras, taip pat – puiki artikuliacija, nekintanti bei suvienodinta balsių pozicija.

Dramaturginiu požiūriu šių moterų likimai yra skirtingi (viena – keliaujanti čigonė, priešprieša grafams; kita – karališkos šeimos atstovė), tačiau nepaisant abiem siųstų išbandymų jos išlieka stiprios, nepalaužiamos. Abi veikėjos – išmintingos, gudrios, labai emocionalios, viduje slepiančios ir tamsiąją savo pusę, kuri tam tikru operos metu yra atskleidžiama. Tad mecosoprano pasirinkimas tokiems vaidmenims atlikti nestebina – turint omenyje tembro svarbą kompozitoriui, suprantama, kodėl tokius gilius, daugiasluoksnius, pakankamai tamsius personažus jis parašė būtent mecosoprano balsui. Į šį, tembro, aspektą turėtų būti atsižvelgiama renkantis atlikėjas Verdi mecosoprano vaidmenims, nes, kaip teigia Choiselat, „Verdi ieškojo dramaturginės tiesos, o ne įstabaus vokalo“. Tos „verdiškosios“ tiesos turėtų siekti atlikdami jo muziką, kuri reikalauja išskirtinės balso emisijos, plataus spektro spalvų balse, o ne tik malonaus ausiai, teisingo dainavimo. Išnagrinėjus skirtingų atlikėjų interpretacijas, galima daryti išvadą, jog tikrieji Verdi operų mecosopranai – Violeta Urmana, Nino Surguladze. Jų balsai yra dramatiški, masyvūs, tačiau tai yra sąlygojama jų balso emisijos, natūralaus ir suformuoto tembro, o ne dirbtinio balso tamsinimo. Agnes Baltsa – veikiau koloratūrinis mecosopranas, tačiau brandžiajame kūrybos laikotarpyje jos balsas tapo tinkamas atlikti Verdi

muziką. Ginčytinas yra Elinos Garančos pasirinkimas atlikti Verdi muziką – jos balsas yra tikras lyrinis, o ne dramatinis mecosopranas. Ji vysto *bel canto*, dainuoja tvarkingai, kuria įtaigų personažą, tačiau pasigendama balso gylio, natūralios tamsos, „metališkumo“, kurio reikalauja šio kompozitoriaus vokalinė muzika, parašyta mecosopranui.

IŠVADOS

Pirmoje darbo dalyje išnagrinėta literatūra atskleidė G. Verdi vokalinės kūrybos ypatumus. Surinkta informacija leidžia daryti išvadas, kad kompozitorius suko psichologinio realizmo operoje linkme, padarė didelę įtaką verizmo srovės kompozitoriams.

1. G. Verdi kūryboje stiprėja orkestro, balso tembro reikšmė. Orkestras yra išplėtojamas, jam tenka ne tik akompanimento, bet ir melodijos vedlio vaidmuo. Jis gausus, tačiau niekada negožia vokalo. Balso tembras – svarbus aspektas, jaučiama jo tiesioginė įtaka personažo poveiklui. Pavyzdžiui, sudėtingesni, gilesni, dažnai piktieji personažai yra parašyti žemiems balsams, tad emocinis gylis girdimas ir jų balsuose.
2. Kompozitoriaus kūrybai didelę įtaką padarė prieš tai kūrę *bel canto* operos meistrai: G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti. Verdi operų fundamentas – aiškos, lengvai įsimenamos melodijos. Jos tampa sudėtingesnės nei prieš tai rašiusių kompozitorių kūryboje, tačiau išlaikomas pagrindinis principas – būtinybė gražiai ir kokybiškai dainuoti.
3. Nagrinėjant *Il Trovatore* ir *Don Carlos* buvo aptartos sukūrimo istorijos, dramatiniam mecosopranui parašytų vaidmenų opozicija emocine ir vokaline prasme šviesesniems soprano personažams. Taip pat paminėti pirmieji ir naujausi šių operų atlikimai Lietuvoje.

Antroje darbo dalyje buvo nagrinėjami Azucenos ir Eboli vaidmenys muzikine bei dramaturgine prasme, apžvelgiamos šių partijų interpretacijos.

4. Muzikinės ir dramaturginės analizės pagalba buvo atsakyta į probleminį klausimą, keltą darbo įvade: kodėl G. Verdi tam tikriems vaidmenims pasirinko būtent mecosoprano balsą ir kokie yra pagrindiniai jam keliami vokaliniai ir vaidybiniai uždaviniai? Nagrinėjant dėmesys buvo skiriamas techniniams vokaliniams, vaidybiniais iššūkiams. Atlikėjos, norinčios atlikti šias partijas, privalo meistriškai valdyti vokalo techniką, turėti labai gerą, beveik dramos aktorės, vaidybinį pasiruošimą. Šios dvi rolės yra dramatiškos, reikalauja plataus diapazono, pasitikėjimo dainuojant aukštus kraštutinius garsus, skaidraus ir lygaus balso tembro, skambančio taip pat tiek žemame,

ties aukštame registruose. Besiruošdamos šiems vaidmenims, solistės privalo skrupulingai išnagrinėti muzikinę ir dramaturginę informaciją.

5. Atlikus Azucenos ir Eboli vaidmenų interpretacijų analizę, galima daryti išvadą, jog profesionaliam šių partijų atlikimui yra reikalinga vokalinė branda, sceninė patirtis, vaidybinis paslankumas. Analizuodama skirtingų solisčių atlikimus darbo autorė suprato, jog šie vaidmenys skirti brandžiam dramatiniam mecosopranui, kuris nepriekaištingai valdo balso techniką, geba reikiamais momentais dainuoti lyriškai, taip pat turi įgūdžius stipraus personažo sukūrimui.
6. Azucenos ir Eboli partijos reikalauja nepriekaištingai parengto, brandaus vokalo, sceninės patirties, stiprių muzikinių bei vaidybinių žinių. Jos gali būti pavojingos jaunoms atlikėjoms dėl savo dramatiškumo, todėl būtina sąmoningai įvertinti savo galimybes ar pasitarti su vokalo pedagogu prieš kuriant vaidmenį operose *Il Trovatore* ir *Don Carlos*.
7. Verdi operų dramatinis mecosopranas – išskirtinė balso subkategorija, kuri reikalauja atitinkamos balso emisijos, gylio, tembro spalvos paieškų. Privalu ne tik vystyti lygų, gražų *bel canto*, taisyklingai formuoti balsą, bet ir turėti jame atitinkamą sodrumą, prigimtinių tamsumą ir galingumą – šie faktoriai dažniausiai yra sąlygoti natūralios solistės prigimties, fizinių davinių.

LITERATŪROS IR ŠALTINIŲ SĄRAŠAS

1. Augulytė, M. Opera „Trubadūras“: apie ugningas aistras – santūria kalba, 2014. Prieiga internetu: <<https://www.lrytas.lt/kultura/scena/2014/12/03/news/opera-trubaduras-apie-ugningas-aistras-santuria-kalba-2933575/>> [žiūrėta 2021-01-20]
2. Brenon, A. St. J. Giuseppe Verdi. *The Musical Quarterly*, Vol. 2, No. 1, 1916. Prieiga internetu: <https://www.jstor.org/stable/738179?seq=15#metadata_info_tab_contents> [žiūrėta 2020-12-18]
3. Broadbuss-Lawrence, P. L., Treole, K., McCabe, R. B., Allen, R. L., Toppin, L. *The Effects of Preventive Vocal Hygiene Education on the Vocal Hygiene Habits and Perceptual Vocal Characteristics of Training Singers*. Greenville, NC: Singular Publishing Group, 2000.
4. Budden, J. *The operas of Verdi*, Volume 3: From *Don Carlos* to *Falstaff*. London: Cassell, 1984.
5. Budden, J. *Verdi (Master Musicians series)*. London: J.M. Dent, 1993.
6. Choiselat, C. *De l'opéra bel canto à l'opéra d'action*, 2001. Prieiga internetu: <<http://www.scena.org/lsm/sm6-5/verdi-fr.html>> [žiūrėta 2021-01-17]
7. Drabkin, W. Characters, Key Relations and Tonal Structure in 'Il Trovatore', *Music analysis*, Vol. 1. Basil Blackwell Publisher, 1982.
8. Gossett, P. Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 2012.
9. Günther, U. La genèse de Don Carlos, opéra en cinq actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois à Paris le 11 Mars 1867. *Revue de Musicologie*. Société Française de Musicologie, 1974.
10. Hopkins, K. Verdi and the rise of mezzo-soprano. *Royal Opera House*, 2016. Prieiga internetu: <<https://www.roh.org.uk/news/verdi-and-the-rise-of-the-mezzo-soprano>> [žiūrėta 2020-03-30]
11. Huizenga, T. Talk like an Opera geek: managing Mezzos, Altos and Contraltos. *Deceptive cadence*, 2011. Prieiga internetu: <<https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2011/11/16/142376606/talk-like-an-opera-geek-managing-mezzors-altos-and-contraltos?t=1582546511699&t=1585579943065>> [žiūrėta 2020-04-24]
12. Hussey, D., Kerman J. Giuseppe Verdi. *Encyclopedia Britannica*. Prieiga internetu: <<https://www.britannica.com/biography/Giuseppe-Verdi>> [žiūrėta 2020-04-21]

13. Jander, O. Bel canto. *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Macmillan Publishers, 1998.
14. Jūraitė, R. *Galingi balsai siauroje scenoje*, 2014. Prieiga internetu: <<http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=61029>> [žiūrėta 2021-01-20]
15. Katkus, D. *Muzikos atlikimas: istorija, teorijos, stiliai, interpretacijos*. Vilnius: Tyto alba, 2013.
16. Kimbell, D. *The New Penguin Opera Guide*. New York: Penguin Putnam, 2001.
17. Let's talk fachs- The Dramatic Mezzo. *Tales of Tessitura tinklaraštis*. Prieiga internetu: <<https://talesoftessitura.wordpress.com/2015/03/26/lets-talk-fachs-the-dramatic-mezzo/amp/>> [žiūrėta 2020-04-24]
18. Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras, „Don Karlo“ premjeros belaukiant, 2016. Prieiga internetu: <<https://www.7md.lt/muzika/2016-03-04/Don-Karlo-premjeros-belaukiant>> [žiūrėta 2020-01-21]
19. Mokrzycka-Pokora, M. Krzysztof Warlikowski. In: *culture.pl*, 2004. Prieiga internetu: <<https://culture.pl/en/artist/krzysztof-warlikowski>> [žiūrėta 2021-04-22]
20. Verdi, *Muzikos enciklopedija O – Ž (I-III tomo papildymai)*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija; Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2007.
21. Osborne, Ch. *Letters of Giuseppe Verdi*. New York, Chicago, San Francisco: Holt, Rinehart and Winston, 1972.
22. Parker, R. *The new grove guide to Verdi and His operas*. New York: Oxford University Press, Inc., 2007.
23. Porter, A. Verdi, Giuseppe. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 1980.
24. Price, W. That rare vocal bird, a true Verdi Mezzo. In: *The New York Times*, 1990, p. 27. Prieiga internetu: <<https://www.nytimes.com/1990/02/11/arts/music-that-rare-vocal-bird-a-true-verdi-mezzo.html>> [žiūrėta 2020-03-30]
25. Rachvelishvili, A. *O don fatale*. Prieiga internetu: <<https://www.youtube.com/watch?v=SRJxbCNhrg8>> [žiūrėta 2020-04-21]
26. Rosselli, J. *The life of Verdi*, Cambridge: Cambridge University press, 2000.
27. Said, W. Edward. *Culture and imperialism*, London: Chatto and Windus, 1993, p. 138.
28. Salazar, F. Exploring new ground – Anita Rachvelishvili on Finding The Right Azucena & Recording Her First Solo Album. In: *OperaWire*, 2018. Prieiga internetu: <<https://operawire.com/exploring-new-ground-anita-rachvelishvili-on-finding-the-right-azucena-recording-her-first-solo-album/>> [žiūrėta 2020-12-18]

29. Sterritt, D. Robert Wilson, master of experimental theater. 1985. Prieiga internetu: <https://www.csmonitor.com/1985/0307/lwil.html> [žiūrėta 2021-04-07]
30. New world encyclopedia. Prieiga internetu: https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Giuseppe_Verdi#Style [žiūrėta 2020-04-21]
31. Toft, R. *Bel Canto: A performer's guide*, New York: Oxford University Press, 2013.
32. Urmana, V. „L'interview Azucena“. Prieiga internetu: <https://www.youtube.com/watch?v=y4HAA92iOYg> [žiūrėta 2021-01-17]
33. Vaškevičiūtė, J. Kartais susimąstau, kaip mano herojė neprarado sveiko proto, 2014. Prieiga internetu: <https://www.15min.lt/vardai/naujiena/lietuva/jovita-vaskeviciute-kartais-susimastau-kaip-mano-heroje-neprarado-sveiko-proto-1050-459086?fbclid=IwAR2TzWa4xOCrP6NHtVg1qDESssSfwTDY5dH6kk1B7R9EL4hucvaKpvapDw> [žiūrėta 2021-01-20]
34. Villa, M. Q & A: Mezzo Ekaterina Semenchuk On Her Passion For Verdi & Her Vast Repertory. In: *OperaWire*, 2019. Prieiga internetu: <https://operawire.com/q-a-mezzo-ekaterina-semenchuk-on-her-passion-for-verdi-her-vast-repertory/> [žiūrėta 2020-11-09]
35. Von Hoff, B. *Vocal health and repertoire for the dramatic mezzo-soprano*. Muncie, Indiana: Ball state university, 2013.

Vaizdo įrašai:

G. Verdi. „Il Trovatore“. Teatro alla Scala, 2000. Atlikėjai: Leo Nucci – Grafas di Luna, Violeta Urmana – Azucena, Salvatore Licitra – Manrico, Barbara Frittoli – Leonora, Giorgio Giuseppini – Ferrando, Tiziana Tramonti – Ines, Ernesto Gavazzi – Ruiz, Ernesto Panariello – Senasis Čigonas, Francesco Biasi – Pasiuntinys. La Scala teatro choras ir orkestras, dirigentas – Riccardo Muti. Prieiga internetu: <https://edu-medici-tv.ezproxy.lmta.lt/en/operas/verdi-il-trovatore/> [žiūrėta 2021-04-06]

G. Verdi. „Le trouvère“. Teatro Farnese, Verdi Festival, 2018. Atlikėjai: Franco Vassallo – Grafas di Luna, Nino Surguladze – Azucena, Giuseppe Gipali – Manrico, Roberta Mantegna – Leonora, Marco Spotti – Ferrando, Luca Casalin – Ruiz/ Pasiuntinys, Tonia Langella – Ines, Nicolò Donini – Senasis Čigonas. Teatro Regio di Parma choras ir orkestras, dirigentas – Roberto Abbado. Prieiga internetu: <https://edu-medici-tv.ezproxy.lmta.lt/en/operas/le-trouvere-verdi-roberto-abbado-robert-wilson-teatro-farnese-bologna/> [žiūrėta 2021-04-09]

G. Verdi. „Don Carlos“. Festspiele Salzburger, 1986. Atlikėjai: Fiamma Izzo d'Amico – Elisabeth Valois, Agnes Baltsa – Eboli, Ferruccio Furlanetto – Philip II, Piero Cappuccilli – Rodrigo, Matti Salminen – Didysis Inkvizitorius, Franco de Grandis – Vienuolis, Antonella Bandelli – Tebaldas ir Balsas iš viršaus, Horst Nische – Lermos grafas, Katharina Schuchter – Grafienė Aremberg, Volker Horn – Karališkasis Šauklis. Nacionalinės Sofijos operos (Bulgarija), Vienos valstybinis ir Zalcburgo koncertinis chorai, Berlyno filharmonijos orkestras, dirigentas – Herbert von Karajan. Prieiga internetu: <<https://edu-medici-tv.ezproxy.lmta.lt/en/operas/karajan-conducts-don-carlos-verdi/>> [žiūrėta 2021-04-22]

G. Verdi. „Don Carlos“. Opéra Bastille, 2017. Atlikėjai: Sonya Yoncheva – Elisabeth Valois, Elina Garanča – Eboli, Ildar Abdrazakov – Philip II, Jonas Kaufmann – Don Carlos, Ludovic Tézier – Rodrigo, Dmitry Belosselskiy – Didysis Inkvizitorius, Eve-Maud Hubeaux – Tebaldas, Silga Tiruma – Balsas iš viršaus, Julien Dran – Lermos grafas, Hyun-Jong Roh – Karališkasis Šauklis. Nacionalinės Paryžiaus operos choras ir orkestras, dirigentas – Philippe Jordan. Prieiga internetu: <<https://www.youtube.com/watch?v=yedJfaT2Gec>> [žiūrėta 2021-04-23]

PRIEDAI

1 priedas. Interviu su soliste Egle Šidlauskaite.

- **Kokio pasirengimo iš atlikėjos reikalauja Eboli vaidmuo?**

Eboli vaidmuo yra sudėtingas vaidmuo. Dažniausiai jos atlikėjos būna jau daug patirties scenoje turėjusios operos solistės. Eboli vaidmuo reikalauja *bel canto* operos dainavimo įgūdžių, Verdi stiliaus išmanymo, aktorinių įgūdžių ir, be abejo, sceninės patirties.

- **Kaip Jūs ruošėtės šios partijos atlikimui? Kada ji atsirado Jūsų repertuare?**

Šios partijos atlikimui mecosopranas praktiškai ruošiasi nuo savo studijų pradžios. Pirmą kartą Eboli ariją *O don fatale* į rankas paėmiau dar studijuodama bakalaurą. Tačiau tai buvo daugiau smalsumo vedamas iššūkis, kadangi Eboli laikoma dramatinio mecosoprano galimybių viršūne. Nuo to laiko pamažu Eboli arija buvo įtraukta į mano dainavimo konkursų repertuarą.

Visą partiją pradėjau studijuoti gavus pasiūlymą iš LNOBT ruošti partiją Don Carlo pastatymui (rež. G. Krämer, dir. P. Vallet). Pagrinde šią partiją ruošiau su savo dainavimo profesoriumi Italijoje, taip pat klausydamasi daugybę pastatymų (ypač senų įrašų), ieškodama suvokti, perprasti G. Verdi kalbą muzikoje.

- **Su kokiais vokaliniais iššūkiais susidūrėte ruošdama šią partiją?**

Ši partija skiriasi nuo kitų, tuo, kad ji atrodo parašyta dviems skirtingiems balsų tipams. Pirmoji Eboli arija orientuota daugiau į lyrinį, koloratūrinį mecosopraną, antroji - į dramatinį mecosopraną. Man didžiausias iššūkis buvo pirmosios arijos koloratūros. Tai specifinės koloratūros, kurios turėtų klausytojui sukurti rytietiškos kultūros atspalvius.

- **Ar besiruošdama atlikti šį vaidmenį klausėte kitų atlikėjų interpretacijų? Galbūt išskirtumėte atlikėjas, kurių atlikimas Jums buvo pavyzdinis?**

Ruošdama šią partiją praklausiau ne vieną Don Carlo pastatymą, neišskiriant ir lietuviško J. Aleksos pastatymo su N. Ambrazaityte. Vis tik mylimiausios mano Eboli buvo E. Stignani ir T. Troyanos. Ebe Stignani išsiskiria įspūdingomis pirmosios arijos koloratūromis. Tokio tikslumo ir aiškumo dažnai pasigedavau kitų solisčių atlikimuose. Troyanos Eboli be galo aistringa ir dramatiška.

- **Kokie vaidybiniai uždaviniai buvo pagrindiniai kuriant šį personažą? Kaip su jais susidorojote? Ar taikėte specifinius aktorinio meistriškumo metodus?**

Vaidybinis uždavinys man visada yra vienintelis: sukurti įtikinamą personažą, kuris sutaptų su režisieriaus ir mano paties vizija, t.y. sukurti personažą, kuris elgtųsi, gestikuluotų, vaikščiotų, galvotų kaip Eboli, užsiduoti ir atsakyti į klausimus, kurie operos tekste nėra išskelti, bet kas galėtų daugiau apibūdinti personažo charakterį, laikmetį, aplinkybes. Publikai patiko mano sukurtas personažas, todėl manyčiau, kad susidoroti pavyko neblogai. Kurdama personažą visada stengiuosi naudotis K. Stanislavskio 'Aktorius saviruoša'.

- **Ar sutiktumėte, jog operos solistams, atliekantiems vaidmenis Verdi operose, būtinas beveik dramos aktoriaus pasirengimas?**

Sutikčiau, kad bet kokią vaidmenį bet kokio kompozitoriaus operoje atliekančiam operos solistui yra privalomas dramos aktoriaus pasirengimas. Tačiau mes turime ne sukurti personažą, bet atkurti personažą, kurį jau sukūrė muzikoje kompozitorius.

- **Kokią įtaką Jūsų atlikimui darė režisieriai ir dirigentai? Jeigu dalyvavote keliuose skirtinguose pastatymuose, galbūt galėtumėte išskirti artimiausius Jums pastatymus?**

Kol kas esu atlikusi Eboli tik LNOBT scenoje. Teko pabūti savaitę laiko 'koveriu' Florencijos teatre, bet to negaliu laikyti Eboli personažo kūrimu. Tai buvo darbas tik su režisieriaus asistentu, kuris nurodinėjo, kurioj vietoj atsistoti ir kur nueiti, tai nieko bendra su personažo kūrimu. Priešingai Vilniaus scenoje, G. Krämer buvo režisierius, kurio dėka ir matome Eboli tokią, kokia ji yra scenoje. Pradžioje pastatymo jis nurodė keletą filmų, kuriais remiantis buvo sukurtas Eboli tipažas. Tai man daug padėjo perprantant režisieriaus idėją. P. Vallet taip pat be galo daug prisidėjo kuriant muzikinį Eboli portretą. Jo patirtis ir patarimai yra be galo svarbūs iki šių dienų.

- **Kas buvo sunkiausia atliekant šias roles? Pagrindines jų arijas?**

Atliekant šią rolę LNOBT scenoje pirmas iššūkis, prasėdėjus daugiau nei valandą nejudant iškarto pradėti ariją *Nei giardin del bello*. Taip pat nemažas iššūkis buvo pirmosios arijos koloratūros. Antroji *O don fatale* arija, kadangi jau ilgą laiką yra mano repertuare, subrandinta jau buvo iki pastatymo.

- Kaip manote, į ką turėtų kreipti ypatingą dėmesį solistės, rengiančios šią partiją?

Kokie būtų pagrindiniai Jūsų patarimai?

Ruošiant šią partiją solistės pirmiausia turėtų išsibandyti abi arijas. *O don fatale* arija reikalauja brandos, laiko, balsas turi augti kartu su šia arija, tik tada ji bus nebaisi kuriant vaidmenį. Partija reikalauja gerai išlavinto tiek apatinio, tiek viršutinio balso registrų, bei balso fokusavimo, kad balsas praeitų orkestrą ir pasiektų klausytojus.

2 priedas. G. Verdi – *Stride la vampa* ir *Condotta ell'era in ciepi* (*Il Trovatore*) natų pavyzdžiai.

1 pav.

Azucena. *Allegretto* (♩=60)

Stri - de la vam - pa! la
Fierce flames are soar - ing, the

Piano. *pp*

fol - la in - do - mi - ta cor - re a quel fo - co lie -
cru - el mul - ti - tude Rush to the pas - time, laugh

2 pav.

la te - tra fiam - ma che s'al - za, che s'al - za al ciel,
O'er all the flame rush - es up - ward, ac - cus - ing the sky,

che s'al - za al ciel!
the si - lent sky!

ff

14/40

3 pav.

Assai moderato. *cupo ed allarg.*

Azucena. Del pa - ri me - sta che la sto - ri - a fu -
'Tis sad in - deed, but sad - der still the dire - ful

Chorus of Gipsies.
Me - sta è la tua can - zon!
Sad is thy morn - ing song.

Me - sta è la tua can - zon!
Sad is thy morn - ing song.

Me - sta è la tua can - zon!
Sad is thy morn - ing song.

Assai moderato. *sempre più p ed allarg.*

Piano. *p*

(Turns towards Manrico and says in an undertone)

ne - sta da cui tragge ar - go - men - to! Mi ven - di - ca! mi ven - di -
sto - ry that I ev - er must re - mem - ber. A - venge thou me! A - venge thou

Ob. & Cl.

4 pav.



Del - l'a-va il fi - ne a - cer-bo è que-st'i - sto-ria.
That sto - ry tells my moth - er's bit - ter end - ing:

5 pav.

Manrico. (starts away from the spot with dread) **Andante mosso** (♩ = 120) **Azucena.**



Ahi! scia-gu - ra - ta!
Oh spot of hor - ror!

dot - ta el - le-ra in cep - pi al su - o de - stin tre -
chains to her doom they dragg'd her, no hope was there of as -

men - do; col fi - glio sul-le brac - cia, io la se-guia pian -
sis - tance; My ba - by on my shoul - der, I fol - lowed at a

Cl. & Vln.
Strings *sottovoce*

6 pav.



Chè, fra bestemmie o - sce - ne, pun - gen - do - la coi
Guards, savage and fe - ro - cious, With jeers bru - tal - ly



7 pav.

Allegretto (♩ = 60.) *sotto voce e declamato*

fran-to! pent-ed. Quan-d'ec-co a-gl'e-gri
Then dark-ly a cloud came

pp sempre *Vln. 2di.*

ppp

spir-ti, co-me in un so-gno, ap-
o'er me, Up-rose that fa-tal

sottovoce

8 pav.

Il fi-glio mi-o, mio fi-glio a-vea bru-cia-to!
My own had per-ish'd, And I, and I had slain him!

9 pav.

Azucena.

ror! more! Sul ca-po mi-o le chio-
Ah! let-me think-on that day

pp *Viol. 2di.*

allarg. poco a poco e morendo

me sen-to driz-zar-sian-cor! driz-
no more, the re-mem-brance is death, I

allarg. poco a poco e morendo

(Azucena falls exhausted on her seat; Manrico stands for some moments dumb with horror and astonishment.)

zar-sian-cor! driz-zar-sian-cor!
can no more, I can no more.

allarg. morendo *ppp*

14140

3 priedas. G. Verdi – *Nei giardin del bello...* (*Don Carlos*) natų pavyzdžiai.

1 pav.

EBOLI

marcato

pp

Nei giardin del bello..... sa - racin o stel lo,.....

pp

2 pav.

p

moro, al giardin sen va;..... di - cea lei: t'a

ff

p

3 pav.

f

pp

morendo

Ah!..... ah!.....

col canto

ALL° GIUSTO ♩ = 92

4 pav.

pp

ff

p

Se il tuo cor vorrai a me da - re in don,..... il mia tro - no a

5 pav.

f

3

vo! = Allah! La Re - gi - na! Mohammed scl a - mò. Ah!.....

4 priedas. G. Verdi – *O don fatale* (*Don Carlos*) natų pavyzdžiai.

1 pav.

ELI. *Presto*
Voi! *Recit.* Voi!
- lai. Si, son io, son io che v'accu - sa - i!
Presto *Presto*

2 pav.

ALLEGRO
EBOLI (con disperazione)
Ah!..... più non ve - drò.... ah più mai non vedrò la Re.
f *ff ALLEGRO* *p*

3 pav.

ELI.
- di - co, timale - di - co, o miabel - tà, ah! ti ma - le - dico, o mia bel.
f *f*

4 pav.

MOLTO MENO $\text{♩} = 84$
cantabile
O..... mia Re - gi - na, io t'im - mo - la - i al..... fol - le er.
MOLTO MENO $\text{♩} = 84$ *p* *f*

5 pav.

largamente

EB. Ah!..... solo in un chiostro al mon-do o-mai..... dovrò ce-lar... il mi-o do-

col canto

6 pav.

lunga

EB. Ah!..... un dì mi resta, la spe-mem'ar-ri-de,

f *col canto* *ff* *f*

7 pav.

EB. resta, ah si - - a..... benedet-to il ciel!.....

cres. *f*

8 pav.

(esce precipitosa)

EB. Lo..... sal-ve-rò!..