

# OPERA KAIP DRAMA

*Operos žanras, gimęs XVI–XVII a. sandūroje, iš pradžių vadintas drama per musica (liet. muzikinė drama, t. y. drama, papasakota muzikos kalba), pirmiausia patyrė dramos žanro įtaką, tačiau nebuvo veikiamas tik vienakryptiškai – vėliau ir pats darė įtaką dramai. Pavyzdžiui, galima išvelgti, kad XIX a. pabaigos Maurice'o Maeterlincko, Stéphane'o Mallarmė, Hugo von Hofmannsthalio ir kitų to meto autorių dramatinė kūryba buvo veikiamą muzikinių formų – operos, oratorijos ir kantatos. Jų kūrybą vienijantis bruožas buvo dramatinio teksto muzikalizacija. Operoje muzikos viršenybė iš pirmo žvilgsnio atrodytų tarsi nė neginčytina, tačiau šio žanro raidoje santykis tarp žodžiais kuriamos dramos ir muzikinės dramaturgijos iki šių dienų išliko diskusijų objektu. Vis dėlto būtent drama apjungia ir muziką, ir žodį. Muzikos poveikį dramai ir dramos svarbą operoje aptaria teatrologė Rima JŪRAITĖ.*

*Būtų galima „iškasti“ šimtus operų, neturinčių nieko bendro su drama: net jeigu tokių pasirodytų esą dauguma, jos nepatvirtina, kad opera yra nedramatiška. Geriausias operos yra dramos; nesėkmės apskritai nėra įrodymas.<sup>1</sup>*

H.D.F. Kitto

## PIRMIAUSIA – ŽODIS

*Dramma per musica*, arba kitaip – opera, kildinama iš graikų tragedijų, kuriose dramaturgija buvo derinama su muzika, o esminis lūžis muzikos istorijoje, leidęs atsirasti šiam žanrui, buvo XVI amžiuje susiklosčiusi išraiškinga vokalinė monodija<sup>2</sup>. Taigi dainavimu buvo perteikiamos kalbinės prasmės ir emocijos (kiekvieno veikėjo psichologija atskleidžiama per įvairias intonacijas), o muzikinės dramaturgijos ašimi tapo veikėjų gretinimas ir priešinimas intonacinės dramaturgijos principu. Šio laikotarpio vokaliniame muzikoje ypatingas dėmesys skiriamas ilgai tęsiamoms natoms, nejudriai harmonijai; dainininko intonacijos tarsi perimdavo melodizuotą teksto vinguriavimą. Tai atsispindi ne tik kompozitorių darbuose (pagal anuometines notacijos tradicijas gaidose nebuvo detalai, iki smulkmenų, nurodomi vokalinio atlikimo ypatumai: tempai, dinamika, intonacija), bet ir to meto muzikos teorijos traktatuose (pvz., Vincenzo Galilei'jaus veikale „Dialogas apie senąją ir naująją muziką“, 1581), kuriuose propaguojamas monodinio tipo graikų tragedijos atgaivinimas bei iškeliamas tikslas – sukurti poezijos ir muzikos sintezę. Sąvoką *dramma per musica* XVII amžiaus ketvirtajame dešimtmetyje keitė tikslas – *opera scenica* vardas, kuriuo buvo nurodoma į naujovišką atlikėjo balso vaidmenį dramoje: pabrėžiant, jog tai yra sceninis kūrinys, kuriame vyrauja vokalas.

Kad muzika sustiprintų žodžio prasmę ir tekste esančią emociją, naujamam *dramma per musica* žanrui buvo specialiai sukurtas *parlar cantando*<sup>3</sup> (it. kalbėti dainuojant) dainavimo stilius, kurio kertinė taisyklė – vadovautis *prima le parole*<sup>4</sup> principu: pirmiausia – žodis, po to – ritmas ir tik tuomet – melodija. Taigi melodijos ritmas priklauso nuo žodžio. Ši dainavimo, o kartu ir teksto perteikimo maniera buvo sukurta ir skirta būtent scenai – tam, kad pabrėžtų operos dramatinę išraišką ir atskleistų

## OPERA AS DRAMA

*Opera as a genre was born at the turn of the 16th and 17th centuries. At first, it was called drama per musica, and was influenced by drama, but this influence was not one-sided, because later drama experienced the influence of musical genres. Opera, oratorio and cantata influenced the dramatic works of writers at the end of the 19th century, such as Maurice Maeterlinck, Stephane Mallarme and Hugo von Hofmannsthal. The musicality of the dramatic text is a unifying feature of their work. The priority of the music is unquestionable in opera from the beginning, but in the development of opera, the relationship between drama created by words and musical dramaturgy is still under discussion. Drama unifies music and words. The teatrologist Rima JŪRAITĖ reflects on the impact of music on drama, and on the importance of drama in opera.*

afektus, jausmus, būsenas. Svarbu pažymėti, kad *parlar cantando* gimsta tik kuriant vaidmenį scenoje.

Barokinės muzikos retorika skirta ypatingai pabrėžti dramatiškumą (pvz., gundymo atodūsiui) bei žodį, suteikti jam emociją. Tuo tarpu nuo XVII–XVIII amžių sandūros klasicistinė (taip pat ir vėlyvesnė) opera imta struktūruoti ją skaidant į veiksmą – rečitatyve, kurio metu skambėdavo „laisva poezija“ su kintančiu ritmu, bei jo refleksiją – arijoje, skirtoje jausmams ir afektams. Afektų išraiška arijoje taip pat susijusi ne tik su melodine linija, bet ir su verbaline raiška: afekto svarba pabrėžiama nuolat atsikartojančiais žodžiais, todėl operų arijose dažnai girdime po keletą ar net keliolika sykių vieną po kitos dainuojamas tas pačias frazes.

## OPERA – MUZIKINIS AR TEATRO ŽANRAS?

Tiksliai ir vienareikšmiškai įvardyti operos žanro kilmę – neįmanoma, tačiau akivaizdu, kad ji gimė patirdama kitų menų įtakas: žanras formavosi kaip ištisų kultūros epochų sintezė, sceniniame pastatyme apjungianti lygiateisiškai besiskleidžiančias visas meno rūšis. Muzikos enciklopedijoje opera (it. ir lot.

Sigutė Stonytė – Dezdemoną ir Vaidas Vyšniauskas – Otelas Giuseppe's Verdi operoje „Otelas“. Lietuvos nacionalinis operos ir baletų teatras. 2011. Martyno ALEKSOS nuotrauka



*opera* – veikalai, kūriniai) apibrėžiama pasitelkiant daugiausia muzikinius įvairių laikotarpių šio žanro ypatumus ir žanro porūšių specifika bei įvardijant operą kaip visas meno šakas jungiantį, bet pirmiausia – kaip muzikinį žanrą.

Muzikinis žanras; sceninis muzikinis veikalas, jungiantis vokalinę ir instrumentinę muziką, dramą, vaizduojamąjį meną ir šokį. Muzikai skiriama menų sintezės pagrindo reikšmė, tekstas (libretas) dainuojamas. <...> Operos bruožų aptinkama pirmųjų tautų apeigose, ritualiniuose vaidinimuose. Pagal menų sintezę į operą panašūs *kinų opera*, japonų teatras *no* ir *kabuki*, indų teatras, Europoje – antikos laikų teatras, viduramžių teatras, liturginės dramos.<sup>5</sup>

Tačiau prancūzų teatrologas, teatro semiologas, tarpkultūrinių teatro reiškinių tyrinėtojas Patrice'as Pavis operą pirmiausia įvardija kaip *teatrą par excellence*, šio žanro apibrėžtyje išskeldamas dramatiškumo aspektą ir tai, kad operos ir dramos teatras yra glaudžiai susiję: „Pasitelkdama visas priemones, galiojančias dramos teatre, taip kaip ir žanro prestižui atstovaujančius muziką bei vokalą, opera yra teatras *par excellence*, kuris didžiuojasi galimybe pabrėžti savo sąlygiškumą ir teatrališkumą“<sup>6</sup>. Teatrališkumas operoje reiškiasi per paties žanro ypatumus, kaip prigimtinai hipertrofuoto (sustiprintų emocijų) teatro, kartu paremto ne tik vokaline išraiška, bet ir sustiprinto instrumentine muzika, rezultatas. Tokį žiūros tašką skatina ir tai, jog opera tradiciškai ir šiandien vis labiau žiūrovui kalba teatrinėmis priemonėmis, tačiau nederėtų pamiršti ir įspūdžio, kurį sukelia vokalinis virtuozizmas. Vis dėlto muziką publika priima labiau intuityviai, o šiandieninėje vaizdų gausos kultūroje neretai dominuoja bei nugali regimasis įspūdis. Tačiau būtent dramatiškumas ir teatrališkumas leido prikelti ir reabilituoti operos žanrą, kuris per šimtmečius įstrigo statišku realistinių pastatymų kanonuose. Tai ypač aktualu šiomis dienomis, kai nauji operos spektakliai liudija teatro meno išgalėjimą operos scenoje, – čia jau tapo įprasta pasitelkti konceptualios autorinės režisūros kūrėjus, taip pat ir garsius dramos teatro režisierius, kurie nebijo laužyti ilgamečių žanro konvencijų.

Savotiški abipusiai operos ir dramos žanro komponentų „mainai“ bei įtakos inspiruoja svarstyti ir kitą Pavis keliamą klausimą: kiek dramos teatras yra panašus ir gali būti giminingas operai? Dramos teatras artimas operai tuo požiūriu, jog dramos spektakliams taip pat būdinga balsu kuriama teatrališkumo išraiška – dramos teksto intonavimas balsu, operoje atitinkantis vokalinių ne tik teksto, bet ir jo muzikinių prasmų bei emocijų perteikimą, t. y. tam tikras kalbinių intonacijų suartėjimas su muzika. Deklamacija artima operiniam rečitatyvui, nes ir viena, ir kita įrėmina ritminis piešinys.

Atsigręžę į teatro istoriją, galime matyti, kad dramos spektaklio deklamaciją įrėmindavo ne tik ritminis, bet ir muzikinių garsų piešinys. Pavyzdžiui, prancūzų klasicizmo dramaturgo Jeano Racine'o sūnus, prisimindamas tėvo duotas pamokas aktorei Marie Champmeslé po pirmojo tragedijos „Fedra“ atlikimo, pasakojo: „Iš pradžių jis [Racine'as] pats jai padeklamuodavo eiles, kurias ji turėjo tarti, rodė gestus ir diktavo intonacijas, kurias netgi išrašydavo natomis“<sup>7</sup>. Dramos spektaklių garsinėje kalbos išraiškoje lemiamą vaidmenį atlieka du elementai – ritmas ir intonacija, nuo kurios neatsiejamas ir kalbančiojo balso tembras bei faktūra. Vis dėlto, kitaip nei muzikiniame teatre, dramoje šie elementai susiję vien tik su režisūrine partitūra ir aktorine išraiška, bet dažniausiai neprišti prie tiksliais natomis kompozito-



Eglė Špokaitė – Dezdemona ir Vladas Bagdonas – Otelas  
Williamo Shakespeare'o tragedijoje „Otelas“.  
Režisierius – Eimuntas Nekrošius. Teatras „Meno fortas“. 2000.  
Dmitrijaus MATVEJEVO nuotrauka

riaus užrašytos muzikinės partitūros. Taigi operos ir dramos sąryšingumą įteisina ir partitūros samprata – tai režisūrinė partitūra dramoje, o šiandien, lygiomis teisėmis su muzikine partitūra, ji pasitelkiama ir operoje. Pasak Pavis, teatras ir muzika sudaro glaudų ir netikėtą pamatinį šių žanrų giminingumą, kuris tiek dramos teatre, tiek ir operoje jungiasi į vientisą, visuminį rezultatą.

Teatro pastatymai sugretina teatrališkumą (sceninį vaizdingumą) ir muzikalumą (balsinį ir teksto). Taigi spektaklis priimamas kaip partitūra, kuri išgrynina ir sujungia tekstą, muziką ir vaizdą, o šie savo ruožtu nukreipia visą išraiškos priemonių konfigūraciją veikti tam tikra kryptimi, adresuojama žiūrovui, kuris stebėdamas pastatymą neskaido vaizdo, garso ir kinestetikos elementų kaip atskirų apraiškų.<sup>8</sup>

Žvelgiant iš kitos pusės, dramos teatras nebesiejamas su opera vien per totalinio teatro paradigmą ar vagnerišką iliuziją, kaip atrasti atitikmenį tarp draminės medžiagos (muzikos ir žodžio operoje) ir erdvės (sceninės išraiškos, sceninio vaizdingumo). Dramos teatras, ir apskritai visas teatras, savo raidoje kaskart naujai persvarstydamas tyrė visų teatro sandų santykį, ieškodamas vis naujos sąjungos tarp garsinių – muzikinių ir vaizdinių – sceninių elementų. Pavyzdžiui, XIX a. pradžioje prancūzų melodrama peržengė dramos teatro ribas, šio žanro esminė specifika buvo akivaizdžiai gimininga operai. Melodrama<sup>9</sup> siejama su *drame lyrique*<sup>10</sup>, kurioje skambėdavo kupletai ir orkestro atliekama muzika. Melodramos ir operos giminingumą geriausiai atskleidžia abiem žanrams būdingas balso ir orkestro muzikos santykis, t. y. balsu perteikiamo žodžio integracija

muzikinėje melodijoje, tad melodramai labiau būdinga muzikinė-draminė struktūra negu „sakytinio vaidinimo su pridėtine muzika“ apibūdinimas. Nepaisant to, kad vokalas ir orkestrinė muzika melodramoje retai kada skamba išvien, dažniausiai tai būna „kalbančio balso“ ir muzikos orkestre sąjunga, – tai liudija apie kvazioperinę balso panaudojimo koncepciją viename dramos teatro žanrų<sup>11</sup>. Kalbamuosiuose melodramos epizoduose atsiskleidžia ir esminė operos arijos funkcija – pasitelkiant paryškintą emociją išraišką, kuriai kryptį suteikia ir išplėtoja kompozitoriaus parašyta muzikinė melodija – reflektoriai perteikti įvykių svarbą, jų reikšmę ir pasekmes melodramos veikėjams. Taigi melodramoje pabrėžiamų išraiškų refleksija atsiskleidžia monologuose, o operoje – arijose, kurios taip pat yra monologai. Melodramoje muzika buvo pasitelkiama ten, kur dramaturgas norėdavo padidinti emocijų krūvį ir atkreipti žiūrovų dėmesį į stipriausius afektus. Anglų režisierius ir teatro teoretikas Peteris Brookas, straipsnyje „Kūnas ir balsas melodramoje ir operoje“, kalba apie ženklą, bylojantį, jog melodramos ir operos dramaturgijai būdinga homogeniškumas, – daugybė melodramų vėliau buvo perdirbtos į operų libretus (išverstos į vokiečių ar italų kalbą ir perkurtos kaip operos).

Kai svarstoma, kaip šie [melodramų] monologai buvo pabrėžiami orkestro partitūra, galima sakyti, kad viskas, ko joms trūksta, idant taptų operos arijomis, yra būtent melodija. <...> Šie monologai atrodo esantys ant savaiminio virsmo į dainą ribos.<sup>12</sup>

#### DEBUSSY PRIEŠ WAGNERĮ

Atsigręžiant į operos istoriją ir operos kaip dramos traktuotės lūžio taškus, fundamentaliausias yra vokiečių romantizmo kompozitoriaus, operos reformatoriaus Richardo Wagnerio (1813–1883) indėlis: jis siekė visų operos elementų sintezės ir kūrė naują muzikinę dramą. Muzikinę dramą Wagneris dar įvardijo *Gesamtkunstwerk* – tai sudėtinis meno kūrinys, kuriame maksimaliai susivienija visi scenos meno elementai: poezija, muzika ir teatras / drama. Wagneris taip pat vartojo ir šią jungtį tiesiogiai iliustruojančią sąvoką: *Wort-Ton-Drama*, t. y. žodžio-tono-drama.

XIX amžiaus operoje vyravo pastangos kuo glaudžiau apjungti muzikos ir dramos meną. Kompozitorių nebetenkino libreto, kaip vien tik siužeto reprezentavimo, funkcijos. Kartu buvo bandoma kuo paveikiau atskleisti emociją žodinės kalbos raišką, ieškoma literatūrinės ir muzikinės dramaturgijos sanglaudos formų. Deja, vagneriškoji muzikinės dramos sam-

Richard Wagner. Fotografija.  
Paryžius, 1861.  
[www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)



Marcel BASCHET.  
Claude'o Debussy portretas.  
[www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)



prata buvo ribojama gyvenamojo laikotarpio (XIX a. antroji pusė) – tai buvo dar ikirežisūrinio teatro tradicijų metas. Taigi todėl vagneriškas *Gesamtkunstwerk* tik sąlyginai įgyvendintas kompozitoriaus gyvenamuoju laikotarpiu ir anuomet daugiau reikėsi kaip *Gesamtkritik* (liet. totalinė, visuminė kritika), nukreipta į amžininkų kuriamą operą, ypač į jos struktūravimo problematiką.

Iki Wagnerio dramatinės raidos netolygumą operoje dažnai lėmė atotrūkis tarp arijų (skirtų atskleisti herojų jausmams ir solistų vokaliniam virtuoziskumui) ir rečitatyvo (skirto veiksmo plėtotei). Nors Wagneriui sceninę muzikinę dramą ir totalaus teatro viziją pavyko pasiekti tik iš dalies, nepaisant to, kompozitorius įgyvendino pamatinę savo teorijų idėją: operos dramatinio turinio ir muzikinę plėtotę savo muzikinėse dramose jis atskleidžia be pertrūkių – čia nenutrūkstamai skambanti muzika kuria ir augina dramą.

Atsisakęs tradicinio operos struktūravimo ir vadovaudamasis menų sintezės idėja, Wagneris operoje įgyvendino muzikinės kalbos naujoves – tai begalinė melodija, muzikiniai leitmotyvai, pakitusi orkestruotės, kaip nuorodų ir priminimų tinklo, funkcija. Vis dėlto nors savo teoriniuose traktatuose Wagneris postulavo muzikos tarnystės dramai metodą, tačiau muzikinės dramos karkasui pasitelkdamas leitmotyvinę techniką, sceninį pastatymą įspraudė į griežtus, preciziško paklusnumo muzikai reikalaujančius rėmus. Jis muziką – ne tik pasakojančią, nurodančią ar susiejančią personažus, bet ir anonsuojančią įvykius, tarsi užbėgančią į priekį žodiniams istorijos pasakojimui – išskėlė viršiau libretu pasakojamo siužeto, tad ir viršiau literatūrinės dramos. Toks leitmotyvinis muzikinės dramos audinys, ryškiausiai įgyvendintas Wagnerio tetralogijoje „Nybelungo žiedas“, kilo iš simfoniskumo įtakos: trumpi, užuominas teikiantys ir vis atsikartojantys motyvai – tai priemonė, iš kurios Wagneris konstruoja savo tirštą simfoninį tinklą. Amerikiečių muzikologas Josephas Kermanas Wagnerio muzikinėms dramoms apibūdinti pasitelkia *operos kaip simfoninės poemos*<sup>13</sup> įvaizdį.

Tarsi atsaką Wagneriui operos dramaturgijos idealo siekiamybę priešingai traktavo prancūzų kompozitorius ir muzikos kritikas Claude'as Debussy (1862–1918), ją įgyvendinęs viintelėje savo operoje „Pelėjas ir Melisanda“. Debussy kritikaavo Wagnerio leitmotyvų techniką kaip pernelyg iliustratyvią, per tiesmukai nurodančią personažo būseną ar jo sąsajas su būsimais siužeto įvykiais. Operos kaip dramos kilmę ir sampratą Debussy siekė įteisinti tokia opera, kuri būtų visiškai paremta Maurice'o Maeterlincko pjese. Debussy pats parengė libretą, galima sakyti, kad į operą jis perkėlė beveik originalų dramos tekstą, tik šiek tiek jį pakupiūraves; toliau operą kaip dramą modeliavo jau muzikine kalba. Nauja tai, kad kompozitorius nesiėmė plėtoti operai parankių jausminės išraiškos scenų ar keisti dramos įvykių tempo, idant būtų patogiau ir artimiau muzikinės dramaturgijos logikai ir tradicijai. „Pelėjo ir Melisandos“<sup>14</sup> žodžiai buvo palydimi muzikos, literatūrinė kūrinio sąranga – pagarbiai išsaugota ir maksimaliai atskleista. Kaip teigia Kermanas, Debussy savo metodo niekada neįvardijo kaip reformatoriško, tačiau radikali jo prigimtis ir naujos inspiracijos, įgalinusios naujai pažvelgti į operą kaip į dainuojamą dramą<sup>15</sup>, yra akivaizdžios.

Muzika palaiko dramą, niekada nesiėmė nieko daugiau, kaip tik nuskaidrinti ją arba padaryti ją vaizdingesnę bei įtikimesnę. <...> Šioje operoje [„Pelėjas ir Melisanda“] pirminė

draminė išraiška yra literatūros, o ne muzikos, – paneigiant daugybę kartų išdėstytus ir kartotus principus.<sup>16</sup>

Taigi Wagneris ir Debussy – abu teoretikai ir praktikai (kompozitoriai ir libretininkai) – atsidūrė priešingose operos dramaturgijos interpretacijų pusėse: Wagneris, atsisakydamas dramos kūrinio (pjesės) kaip pagrindo libretui ir atsigręždamas į mitologiją, ieškojo geriausiai prie muzikos derančios dramaturgijos, o Debussy, neabejotinai inspiruotas kritinio požiūrio į Wagnerio reformą, ieškojo tokio dramos veikalo, kurio žodis padiktuo-tų muzikinę išraišką ir naują operos formą. Abu reformatoriai, kvestionuodami operos ir dramos sąryšius, keitė operos kaip dramos sampratą: nuo operos kaip vokalinės-simfoninės poemos iki operos kaip dainuojamosios dramos. Vis dėlto neatsitiktinai reformatoriais tapo tie kompozitoriai, kurie pasižymėjo ne tik muzikiniais, bet ir dramaturgo gebėjimais, neleidusiais jiems nusigręžti nuo žodžio ir dramos teikiamo potencialo.

#### PASAKOJIMAS VEIKSMU IR MUZIKA

Esminis istorijos pasakojimo metodas klasikinėje dramoje, tad ir dramos teatre, yra veiksmas, o muzikinėje dramoje vaidų ir veiksmo mediatorius yra muzika. Operos dramaturgijoje įvykis ir veiksmas turi savitą išraišką: veiksmui operoje, lyginant su klasikine drama, skiriama labai mažai laiko. Taip nutinka dėl to, kad muzikos kalba sudėtinga pavaizduoti veiksmo procesą. Kita vertus, garsinėmis imitacinėmis priemonėmis labai vaizdingai gali būti perteikiamos, pavyzdžiui, susirėmimų ir kovų scenos arba herojaus mirtis. Tačiau operoje veiksmus ir įvykius tarsi pratęsia po jų skambanti išplėtotą arija (rauda, serenada ir t. t.) – tai personažų refleksija, nurodanti įvykio reikšmę ir pasekmes, – tokiu būdu sustiprinamas ir prailginamas veiksmo įspūdis.

Muzikinės dramos principas yra toks, kad kiekvienas dramos veiksmas ir net stimulus privalo būti išverstas į muzikinę kalbą. Veiksmai ir poelgiai negali būti pateikiami tik kaip žodinė žinutė arba suvaidinami – jie turi būti ir girdimi, todėl operoje muzika pasikliaujama tarsi vedliu tam, kad suvoktume kompozitoriaus teksto koncepciją. Kaip tik dėl to opera niekada neturėtų būti statoma pagal jos trumpąjį siužetą – vadinamąjį sinopsį, kadangi visa dramaturgija, t. y. tai, kaip papasakota istorija, yra perteikiama muzikoje. Tačiau dramos teatre muzika pasitelkiama kaip priemonė atskleisti nuotaiką ir kurti spektaklio atmosferą, o veiksmas jau glūdi pačioje klasikinėje pjesėje.

Opera arba muzikinė drama įgyvendinama tuomet, kai ją užbaigia režisūrinė-sceninė interpretacija, kuriai įtakos turi ir kiti muzikinės dramaturgijos ypatumai. Pavyzdžiui, operoje muzika neretai perteikia ir scenografiją – atlieka „skambančios scenografijos“ funkciją. Tokios operoje įspūdingai vaizdingos gali būti pastoralinės ar audros scenos. Antai kompozitorius Giuseppe Verdi „Otele“ ne tik į gamtos stichijų šėlo vaizdinį, bet ir į veiksmo sukūrį personažus įtraukia operą pradėdamas veiksmo kupina audros scena, o ne tradicine uvertiūra. Kitaip negu Williamo Shakespeare'o dramoje, kuri prasideda Jago ir Rodrigo dialogu, – čia apie audrą sužinome tik antrame pjesės veiksmo, o iki tol plėtojamas ilgas pokalbis.

Taigi skirtingi ne tik pjesės kūrimo ir dramos operoje komponavimo principai, bet taip pat jie diktuoja ir skirtingas taisykles operos ir dramos spektaklių režisūros strategijoms. Dramos spektaklyje dramaturgija (per)kuriamą, ir ji visiškai priklausoma nuo režisieriaus intencijų, o operoje – atvirkščiai, režisierius tampa išskirtinai priklausomas nuo dramaturgijos,

kuri yra dviguba – muzikinė ir literatūrinė. Be to, muzika dramoje – tai išorinis sandas, o operoje – vidinės sąrangos dalis. Kita vertus, net ir dramos spektaklyje muzika dalyvauja ne tik kaip garsinis fonas: įsiliedama į spektaklio dramaturgiją, muzika tarsi paruošia tam tikroms scenoms, didina įtampą, nuteikia būsimeis įvykiams. Kartu ji teikia veiksmui tempą, veikia laiko tėkmės pojūtį. Operoje muzikos vaidmuo dar didesnis: ji diktuoja ritmą, tempą, dramines kulminacijas, personažo charakteristiką, nurodo veiksmo (rečitatyvuose) ir jausminės refleksijos (arijose) epizodus, laiko atžvilgiu apribojančius viso operos spektaklio ir atskirų scenų plėtotės galimybes. O pjesė dramos spektaklyje gali būti laisvai modifikuojama ir pasiduo-da perkonstravimui.

Net jeigu klasikinės operos libreto ištakos esti literatūros kūrinyje arba puikiai žinomoje pjesėje (antai Verdi „Otelas“, „Makbetas“ ir daugybė kitų), į operos sceną perkeliamas literatūros kūrinyje neišvengiamai patiria kaitos procesus – jis tampa visiškai nauja drama; nors yra ir išimčių – antai jau minėta Debussy opera „Pelėjas ir Melisanda“.

#### Rima JŪRAITĖ

<sup>1</sup> Cit. iš: Joseph KERMAN. Opera as Drama. – London and Boston: Faber and Faber, 1989, p. 203.

<sup>2</sup> Monodija – solinis dainavimas pritariant instrumentams. Atsirado apie 1600 m. Florencijoje, menininkų susivienijime „Florencijos kamerata“, kuris siekė atgaivinti ir propaguoti antikinę tragediją, vienbalsę muziką. Monodijos ištakos taip pat siejamos su idėja, kad poetinis tekstas laikytinas svarbesniu už muziką. Tekstas turėjo savo ritmiką, pagal kurią atlikėjas praktikas privalėjo interpretuoti. Skiriami du monodijos tipai: rečitatyvinis (melodiką lėmė poetinis tekstas) ir naujasis (vyravo dainingasis pradai). Monodija turėjo didelės įtakos naujoms formoms ir žanrams atsirasti, jos pagrindu plėtojosi rečitatyvas, arija, opera, kantata ir oratorija.

<sup>3</sup> *Parlar cantando* – daininga deklamacija, išraiškingas fiksuoto aukščio garsų intonavimas, tarsi deklamavimas. Nuo pat operos atsiradimo – XVII a. dažnai naudojamas italų kompozitorių operų dainuojamoje medžiagoje, ekspresyviuose rečitatyvuose.

<sup>4</sup> *Prima le parole, dopo la musica* (it.) – pirmiau yra žodis, paskui – muzika.

<sup>5</sup> Adeodatas TAURAGIS, Eglė ULIENĖ. Opera // Muzikos enciklopedija, III tomas. – Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2007, p. 23.

<sup>6</sup> Patrice PAVIS. Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis. – Toronto and Buffalo: University of Toronto Press Incorporated, 1998, p. 243.

<sup>7</sup> Всеобщая история театра. – Москва: ЭКСМО, 2012, с. 357.

<sup>8</sup> Patrice PAVIS. Žr. 6 nuorodą.

<sup>9</sup> Melodrama (gr. *melos* – giesmė, *drama* – veiksmas) – viena dramos formų, sceninis kūrinys, kuriame kalba derinama su instrumentine muzika; muzikiniai epizodai kaitaliojami su deklamacija arba veikėjai kalba muzikai pritariant (melodeklamacija).

<sup>10</sup> *Drame lyrique* (pranc.) – lyrinė drama XIX–XX a. prancūzų operos atmaina.

<sup>11</sup> Žr. plačiau: Jens HESSELAGER. Operatic or Theatrical? Orchestral Framings of the Voice in the Melodrama // Sarah HIBBERD. Melodramatic Voices: Understanding Music Drama. – Burlington: Ashgate Publishing Company, 2011, p. 27.

<sup>12</sup> Peter BROOK. Body and Voice in Melodrama and Opera. – New York: Princeton, 2000, p. 121.

<sup>13</sup> Žr. plačiau: Joseph KERMAN. Opera as Drama. – London and Boston: Faber and Faber, 1989, p. 158–177.

<sup>14</sup> Simbolistinė Maurice'o Maeterlincko drama, kupina neapibrėžtumų ir būsenų, pati savaime priartėja prie muzikinio teatro ir tinka būti naudojama kaip libretas, nedarant esminių teksto transformacijų.

<sup>15</sup> Žr. plačiau: Joseph KERMAN. Opera as Drama, p. 140–157.

<sup>16</sup> Ten pat, p. 141.