

Michał Lukasz NIŻYŃSKI

Giacomo Puccini muzikos kalbos teatriškumas – problemos apžvalga

Theatricality of Giacomo Puccini's Musical Language: A Review of the Problem

Anotacija

Straipsnyje gvildenamas Giacomo Puccini muzikos teatriškumas, pasireiškiantis jos kalbos elementuose. Į muzikos kūrinis pirmiausia žvelgiama kaip į vokalinės-instrumentinės muzikos reiškinius, siejant juos su teatro meno dėsniais ir principais. Siekiama atskleisti ir išanalizuoti tai, kas daro muziką teatrišką, kas jai suteikia teatriškumo bruožų. Skirtingas meno rūšis sintezuojantis operos žanras reikalauja tarpdalykinio požiūrio, apimančio teatrinis, literatūrinius, muzikinius, filosofinius, estetinius ir psichologinius veiksnius, taip pat įvairių tyrimo metodų – istorinio, lyginamojo, tarpdalykinio (teatro meno ir muzikos specifiką jungiančio), analitinio ir aprašomojo. Apibendrinant mokslinę literatūrą ir analizuojant Puccini operas „Bohema“ ir „Toska“ formuojama teatriškumo samprata ir ryškinamos jo apraiškų muzikoje galimybės. Teatriškumo apraiškas atskleidžiančių lygmenų įvairovė (kūrinio formodara, teksto ir muzikos sąveika, ritmas, melodija, harmonija, balsų panaudojimas ir instrumentuotė) lemia skirtingus analizės aspektus – formalųjį, žanrinį, semantinį, distribucinį (motyvų sklaidos), harmoninį, taip pat aptariantį kompozitoriaus numatytus atlikimo išteklius. Puccini kūrybą lyginant su kitų kultūrų operos meno laimėjimais viską apimančiame istoriniame kontekste, kuriame išskirtinė vieta tenka Richardo Wagnerio operos reformai, išryškėja jos unikalumas ir stilistinis originalumas. Kalbant apie semantines muzikos reikšmes ir nespacificines jų prasmes, kai nagrinėjamos muzikos ir žodžio sąsajos, pasitelkiama hermeneutinė, iš dalies semiotikos (komparatyvinės semiotikos) metodika.

Reikšminiai žodžiai: Puccini, muzikos teatriškumas, muzikos kalba, muzikos plastiškumas, leitmotyvai, opera, muzikinė drama, teksto ir muzikos sąveika.

Abstract

The article deals with the theatricality of Giacomo Puccini's music, which manifests itself in the elements of its language. Musical compositions first of all are treated as a musical phenomenon relating them to the laws and principles of theatre art. It is sought to reveal and analyse what makes music theatrical, what renders features of theatricality to it. The opera genre, which synthesises different kinds of art requires an interdisciplinary attitude encompassing theatrical, literary, musical, philosophical, aesthetic and psychological factors, as well as the use of various research methods – historical, comparative, interdisciplinary (linking specificity of theatre art and music), analytical and descriptive. In summing up scientific literature and analysing Puccini's operas *La Bohème* and *Tosca*, the conception of theatricality is being formed and the possibilities of its manifestation in music are being brought to light. The variety of levels revealing the manifestations of theatricality (building the form of the work, interaction between the text and music, the rhythm, melody, harmony, the use of voices and instrumentation) determine different aspects of the analysis – the formal, genre, semantic, distributive (a spread of motifs), harmonious, as well as discussing resources of performance provided for by the composer. In comparing Puccini's creative work with the achievements of opera art of other cultures within the all-embracing context in which Richard Wagner's opera reform takes an exceptional place, its uniqueness and stylistic originality comes to light. Speaking about semantic meanings of music and their non-specific implications when links between music and word are investigated, hermeneutic, partly semiotic methods (those of comparative semiotics) are used.

Keywords: theatricality of music, musical language, plasticity of music, leitmotifs, opera, musical drama, interaction between the text and music.

Įvadas

Straipsnyje pristatomi apginto meno aspiranto mokslo darbo (Nižyński, 2011, 164 p.), atlikto vadovaujant prof. dr. Audronei Žiūraitytei, išvados ir gauti rezultatai. Darbo objektas – ypatinga muzikos kalbos stilistinė savybė – teatriškumas. Jį lemia įvairūs parametrai, tokie kaip melodija, ritmas, harmonija, instrumentuotė, faktūra ir jų organizavimas. Šiuo aspektu nagrinėjamos dvi Puccini operos – „Bohema“ (*La bohème*), pirmą kartą pastatyta Turine 1896 m., ir „Toska“ (*Tosca*), kurios premjera įvyko 1900 m., – yra labai populiarios ir nuolat rodomos viso pasaulio scenose. Tai iš dalies lėmė darbo aktualumą. Jį sustiprino argumentas,

kad šiuo metu atlikėjai vis daugiau dėmesio skiria interpretacijos, pagrįstos nauju muzikinio teksto perskaitymu, problemoms. Darbe pateiktos išvados gali būti naudingos dirigentams, siekiantiems kuo geriau suprasti atliekamą muziką. Juolab kad 2008 m. muzikos pasaulis minėjo Puccini 150-ąsias gimimo metines, o 2014 m. sukaks 90 metų nuo kompozitoriaus mirties. Kaip tik dėl to kyla dar didesnis susidomėjimas Puccini kūryba. Muzikiniai teatrai rengia naujus spektaklius, organizuojamos kompozitoriaus kūrybai skirtos mokslinės konferencijos.

Nors Puccini pripažintas ir laikomas vienu didžiausių XIX a. pabaigos ir XX a. pradžios operos kūrėjų ir daug apie jį rašyta, vis dėlto muzikos kalba publikacijose

neužima deramos vietos, kokią, mūsų nuomone, galėtų užimti. Apie ją rašoma mažai, dažniausiai paviršutiniškai, kartais nevenigiant net neigiamo, ironizuojančio požiūrio (pavyzdžiui, Mahler-Werfel, 1940, p. 281; Kerman, 2005, X–XIII, p. 13–16, 189, 204–205). Susidaro įspūdis, kad „pučiniologija“ nėra taip išplėtota muzikologijos atšaka kaip, pavyzdžiui, „mocartologija“ ar „šopenologija“. Taip didis kompozitorius atsiduria tarsi paraštėse. Teatriškumo aspektu Puccini muzikos kalba taip pat nėra nagrinėta. Tik 1994 m. paskelbta pirmoji disertacija (Min Ho, 1994) Puccini leitmotyvų sistemos tema yra vienas svarbiausių darbų aptariamam aspektui. Kita vertus, ir teatriškumo kaip muzikos stiliaus savybės sąvoka, atverianti naujas muzikos analizės galimybes, atsirado palyginti neseniai.

Pažymėtina, kad tarpdalykinis, komparatyvinis požiūris į skirtingus menus pastaruoju metu itin išpopuliarėjo. Apie tai byloja komparatyvinės semiotikos (lenk. *intersemiotyka*), nagrinėjančios įvairių menų kalbų sąveiką, atsiradimas. Kalbant apie muziką ir teatrą, tokių sąsajų paieška atrodo labai parankios, nes, kaip pastebėjo Aleksanderis Tairowas, „iš visų menų muzika, be abejo, yra artimiausia teatro menui“ (Tairow, 1978, p. 104). Toks supratimas įsitvirtinęs mūsų kultūroje. Sutariama, kad Europos muzikos, teatro, šokio ir poezijos menų ištakos yra tos pačios – tai chorėja (gr. *χορεία*; Calame, 2001; Ley, 2007). Jau graikų mitologijoje muzikos ir šokio mūzos buvo vadinamos tos pačios šaknies vardais – Euterpe ir Terpsichore, o graikų teatras dėl savo sinkretiškumo gali būti laikomas operos žanro prototipu (Horowicz, 1963, p. 22).

Panaši reikšmė tenka viduramžių moralitė ir misterijoms. Teatro elementų aptinkama *ars nova* laikotarpio dainose – itališkose *caccie* (dainos apie medžioklę), vėliau Renesanso epochos prancūzų *chansons*, italų madrigaluose ir ypač madrigalų komedijose, kur išryškėja gamtos garsų mėgdžiojimas (onomatopėjos). Taip atsirado garso tapyba – *imitazione della natura* – ir muzikos retorika. Pastaroji tapo vokalinės-instrumentinės, galiausiai tik instrumentinės muzikos savybe (Chomiński, 1989, t. 1, p. 121, 125, 174, 205–207, 225).

Operos¹ žanro susiformavimas ir vėlesnė jo raida tik sustiprino teatro ir muzikos sąsajas. Atsiradus naujam žanrui, jo tėvai (*Camerata de' Bardi*) vis dar buvo universalūs kaip antikos dramaturgai – kūrė poeziją, muziką ir dainavo. Tačiau, kaip pastebi Valentina Konen, pirmųjų operų dramaturgijos logika visiškai prieštaravo teatro dramaturgijos logikai (Конен, 1975, p. 58). Pažymėtina, kad vėlesnių operos reformų esmė buvo priartinti operos teatrą prie dramos teatro. Toks procesas truko iki Puccini laikų. Jam aktualiausi buvo Wagnerio postulatai, ypač mintis apie *Gesamtkunstwerk*.

Opera ir apskritai muzikinis teatras dėl sinkretinės prigimties, matyt, yra pati tobuliausia ir teatriškiausia meno forma. Jos priemonių įvairovė atskleidžia neribotas išraiškos galimybes, kurių poveikio galia sumažėja atskirai

išskaidžius muziką, literatūrą, šokį, dailę, vaidybą. Operos meno tradicijos senos. Jos istorija kupina garsių atradimų, pirmiausia siejamų su Italijos kultūra, ypač su Giuseppe'ės Verdi ir Puccini kūryba. Geriausias šių kompozitorių operos pasižymi magiška teatro galia. Tai skatina ieškoti muzikoje slypinčių veiksnių, lemiančių teatrinį jos poveikį.

Operos muzikos teatriškumo samprata

Muzikos ir teatro menų artumas yra pagrindinė priežastis, leidžianti egzistuoti muzikos teatriškumui. Apibendrinant įvairių epochų ir kultūrų atstovų teorines mintis (Berthold, 1980; Fischer-Lichte, 1995; Kijowski, 1985, p. 40; Craig, 1964, p. 61, 94; Tairow, 1978, p. 89) bei Puccini 1921 m. lapkričio 11 d. laišką Adami'ui (Puccini, 2007), nesunku išvardyti svarbiausias teatro savybes. Tai pristatymo poetika (sistema), veiksmingumas, personažų dalyvavimas, žmogaus balso ir kitų garsų naudojimas, vizualumas, sinkretiškumas, žiūrovų sudominimas, sąlygiškumas, konvencionalizmas. Jeigu šių savybių randama bet kuriame, net nepriklausomame nuo teatro meno objekte, tuomet galima kalbėti apie objekto teatriškumą (angl. *theatricality*, pranc. *théâtralité*, vok. *Theatralität*, lenk. *teatralność*, rus. *театральность*)² žiūrint į jį pro teatro prizmę.

Straipsnyje mus domina pirmiausia muzikos kalba ir teatriškieji jos elementai. Į analizuojamus kūrinius žvelgiame kaip į vokalinės-instrumentinės muzikos reiškinius, siedami juos su teatro meno dėsniais ir principais. Įvairiai operos mene pasireiškiančius skirtingus teatriškumo elementus traktuojame tarpdalykiniu būdu, t. y. siedami juos su teatro menu.

Operos muzikos teatriškumas yra dviejų tipų: išorinis ir vidinis. Opera, kūrinys skirtas rodyti scenoje, savo prigimtimi yra teatriška. Jos paskirtis, tekstas ir žmonių balsai išoriškai veikia muzikos kalbą ir lemia jos akivaizdumą (išorinį) teatriškumą. Jis labiausiai matomas kūrinio formodaroje, o ši priklauso nuo libreto teksto. Literatūrinis libreto tekstas lemia muzikos kūrinio suskaldymą į veiksmus, scenas ir dar smulkesnes struktūrines dalis (monologus ir dialogus). Kitaip tariant, žodinis operos tekstas, vartojant Claudio Monteverdi sąvoką *l'orazione*, byloja apie operos muzikos teatrišką pobūdį.

Bet tai tik vienas muzikos teatriškumo aspektų. Tatjana Kuryševa knygoje „Teatriškumas ir muzika“ teigia, kad muzikos teatriškumas gali egzistuoti savaip, jis nepriklauso nuo jokio teksto ir gali būti matomas grynai koncertinėje, instrumentinėje muzikoje (Курьшева, 1984, p. 7). Vadinasi, operos muzika gali būti savaime teatriška, nesvarbu, kokia sceninė kūrinio paskirtis. Toks reliatyvus muzikos teatriškumas yra sąlyginis, vidinis.

Remiantis Kuryševos darbu (Курьшева, 1984, p. 8–9, 16, 47, 118–121), galima išvardyti teatriškas muzikos savybes. Tai emocionalumas³, įvairių konvencijų pasitelkimas,

veiksmingumas, kintamumas, dinamiškumas, šokių ritmo naudojimas, motorika, muzikinių struktūrų personifikacija, garsinis plastiškumas, literatūrinio turinio iliustravimas ir formos dalumas, pagrįstas kontrasto ir konflikto principais⁴. Visos jos, būdingos ir Puccini kūrybai, atitinka anksčiau išvardytas pagrindines teatro savybes.

Kalbant apie muzikos teatriškumą reikia pabrėžti, kad jis traktuotinas kaip muzikos stiliaus savybė, atsiskleidžianti muzikos kalbos elementuose. Ši sąvoka tik iš dalies atitinka programiškumo ir dramaturgijos reiškinius. Pirmasis telkia dėmesį į nemuzikinį turinį, esantį muzikos kūrinyje. Tokia prasme teatriškumas, būdamas programiškumo priemone, gali tarnauti jam, bet iš tikrųjų teatriškas gali būti ir muzikos kūrinys, neturintis jokios programos. Kita vertus, dramaturgija yra bet kurio veiksmo (muzikinio ir nemuzikinio, teatrinio ir neteatrinio) savybė, jos sąvoka atrodo mums per plati. Galiausiai ir programiškumo, ir dramaturgijos esmė slypi ne pačioje muzikos kalboje (Niżyński, 2011, p. 20).

Puccini operų formos akivaizdusis (išorinis) teatriškumas

Nagrinėjant Puccini operų „Bohema“ ir „Toska“ muzikos kalbos išorinio teatriškumo fenomeną, svarbus platesnis muzikinis istorinis ir tradicinis italų operos kontekstas. Tai lemia ir analizės metodiką, kurios pagrindu šiuo atveju tampa žanrinė ir formalioji analizė.

Pirmasis klausimas yra Puccini kūrinių vientisumas ir dalumas. Norint jį atskleisti, muzikos tekstas analizuojamas faktūros, melodikos, harmonikos ir sudėties aspektais. Stengiamasi rasti muzikinio teksto vidinio dalumo⁵ ir libreto struktūros bei dramaturgijos sąsajų. Kitas žingsnis – nustatyti, ar analizuojamose operose yra tradicinių operinių formų ekvivalentų – uvertiūrų, arijų, rečitatyvų, ansamblių, chorų, dialoginių scenų, šokių ir instrumentinių *intermezzo*⁶.

Puccini operose randame visų naujausių (madingų) kompozitoriaus epochos krypčių atspindžių. Tarp jų svarbiausi – italų autorių laimėjimai vadinamosios „numerijų operos“ srityje ir Wagnerio muzikinės dramos principai⁷. Nors pastarieji to meto Europoje buvo laikomi avangardu ir meno ateitimi, Italijoje jie traktuoti, švelniai tariant, santūriai (Wilson, 2007). Atstovaudamas senas vokalinio meno tradicijas turinčiai italų kultūrai ir siekdamas neprarasti Verdi įpėdinio statuso, smalsus meno naujovėms⁸ Puccini jungė italų ir vokiečių kultūrų įtakas.

Wagnerio dramos atspindys labiausiai matomas Puccini operų formodaroje – čia nebelieka italams būdingo veikalo skaldymo į numerius. Tačiau tai nereiškia, kad Puccini operų forma yra vientisa. Joje randame ir italams tipingą suskirstymą į atkarpas, partitūrose grafiškai nepažymėtą ir atsiskleidžiantį tik nuodugniai išanalizavus muzikos kalbą. Kompozitoriaus operų formos dalumą pirmiausia lemia kontrasto principas (ypač kai kalbame apie harmoniją, melodiją, faktūrą ir vokaliųjų balsų pasiskirstymą) ir jį įprasminančių atkarpų įvairovė. Ją atspindi italų operinio meno konvencionalizmas (Horowicz, 1963, p. 21–22) – arijų, rečitatyvų (1 ir 2 pvz. pateikta tipiška rečitatyvinė faktūra), ansamblių, chorų ir orkestrinių fragmentų būtinybė⁹.

Drauge turime pripažinti, kad Puccini operose išnyksta riba tarp išvardytų formos padalų – ypač tarp rečitatyvų ir arijų bei tarp solinių arijų ir ansamblio epizodų (pavyzdžiui, Kavaradosio arija „Recondita armonia“ „Toskos“ pirmame veiksmo ar Mimi ir Rudolfo scena „Bohemos“ pirmame veiksmo)¹⁰. Tai tik patvirtina Józefo Michała Chomińskiego nuomonę, kad visos šios istoriškai savarankiškos formos susijungė į vieną dialoginės scenos formą (Chomiński, 1976, t. 4, p. 232). Interpretatorius (dirigentas) sprendžia užduotį – viena vertus, gilinantis į partitūrą, išvelgti aptartą muzikos įvairovę ir formos dalumą, kita vertus, nepažeisti kūrinio formos ir dramaturgijos vientisumo, jį perteikti klausytojui.

1 pvz. „Bohemos“ ketvirto veiksmo fragmentas

The image shows a musical score fragment for Act 4 of Puccini's 'Bohème'. It features three staves: Marcello (bass), Colline (bass), and Orchestra. The tempo is marked 'Vivo'. The lyrics are: 'La dan-za con mu-si-ca vo-ca-le! a piacere Si sgom-bri-ne le sa-le!'. The score includes dynamic markings like *ff*, *sfz col canto*, *a tempo*, *f col canto*, and *p*.

2 pvz. „Toskos“ pirmo veiksmo fragmentas

The image shows a musical score fragment for Act 1 of Puccini's 'Tosca'. It features three staves: Cavaradosi (bass), Angiolotti (bass), and Orchestra. The tempo is marked 'Moderato'. The lyrics are: 'Non mi rav-vi - sa - te! Il car-ce-re m'ha dun-que as-sai mu - ta - to! An - ge - lot - ti! Il Con-so-le del-la spen-ta re-pub-bli-ca ro - ma-na. rapidly, declamato, con forza'. The score includes dynamic markings like *p*, *col canto*, *f*, and *string.*

Puccini muzikos plastiškumas

Kuryševa, rašydama apie muzikos plastiškumą, traktuoja jį pirmiausia kaip meną, pasireiškiantį mostais, ir kaip patį seniausią muzikos teatriškumo būdą (Курьшева, 1984, p. 118–121). Papildysime šią sampratą pridurdami, kad tai taip pat muzikos ryškumas, onomatopėjiškumas, muzikinių struktūrų kintamumas kūrinyje, gebėjimas mėgdžioti, imituoti pasaulio garsus (*mimesis*) ir galiausiai kelti vizualias asociacijas.

Taigi operų dramaturgijai ir teatriškumui išryškinti svarbi yra orkestruotė. Ją analizuojant siekiama atskleisti tai, kas originalu, netipiška, kas iš karto patraukia klausytojo dėmesį. Mėginama nustatyti, ar panaudoti efektai atitinka scenoje vykstantį veiksma ir ar tai turi kokių nors semantinių reikšmių. Šiuo atveju mus domina ne tik instrumentų ir jų tembrų specifinis panaudojimas, bet ir orkestruotės bei vokalinių partijų ypatumai.

Pasirodo, instrumentais Puccini plastiškai iliustruoja sceninį veiksma onomatopėjos ar garso tapybos pagrindu. Tai matome čia pateiktoje „Bohemos“ partitūros ištraukoje (3 pvz.). Išėję iš Rudolfo buto, Marčelas, Kolenas ir Šonaras leidžiasi laiptais žemyn. Šis veiksmas neturi būti rodomas scenoje. Vien klausant galima suprasti, kad laiptai yra slidūs

ir kad Kolenas paslysta. Didaskalijuose nurodytą griuvimo sukeliama garsą („*rumore d'uno che ruzzola*“) iliustruoja chromatiniai šešioliktnių pasažai styginių instrumentų partijose. Simfoninį, teatrinį vaizdą pripildo bohemičių leitmotyvo (4 pvz.) ritminė figūra.

Allegro vivace ♩ = 108



4 pvz. Bohemičių leitmotyvas

Orkestras taip pat gali pateikti papildomą informaciją apie veiksmo vietą ir laiką (pavyzdžiui, varpai, iliustruojantys konkrečią valandą skambinančius bažnyčios varpus). Tradiciniai ir netradiciniai instrumentai (vargonai, taurės, patranka, šautuvai) kartais dalyvauja pačiame veiksmo, atlikėjams pasirodant scenoje (karo orkestras „Bohemoje“, bažnyčios orkestras „Toskos“ pirmo veiksmo finale). Taip pasireiškia ir verizmo įtaka¹¹. Puccini operose verizmas nėra sutapatinamas su sceninio veiksmo realizmu¹². Vadovaudamasis šios Italijoje populiarios stilistinės krypties estetika, Puccini siekė, kad jo kūrinii skambėjimas kultūrinii¹³ ir

3 pvz. „Bohemos“ pirmo veiksmo fragmentas (pasirinktos partijos)

istoriniu¹⁴ aspektu patikimai atkurtų scenoje vaizduojamo veiksmo atmosferą. Kompozitoriaus instrumentuotės pasirinkimą dažnai lemia veiksmo kaita, kontrasto principas, libreto dramaturgija – konkrečių instrumentų ar įvairios sudėties instrumentų grupių pasirodymas, nuo veiksmo priklausantis orkestro sudėties didinimas ar mažinimas. Puccini orkestruotė labai spalvinga, išraiškinga, plastiška ir dėl pasitelkiamų faktūrų įvairovės.

Atlikimo priemonių plastiškumo efektą sustiprina tai, kaip savitai Puccini panaudoja žmogaus balsą. Lentelėje (žr. 5 pvz.) pateiktos operų „Bohema“ ir „Toska“ solo, vokalo partijos. Žvelgiant į jas, galima daryti išvadą, kad kompozitorius pirmenybę teikia aukštiesiems balsams ir aukštiesiems jų registrams. Žodžių *mecosoprano*s ir *altas* apskritai neaptingama jo partitūrose. Bosu dainuoja antro plano veikėjai, o iš čia analizuojamų operų pagrindinių veikėjų tik Kolenas. Operose išgirstame ir vaikų balso tembrą. „Toskoje“ numatyta berniuko-piemens, dainuojančio užkulisiuose, solo partija (trečio veiksmo pradžioje). Jos atsiradimo priežastį hermeneutiškai interpretuoja Edmundas Gedgaudas, traktuodamas šį vaidmenį kaip Toskos vaikystės alegoriją (Gedgaudas, 1997).

Puccini operose vyrauja artimi rečitatyvams epizodai, dialogo scenos, pirmenybę teikiama draminiam, o ne vien lyriniam muzikiniam išraiškingumui. Lygindami Puccini

kūrybą su ankstesnio laikotarpio italų kompozitorių operomis, pastebime, kad virtuozinis vokaliųjų partijų aspektas yra ribojamas. Virtuoziskumas nėra savitikslis, jis tarnauja aukštesnio lygmens kūrinio tikslams, tarp jų ir sąlyginiam teatriškumui, pasireiškiančiam ir dekoratyvumu. Pasitaiko, kad kai kurios virtuoziskai dainininkų atliekamos Puccini veikalų partijos iš tikrųjų yra susiklosčiusių atlikimo tradicijų padarinys, nenumatytas kompozitoriaus partitūrose (Prószyński, 1956, p. 82–85). Taip pat atsisakoma ornamentikos (fioriturų) ir kadencijų. Susidaro įspūdis, kad laipsniškai išnyksta italams būdingas dainavimas *bel canto*.

Remdamasis muzikinės dramos principais, Puccini priartina dainavimą prie kalbos. Kartais net arijose jis vengia vokalinės kantilenos, perrašydamas ją akompanuojančių instrumentų partijoms (6 pvz.). Kompozitorius reikalauja, kad dainininkas tekstą išreiktų ar tiesiog pasijuoktų, imituotų verkimą ar išgautų kitus „nevokališkus“ garsus, ir tai dažniausiai numatyta kūrinio partitūroje¹⁵. Vokaliniai efektai taip pat naudojami komiško siekiui sukurti – o tai galima suprasti kaip akivaizdaus teatriškumo išraišką.

Ypatingo dėmesio vertos vietos, kai libreto tekstas paprasčiausiai pasakomas žodžiais. Taip išryškunami tie momentai, kuriems Puccini suteikia specialią, teatrinę prasmę. Paminėsime besimeldžiantį chorą „Toskos“ pirmo veiksmo finale ir „Bohemos“ sceną po Mimi mirties (7 pvz.).

balso tipas: personazo tipas:	VAIKIŠKAS	SOPRANAS	TENORAS	BARITONAS	BOSAS
PIRMO PLANO PERSONAŽAI		Mimi $c^1 - c^3$ Miuzetė $cis^1 - ces^3$ Toska $c^1 - c^3$	Rudolfas $d^1 - b^2(c^3)$ Kavaradosis $des^1 - h^2$	Marčelas $B - fis^1$ Šonaras $B - f^1(fis^1)$ Skarpija $H - ges^1$	Kolenas $Ges - fis^1$
ANTRO PLANO PERSONAŽAI	Berniukas $g^1 - b^1$ Piemuo $h - e^2$		Parpignolis $e^2 - g^2$ Spoleta $cis^1 - fis^2$	Zakristijonas $As - e^1$	Benua $B - es^1$ Alkindoras $B - fes^1$ Seržantas $c - c^1$ Muitininkas $d - g$ Andželotis $c - e^1$ Skaronas $d - d^1$ Sargas $H - b$

5 pvz. Puccini operų „Bohema“ ir „Toska“ personažai pagal balso tipus (Niżyński, 2011, p. 105)

Andante appassionato $\text{♩} = 40$
p con grande sentimento
 Tosca
 Sem - pre con l'e' sin - ce - ra la mia pre - ghie - ra ai san - ti ta - ber -
 flauto
p dolcissimo con grande sentimento
 na - co - li sa - li. Sem - pre con l'e' sin - ce - ra, die - di fio - ri agli al - tar.
 piano
pp
alzandosi con calma
f

6 pvz. „Toskos“ arijos „Vissi d'arte“ fragmentas – partijų rinkinys

Andante lento e sostenuto
col canto
 clarinetto basso in la
 Personaggi
 Colline *senza voce* Rodolfo *sotto voce* *lunga con voce strizzata dallo sgrimento allibito, fissando ora l'uno, ora l'altro*
 Co-me va? Ve-di? È tran-quil-la. *lunga* Che vuol di-re quell'an da-re e ve-ni-re..quel guar-dar-mi co-si?!

7 pvz. „Bohemos“ ketvirto veiksmo fragmentas

Andante sostenuto $\text{♩} = 112$
 Cavaradosi
 Scarpia
 orchestra
f Non lo so. Ne - go!
ff (imperioso) Dov'è An - ge - lot - ti? Ne - gu - te d'a-ver-gli da-to ci - bo? E ves - ti?
 Ne - go! Ne - go, ne - go!
(con forza) E a - si - lo nel - la vil - la? E che là sia na - sco - sto?
(quasi paternamente, ritornando calmo) Via, Ca - va - lie - re, ri - flet - te - te:
decto
fp
pp

8 pvz. „Toskos“ antro veiksmo fragmentas

Teatrinės paskirties yra melodeklamacijos (kai melodiją sudaro vienos natos kartojimas), jos atkreipia klausytojo dėmesį į tekstą, o visas melodinis ir muzikinis krūvis tenka orkestro partijai. Tai matome Kavaradosio ir Skarpijos pokalbyje prieš įeinant Toskai antrame operos veiksmo (8 pvz.) ar Toskos ir Kavaradosio pokalbyje ir tapytojo sušaudymo scenoje paskutiniame „Toskos“ veiksmo. Tokiais atvejais mažiausi registro ar melodiniai pakeitimai itin stipriai veikia ir iš karto yra pastebimi. Emocionalumo aspektu paminėti

momentai yra labai intensyvūs ir pasižymi didele įtampa. Kitose Puccini veikalų vietose panašų dramatinį efektą sukelia ir melodiniai šuoliai.

Neatsižvelgiant į literatūros teksto dramaturgiją, parenkant vokalo registrus savarankiškai plėtojamas reliatyvus grynai muzikinis (vidinis) teatriškumas. Dainininkai, atlikdami Puccini operas, paprastai ne iš karto atskleidžia visą balso diapazoną. Dažniausiai tai įvyksta palengva, kai kiekvienoje scenoje pridėdama nauja aukščiausia ir žemiausia nata. Taip

sukurtos Kavaradosio ir Skarpijos partijos. Suprantama, dramaturgiškai svarbios vietos parašytos aukštam, įtampos kupinam registru, pavyzdžiui, Kavaradosio kankinimo scena „Toskos“ antrame veiksmo. Įtampai kylant, aukštėja ir dainuojamos natos. Atvirksčiai pavyzdys – plastiška Skarpijos mirties scena. Turėdami omenyje ir kitus vokalo partijų teatriškumo pavyzdžius, tokius kaip personažų apibūdinimas vokalo partija (Miuzetės koloratūrinis sopranas) ar naudojimas tradicinėmis balso rūšies pasirinkimo konvencijomis (pagrindinių veikėjų pora – sopranas ir tenoras, filosofo partija parašyta bosui), pritariame nuomonei, kad Puccini teatras yra tikras žmonių balsų teatras.

Muzikinių struktūrų personifikacija

Su plastiškumu siejasi muzikinių (melodinių, ritminių, tembrinių, faktūrinių) struktūrų personifikacija. Kuryševa tapatina ją su temine technika ir muzikinę temą prilygina personažui (Курешева, 1984, p. 98).

Tematinės technikos analizės metodas remiasi distribucinės analizės pagrindais – aptikti muzikiniame tekste pasikartojančias (tiesiogiai ar su mažais pakeitimais) tematinės struktūras, jas susisteminti, sunumeruoti, rasti jų semantinę reikšmę analizuojant šių sąveiką su libretu ir bendra kūrinio dramaturgija. Kitas analizės etapas – struktūrų susistemimas pagal bendras dar mažesnes ląsteles, turinčias generuojančią reikšmę¹⁶.

Taip analizuojant kūrinį, paaiškėja, kad Puccini, iš dalies kaip Wagneris, operose naudoja „grįžtančias muzikines struktūras“, ir dėl jų spektaklio visuma tampa organiškesnė, simfoniskai apibendrinta. Leitmotyvai ir baziniai motyvai, jų plėtojimas suvienija muzikos formą ir suteikia jai stabilumo. Muzikos teatriškumas nuo to nenukenčia. Priešingai, tai yra būdas personifikacijai kaip sąlyginio muzikinio teatriškumo formai pasireikšti¹⁷. Šias veiksmą vienijančias temas vadiname leitmotyvais, nors jų pasireikšimo būdai skiriasi nuo vagneriškujų¹⁸.

Andante lento $\text{♩} = 40$
dolce, con semplicità

D-dur: (D⁹) (F⁷ S) S D⁷ A D

9 pvz. Vienas iš Mimi leitmotyvų „Bohemoje“

Puccini operų leitmotyvai dažniausiai yra tik melodinio pobūdžio, nors pasitaiko ir tokių, kuriuose svarbų vaidmenį atlieka harmonijos elementas (9 pvz.). Savo apimtimi jie prilygsta muzikiniams sakiniams ar periodams ir būna didesni ir ilgesni nei Wagnerio. Tačiau Puccini leitmotyvų niekada

nenaudojo dogmatiškai ir nesukūrė tokios sudėtingos sistemos kaip Wagneris. Jie visada yra tik naudinga muzikos dramaturgijos priemonė (Czapliński, 2003, p. 219). Daugiau dėmesio Puccini skiria reprezentacinei (ilustratyviai), o ne evoliucinei leitmotyvų funkcijai, tačiau abi jos aptinkamos italų kompozitoriaus partitūrose¹⁹. 1974 m. Mosco Carneris pastebėjo, kad leitmotyvai Puccini operose ne taip dažnai kaip Wagnerio kūrinuose būna transformuojami (Carner, 1974, p. 288–289). Toks požiūris vyrauja ir kitų autorių darbuose. Iš tikrųjų Puccini leitmotyvai yra statiški ir dinamiški, atliekantys muzikinių struktūrų personifikacijos vaidmenį ir pasiekiantys teatriškumo per plastiškumą, kai leitmotyvai modifikuojami ir kinta. Be to, modifikuotų leitmotyvų reikšmė taip pat gali būti statiška (nesikeičianti keičiantis leitmotyvui) ar dinamiška, bet, atsižvelgiant į bendrą spektaklio dramaturgiją, ne visada adekvati pirminei leitmotyvo funkcijai.

Pavyzdžiui, „Bohemoje“ lotyniškojo kvartalo leitmotyvas smarkiai keičia savo ritmą, melodiją, harmoniją, tempą, dinamiką ir orkestruotę, operos veiksmo keičiantis orui ir bendram to veiksmo kontekstui (10, 11 pvz.). Panašiai yra ir „Toskoje“, čia tematinė technika, palyginti su „Bohema“, pažangesnė. Antro veiksmo leitmotyvu reiškiamas Kavaradosio persekiojimas (12 pvz.). Melinė jo struktūra kartojasi ir trečiame veiksmo, kai Toska kalba mylimajam apie bendrą šviesių jų ateitį (13 pvz.). Šiuo atveju, pasikeitus dramaturginiam kontekstui, keičiasi leitmotyvo harmonizacija, taip pat šiek tiek melika ir ritmas.

Allegretto mosso $\text{♩} = 132$

pp legato

10 pvz. „Bohemos“ pirmo veiksmo lotyniškojo kvartalo leitmotyvas

Andantino mosso $\text{♩} = 132$

pp

11 pvz. „Bohemos“ trečio veiksmo modifikuotas lotyniškojo kvartalo leitmotyvas

Allegro moderato (Un poco meno)

pp sensibile senza rall.

12 pvz. „Toskos“ antro veiksmo Kavaradosio persekiojimo leitmotyvas

Andante sostenuto

pp

13 pvz. „Toskos“ trečio veiksmo Kavaradosio persekiojimo leitmotyvo modifikacija

Paskutinis pavyzdys, į kurį atkreipsime dėmesį, Zakristijono leitmotyvas, pirmą kartą skambantis „Toskoje“ trečią minutę (14 pvz.). Jam būdingus elementus atpažįstame tame pačiame veiksme daug vėliau, pokalbyje su baronu Skarpija (15 pvz.). Ritmo ir melikos deformacija, viena vertus, paryškina komiško efekta, kai Zakristijonas ima neaiškiai ir nervingai lementi, kita vertus, jas padiktuoja ir akompanimentas, besiremiantis akordais B, As ir E, sudarančiais Skarpijos leitmotyvą (16 pvz.). Taip stratomorfinėje (sluoksniuotoje) faktūroje vertikaliai susidaro dviejų skirtingų leitmotyvų, atstovaujančių dviem vienas su kitu kalbantiems personažams, sąskambis. Tai išties panašu į Wagnerio tematinę techniką.



14 pvz. Zakristijono leitmotyvas „Toskoje“



15 pvz. Zakristijono leitmotyvo modifikacija „Toskoje“



16 pvz. „Toskos“ pradžia, Skarpijos leitmotyvas

Apibendrinant galima sakyti, kad Puccini leitmotyvai ir juos sudarantys mažesni vienetai žymi vietas (pavyzdžiui, Kavaradosio namą), žmonių bendruomenes (bohemičius), kūno dalis (Mimi delnus), taip pat abstrakčias idėjas, tokias kaip erotizmas, koketiškumas, pergalė, išsivadavimas, melas ir paslaptis. Pritaikydami semantikos kategorijas, pasakytume, kad jie atlieka simbolių funkciją, nors galima aptikti ir ikoninių onomatopėjų pavyzdžių. Be to, pasitaiko, kad leitmotyvas ne tik iliustruoja sceninį veiksma, bet ir jį papildo, nurodymas į tai, ko žiūrovas scenoje neregės, ko iš pirmo žvilgsnio neaptinkame literatūriniame libreto tekste²⁰ (pvz., Andželočio motyvas, atskleidžiantis klausytojams Kavaradosio mintis). Tokiu atveju muzikos kalbos teatriškumas itin svarbus, jis praturtina kūrinio percepciją.

Harmonikos ir kitų kūrinio aspektų teatriškumas

Kalbant apie Puccini operų teatriškumą, neįmanoma nepaminėti, kad kompozitorius daug dėmesio skyrė libretams, bendravimui su jų autoriais ir pastaboms (Prószyński, 1956, p. 17). Daugelio muzikologų teigimu, jis pasižymėjo

„nepaprastu teatrinio efekto pojūčiu“ (Schaeffer, 1983). Nors kompozitorius nenumato, kad kūrinyje dalyvaus baletas (profesionalūs šokėjai), vis dėlto muzikoje naudoja šokių stilizacijas (pavyzdžiui, gavotas „Toskos“ antrame veiksme), kartais reikalaudamas dainininkų šokti (šokių scena „Bohemos“ ketvirtame veiksme). Priminsime, kad tai jungia muziką su judesiu ir laikoma seniausiu jos teatralizavimo būdu. Pridursime ir tai, kad Puccini kūryboje ryškiai funkcionuoja bendras sceninės ir muzikinės dramaturgijos planas (Nižyński, 2011, p. 30–35). Galiausiai „Toskos“ ir „Bohemos“ muzika pasižymi išoriniu, teatrinium efektingumu, o tai ir yra verizmo estetikos įtaka²¹.

Teatriškumo reiškinį aptinkame Puccini muzikos harmoniniame sluoksnyje. Harmonijos elementai (akordai, jų jungimai, tonacijos) teatriškumo požiūriu atlieka tris funkcijas: plastiškai iliustruoja sceninę dramaturgiją, pabrėžia muzikos formodarą ir atskleidžia tematinę, semantinę reikšmę. Analizuojant dėmesys krypsta į akordines struktūras (jų kokybę ir jungimą), į paskirus tonalius centrus (tonacijas) ir jų tarpusavio santykius. Pastariesiems atskleisti naudojamas Arnoldo Schönbergo, nagrinėjusio XIX a. pab.–XX a. pr. neoromantinių muzikos kūrinių harmoniją, metodas (Schönberg, 1969, trečias skyrius). Gauti rezultatai labai įdomūs, ypač kalbant apie „Toską“.

Lentelėje (17 pvz.) pateiktos šios operos pagrindinės, stipriosios (stabilios, įsitvirtinusios ir organizuojančios ilgesnes atkarpas) muzikinės tonacijos. Vertikaliomis linijomis pažymėti dramaturgijos lūžiai, susiję su svarbiais sceninio veiksmo įvykiais (prieš Toskos pirmąjį pasirodymą, po pavydo scenos, prieš Kavaradosio kankinimo sceną, po Kavaradosio nuteisimo, prieš Kavaradosiui rašant laišką, prieš sušaudymo sceną, prieš Toskai supratęs Skarpijos intriga ir nusprendus nusižudyti). Aiškiai matyti bendra kūrinio konstrukcijos logika. Visi veiksmi baigiasi tonika. Sudėtinga harmonijos sistema naudojama formos architektonikai paryškinti, joje anksčiau išvardyti dramaturgijos lūžiai pabrėžiami tonacijų giminingumu.

tonalūs centrai (tonacijos):

I VEIKSMAS	C F C	As Des	Es E Es fis Es B Es
II VEIKSMAS	A D fis a	B d f	A Ges es Es es Ges fis
III VEIKSMAS	E e	D h H F	G es

funkcinė reikšmė:

I VEIKSMAS	T S T	S D	T D T T T D T
II VEIKSMAS	T S T T	D S S	T T T T T T T
III VEIKSMAS	D D	S S S S	D T

17 pvz. „Toskos“ pagrindiniai tonalūs centrai ir jų funkcinė interpretacija naudojant Arnoldo Schönbergo metodą

Taigi moduliacijos, kartais labai netikėtos, neparengtos (kaip Miuzetei pasirodant „Bohemos“ antrame ir ketvirtame veiksmuose) ir staigios, atitinka veiksmo pokyčius. Juos taip pat iliustruoja leitmotyvų melodijų harmonizacijų varijavimas. Tai geriausiai rodo Mimi leitmotyvo pakeista harmonizacija ketvirtame operos veiksmo (18 pvz.), pabrėžianti ligą ir artėjančią mirtį.



18 pvz. Mimi leitmotyvo harmonizacija „Bohemos“ ketvirtame veiksmo

Tonaciškai stabilūs fragmentai dažniausiai atitinka lyriškas scenas, kurioms būdingas ne išorinis, o vidinis veiksmas, susijęs su veikėjų emocijomis ir išgyvenimais. Svarbu ir tai, kad Puccini operose toniškai stabilių fragmentų yra kur kas mažiau negu moduliacinių, o tonacijų įvairovė labai didelė. Tai ir lemia dvi muzikos teatro savybes – kintamumą ir veiksmingumą.

Tonalių centrų tarpusavio santykiai, jų giminingumas Puccini operose kartais iliustruoja personažų ar įvykių santykius. Taigi nenumaldomai įžengėme į muzikinių elementų semantinių reikšmių hermeneutinės analizės lauką. Reikia pasakyti, kad „Bohemoje“, personažui pirmą kartą pasirodžius scenoje, skamba iki šiol neskambėjusi arba visiškai netikėta nauja tonacija (Marčelui *F-dur*, Rudolfui *B-dur*, Kolenui *Ges-dur*, Šonarui *D-dur*, Mimi *H-dur*, Miuzetei *As-dur*). Be to, tonacijos *cis-moll* / *Des-dur* simbolizuoja ne tik pabaigą, išsiskyrimą, bet ir vargą, skurdą. Pirmame operos veiksmo bemolio tonacijos (*F*, *B*, *Ges*) atstovauja vyro pasauliui, o Mimi būdingesni diežai (*H*, *D*). Veiksmo pabaigoje vyrų ir moterų pasaulis susijungia meilės duete neutralioje tonacijoje *C-dur*.

19 pvz. „Bohemos“ pirmo veiksmo fragmentas

A A^{5<} Fis e⁷ E⁷ fis D

20 pvz. „Bohemos“ pirmo veiksmo alteruotų akordų pavyzdys

Harmonijos teatriškumą papildo charakteringi akordai ir jų jungimo principai. Archaizacijos (pavyzdžiui, suderinus su lotyniškais sentencijomis) dažnas vėlavimas (19 pvz.), alteracijos (tarkime, Mimi ir Rodolfo pirmo bučinio scenoje; 20 pvz.), disonansinių akordų išsprendimo vengimas (Miuzetės pirmas pasirodymas) ir apskritai gausybė disonansų iliustruoja sceninį veiksma ir sustiprina muzikos dramaturgiją. Klasikinio kontrapunkto taisyklėmis uždraustos paralelinės kvintos „Bohemoje“ ir „Toskoje“ skamba scenoje kalbant apie meną ir laisvę – pavyzdžiui, lotyniškojo kvartalo, kuriame gyvena bohemiečiai, leitmotyve (10, 11 pvz.) ar Kavaradosio arijoje „Recondita armonia“ (21 pvz.; čia irgi paralelinės kvartos – kvintos apverčiamos). Chromatiniai pasažai ne tik onomatopėjiškai iliustruoja judėjimą, bet ir įgyja liūdną konotaciją, susijusią su neigiamomis emocijomis, žlugimu, moraliniu pakrikimu, o kai kur ir su neigiama pinigų įtaka žmogui. Visa tai daro Puccini muziką spalvingą, fantastiškai semantizuotą ir teatrišką.



21 pvz. Kavaradosio arijos „Recondita armonia“ įžanga „Toskoje“ (fleitų partija)

Apibendrinimas

Apibendrinę mokslinę literatūrą ir išanalizavę muzikos kūrinius, prieiname išvadą, kad teatriškumo sąvoką mene apibūdina tam tikrų ypatybių visuma – žiūrovų sudomimas, pristatymo poetika (sistema), sąlygiškumas, veiksmingumas, personažų dalyvavimas, žmogaus balso ir kitų garsų naudojimas, vizualumas, sinkretiškumas, konvencionalizmas. Taip suvokiamas teatriškumas gali egzistuoti savarankiškai, o išvardytų ypatybių analogijų randame ir muzikoje – tai atspindi daugiaamžį, istoriškai nulemtą šių menų artumą. Šiuo atveju kalbame apie pirmąjį iš dviejų muzikos kalbos teatriškumo tipų, jį vadiname reliatyviuoju, vidiniu ar sąlyginiu teatriškumu. Operoje ryškus antrasis teatriškumo tipas – akivaizdusis (išorinis) teatriškumas, kilęs iš sceninės kūrinio paskirties, neabejotinai veikiančios muzikos kalbos organizavimą. Tuo akivaizdžiai įsitikiname lygindami libreto teksto sanklodą ir muzikos formodarą. Žodis veikia muziką ir lemia didesnį ar mažesnį jos teatriškumą.

Ypatingos reliatyviojo muzikos teatriškumo formos yra plastiškumas ir garsinių struktūrų personifikacija. Plastiškumą suvokiame kaip muzikos elementų kitimą kūrinyje, sukeltą vizualaus pobūdžio asociacijas. Su plastiškumu siejasi ir muzikos galimybės iliustruoti svarbius sceninio veiksmo momentus, sudarančius bendrą spektaklio dramaturgiją, taip pat mėgdžioti tam tikrus garsus onomatopėjos principu. Plastiškumą, grindžiamą judesių, veiksmo ir pristatymo poetika, įtraukus į stilistinę idiomą, joje veikiančios muzikinės struktūros (jos elementai) personifikuojamos.

Muzikiniams personažams galime prilyginti temas – ritmines, melodines, harmonines ir tembrines. Puccini operose teminė ir personifikuojanti reikšmė dažniausiai susijusi su melodinėmis struktūromis. Plastiškumui pasireikšti tinkamiausi muzikos kalbos elementai (melodija, ritmas, harmonija) ir jų atlikimo priemonės (vokališkumas, orkestruotė).

Nagrinėjant Puccini operų muzikos kalbos teatriškumą svarbus platesnis kontekstas. Viena vertus, kompozitoriaus kūrybai būdingas „itališkas teatriškumas“, antra vertus, joje randame ir Wagnerio komponavimo technikos ypatybių. Pridursime, kad itališką polinkį į ryškius, išorinius efektus sustiprino XIX a. pabaigoje populiarus verizmo estetika. Neįmanoma vienareikšmiškai nustatyti, kieno įtakos Puccini kūryboje daugiau – Wagnerio ar italų tradicijos. Jo kūryba įsikomponuoja tarp šių dviejų polių. Galimas ir kitas apibrėžimo variantas – Puccini surado savąjį, nepakartojamą, unikalų ir originalų, savitą trečiąjį kelią, kurį galime pavadinti „itališka muzikine drama“.

Puccini operų muzikos kalbos teatriškumą kuria emocionalumas, įvairių konvencijų naudojimas, veiksmingumas, kintamumas, šokių ritmo pasitelkimas, motorika, muzikinių struktūrų personifikacija, plastiškumas, literatūrinio turinio iliustravimas ir formos dalumas, pagrįstas kontrasto principu. Rūpindamasis savo muzikos organiškumu (remdamasis jos kalbos ir libreto ryšiu) kompozitorius atsisako nereikalingų išraiškos priemonių (tuščias virtuoziškumas). Senųjų operinių konvencijų jis necituoja paraidžiui, o pateikia nauju būdu – jas permąstęs ir perpratęs.

Puccini kūriniai yra teatriški ne tik akivaizdžiai (išoriškai) – juose funkcionuoja tradicinės itališkosios operos formų (arijų, rečitatyvų, ansamblių, chorų ir orkestrinių fragmentų) atitikmenys. Jiems būdingas ir sąlyginis (vidinis) teatriškumas, pasireiškiantis muzikos plastiškumu, simfoniskumu, organiškumu ir pagrindinių leitmotyvų tematine technika. Šie du teatriškumo lygmenys Puccini operose siejami su bendra teatine dramaturgija (veiksmo plėtote). Visi komponentai – literatūrinė drama (libretas), teatinė muzikos forma, muzikos žanras, harmoninė organizacija, muzikos dramaturgija ir kitų jos kalbos elementų reliatyvūs (vidinis) ir akivaizdūs teatriškumas – Puccini kūryboje susilieja į vieną tašką, jo kuriamą operą, kurios muzikos kalba yra logiškai išplėtotą ir fantastiškai semantizuota, o tai irgi padeda teatriškumo sklaidai.

Atviras lieka klausimas, ar tokią koherentišką visumą kompozitorius sukūrė remdamasis racionaliū protu, ar intuicija ir tradicija. Visi išvardyti teatriškumo požymiai egzistuoja įvairiuose Puccini operų muzikos kalbos elementuose ir numatomame spektaklio atlikime. Interpretatoriaus uždavinys aptikti visus teatriškumo lygmenis ir išryškinti jų gyvybingumą, spalvingą muzikos skambesį, kuris patrauktų klausytojo ir žiūrovo dėmesį. Tik tada pasirodymas bus visavertis ir teatriškas visais savo lygmenimis, o tai, mūsų nuomone, ir sudaro Puccini kūrybos esmę.

Nuorodos

- Suprasdami, kad egzistuoja daugiau skirtingų muzikinio teatro žanrų, tačiau norėdami išvengti papildomų metodologinių problemų, kurios pernelyg išplėstų šį straipsnį, žodį *opera* vartojame apibendrinami visus smulkesnius jos požanrius (*dramma per musica*, *tragédie lyrique*, *opera seria*, *opera buffa*, *opera semi-seria*, *dramma giocoso*, *romantinė opera*, *grand opera*, *herojinė opera* ir pan.).
- Tokią teatriškumo sąvokos sampratą 1908 m. straipsnyje „Апология театральности“ pirmą kartą pateikė Nikolajus Jevreinovas (Николай Николаевич Евреинов), apibūdinamas ją kaip estetinį instinktą (Еврейнов, 2002, p. 39–42). Vėliau teatriškumas irgi buvo įvardijamas kaip suvokimo būdas (*mode of perception*, Burns, 1972, p. 13).
- Muzikos emocionalumas siejasi su *katharsis* patyrimu, kuris, anot Aristotelio, šalia mėgdžiojimo (*mimesis*), yra vienas iš dviejų pagrindinių teatro uždavinių. Sørenso Aabye Kierkegaardo teigimu, emocionalumo atžvilgiu operoje žodžio vaidmuo yra mažesnis negu muzikos (Kierkegaard, 1982). Su tokia nuomone sutinka ir operos teatro žinovas Krzysztofąs Kozłowski (Kozłowski, 2006, p. 26–27).
- Kintamumą, dinamiškumą ir kūrinių formavimą kontrasto principu kaip bendras teatro ir muzikos savybes mini žymus rusų režisierius Vsevolodas Mejerholdas (Мейерхольд, 1968, t. 2, p. 156–157).
- Išorinis kūrinių eigos dalumas, kompozitoriaus partitūrose grafiškai ir aiškiai nurodytas, Puccini operose pasireiškia vien kūrinių skaldymu į veiksmus.
- Visas sąvokas aiškiname vadovaudamiesi lenkų muzikologijos tradicija (Chomiński, 1976, t. 4).
- Apie Wagnerio įtaką jaunosios italų mokyklos (*giovane scuola italiana*) kompozitorių kūrybai rašo Julianas Buddenas (Budden, 1987).
- Apie Puccini susidomėjimą Wagnerio kūryba rašo Dieteris Schicklingas (Schickling, 1997, p. 517–528).
- Arijos, rečitatyvo, choro ar uvertiūros formos operiniai fragmentai Verdi partitūrose yra aiškiai, grafiškai pažymėti. To visiškai atsisakė Puccini.
- Puccini operose arijos nebėra lyriški rečitatyvinio dialogo įterpiniai (rečitatyvas paruošia ariją), atvirkščiai, dramaturgiškai visavertė dialogo dalis išauga ir įgyja panašų į ariją pavidalą.
- Veristinius muzikos kalbos ypatumus Puccini skirtoje monografijoje aptarė Wiarosławas Sandelewski. Pasak jo, jie niekuo nesiskiria nuo XIX a. pabaigos neveristinių operų muzikos kalbos savybių (Sandlewski, 1963, p. 103). Dėl to dažniausiai sutinkama, kad verizmo sąvoka siejasi pirmiausia su literatūra. Be to, kai kurių mokslininkų teigimu, verizmas yra ne atskira, savarankiška teatro meno kryptis, o pereinamoji grandis tarp natūralizmo, atnešusio naujo turinio pasaulėvaizdį, ir ekspresionizmo, šiam pasaulėvaizdžiui suteikusio naujų išraiškos priemonių (Leibowitz, 1983).
- Straipsnyje „Kiek yra tiesos „Toskoje“?“ Stanisławas Dubiskis įrodė, kad paprastai veristine laikoma Puccini opera „Toska“ iš tikrųjų yra priešinga realizmui (Dubiski, 1996).
- Pagal prancūzų literatūros kūrinius parašytos „Bohemos“ muzikos kalboje galima aptikti daug prancūziškos muzikos elementų.
- „Bohemoje“ skambantis karo orkestras Puccini yra suvokiamas kaip Liudviko Pilypo epochos orkestras, tai pažymėta ir partitūroje. „Toskoje“ skambinančių bažnytinių varpų garsas atitinka tikrą Romos bažnyčių varpų garsų aukštį. Verizmo

- įtakos reikšmę šios operos muzikos kalbai taip pat rodo neat-sitiktinis, išsamiomis studijomis grįstas bažnytinių ir liaudies dermių panaudojimas.
- ¹⁵ Taip pat tiksliai partitūrose Puccini apibrėžia, kaip (su kokio-mis emocijomis, intencijomis) ir koku būdu (pvz., mandagiai, komiškai, su anglišku akcentu) turi būti dainuojamos atitin-kamos frazės. Tai matome ir šiame straipsnyje pateiktuose pavyzdžiuose. Į partitūras tie apibrėžimai perkeliama iš libreto didaskalijų, o tai rodo, kaip pirminis, literatūrinis, dramos tekstas paveikia muzikinį tekstą ir lemia jo teatriškumą.
- ¹⁶ Tos ląstelės, dažnai net neturinčios vienareikšmiškai nustatyto melodinio pavaldio ir atliekančios intervalinės ar ritminės substancijos funkciją, dalyvauja tematiniame procese, pana-šiam į tą, kurį apibrėžė Rudolphas Reti (Reti, 1961). Kartais jos pasirodo tik kaip tam tikras faktūros tipas, metras ir pan. Pavyzdžiui, bohemicčius, išskyrus Mimi, apibūdinantys leit-motyvai yra aštuntinių (dviejų, trijų, šešių ar devynių) metro.
- ¹⁷ Galima ir kita interpretacija. Puccini laikotarpiu leitmotyvai po truputį tapo viena iš operos (muzikinės dramos) konvencijų. Šia prasme jų naudojimas ne tik turi reliatyvaus teatriškumo reikšmę, bet ir yra akivaizdaus operos muzikos teatriškumo reiškinys.
- ¹⁸ Kai kurie muzikologai nepritaria leitmotyvo sąvokos vartojimui Puccini ir Verdi muzikos kontekste (Ashbrook, 1968, p. 41–42), todėl sukūrė jos pakaitalų (Drabkin, 1986, p. 93–94).
- ¹⁹ Dvi pagrindines temų funkcijas – reprezentacinę ir evo-liucinę – nurodo rusų muzikologė Jekaterina Ručijevskaja (Ручьевская, 1977, p. 139).
- ²⁰ Parodyti tai, ko nėra tekste, – vienas iš svarbiausių teatro meno uždavinių (Курьшева, 1984, p. 57).
- ²¹ Efektinga išorė yra savaime teatriška. Praėjusio šimtmečio muzika, pasižyminti tokia savybe, daugelio buvo laikoma ne-visaverčiu menu. Apie tai geriausiai byloja Gustavo Mahlerio laiškas, rašytas po Lvovo „Toskos“ premjeros (Mahler-Werfel, 1940, p. 281). Tai viena iš straipsnio įvade minimų priežasčių, dėl ko Puccini menas buvo vertinamas nepalankiai. Kita ver-tus, iš dalies dėl tų pačių savybių viduramžiais teatro menas buvo nuvertintas, tai rodo šio laikotarpio tekstai. Šiuo atveju šis istoriškai paveldėtas ir įsitvirtinęs mąstysenoje nepakantu-mas yra dar vienas bendras veiksnys, siejantis teatro meną ir Puccini muziką.
- Literatūra**
- Ashbrook, William. *The Operas of Puccini*. London: Cassel, 1968.
- Berthold, Margot. *Historia teatru*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980.
- Budden, Julian. Wagnerian Tendencies in Italian Opera. In Fortune, Nigel (red.). *Music and Theatre: Essays in Honour of Winton Dean*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 299–332.
- Burns, Elizabeth. *Theatricality: a study of convention in the theatre and in social life*. London: Longman, 1972.
- Calame, Claude. *Choruses of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role, and Social Functions: New and revised edition*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2001.
- Carner, Mosco. *Puccini – a critical biography*. New York: Holmes and Meier, 1974.
- Chomiński, Józef Michał; Wilkowska-Chomińska, Krystyna. *Historia muzyki*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1989–1990.
- Chomiński, Józef Michał; Wilkowska-Chomińska, Krystyna. *Formy muzyczne*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1974–1987.
- Craig, Edward Gordon. *O sztuce teatru*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1964.
- Czapliński, Lesław. *W kręgu operowych mitów*. Kraków: Rabid, 2003.
- Drabkin, William. *The musical language of La bohème*. In Groos, Arthur (red.); Parker, Roger (red.). *Giacomo Puccini – La bohème*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 93–94.
- Dubiski, Stanisław. Ile jest prawdy w „Tosce“? In *Ruch Muzyczny*. Warszawa, 1996, rok XL, Nr. 5, p. 26–28.
- Fischer-Lichte, Erika. *Theatricality: a key concept in theatre and cultural studies*. In *Theatre Research International*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, Vol. 20, p. 85–89.
- Gedgaudas, Edmundas. *Apie ką dainuoja Tosca*. Vilnius, 1997.
- Ho, Min. *The leitmotif technique in Puccini's La bohème, Tosca and Madama Butterfly. A Critical Examination of Transformation Procedures*. Saskatoon: University of Saskatchewan, 1994.
- Horowicz, Bronisław. *Teatr operowy*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963.
- Kerman, Joseph. *Opera as Drama*. Berkley, Los Angeles: University of California Press, 2005.
- Kierkegaard, Søren Aabye. *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*. In *Albo – albo*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, t. 1, 1982.
- Kijowski, Andrzej Tadeusz. *Teoria teatru: Rekonesans*. Kraków: Zakład narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1985.
- Kozłowski, Krzysztof. *Opera i dramaty muzyczny. Szkice*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2006.
- Leibowitz, René. *Teatr operowy i ekspresjonizm*. In *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983.
- Ley, Graham. *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- Mahler-Werfel, Alma. *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*. Amsterdam: Allert De Lange, 1940.
- Niżyński, Michał Łukasz. *G. Puccini operų muzikos kalbos teatriškumas (La bohème, Tosca): meno aspiranto mokslo darbas*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2011.
- Prószyński, Stanisław. „Tosca“ J. Pucciniego. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1956.
- Puccini, Giacomo. *The Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas*. Adami, Giuseppe (sud.). Whitefish: Kessinger Publishing, 2007.
- Réti, Rudolph. *The Thematic Process in Music*. London: Faber, 1961.
- Sandelewski, Wiarosław. *Puccini*. Kraków: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, 1963.
- Schaeffer, Bogusław. *Dzieje muzyki*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1983.
- Schickling, Dieter. Giacomo Puccini and Richard Wagner: A Little-Known Chapter in Music History. In *Giacomo Puccini: l'uomo, il musicista, il panorama europeo*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1997.
- Schönberg, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. London-Boston: Faber and Faber, 1969.
- Tairow, Aleksander. *Notatki reżysera*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978.
- Wilson, Alexandra. *The Puccini Problem. Opera, Nationalism and Modernity*. New York: Cambridge University Press, 2007.

- Еврейнов, Николай Николаевич. *Демон театральности*. Москва: Летний сад, 2002.
- Конен, Валентина. *Театр и симфония: Роль оперы в формировании классической симфонии*. Москва: Музыка, 1975.
- Курышева, Татьяна Александровна. *Театральность и музыка*. Москва: Всесоюзное Издательство Советский Композитор, 1984.
- Мейерхольд, Всеволод Эмильевич. *Статьи, письма, речи беседы в 2-х частях*. Москва: Искусство, 1968.
- Ручьевская, Екатерина. *Функции музыкальной темы*. Ленинград: Музыка, 1977.

Summary

Having summed up scientific literature and made analyses of musical compositions the conclusion can be drawn that the conception of theatricality in art characterises the whole of certain features – they are exciting the spectators' curiosity, poetics (system) of presentation, conditionality, eventfulness, participation of characters, the use of human voice and other sounds, visual thinking, syncretism, conventionalism. Theatricality perceived in this way can exist independently of the theatre, and analogies of the said features are found in music too, which reflects century-old, historically determined affinity between these kinds of art. In this case we speak about the first out of two types of theatricality of the language of music, which is called relative, internal or conditional theatricality. The second type of theatricality is distinct in the opera – the obvious (external) theatricality that resulted from the stage purpose of the work. It undoubtedly affects the organisation of the musical language. We became absolutely convinced of that when compared the structure of the libretto text and the building of the form of music. The word affects music and determines its greater or lesser theatricality. Plasticity and personification of sonic structures are special forms of relative theatricality of music. We perceive plasticity as a change of musical elements in the course of a musical composition evoking associations of visual nature. The possibilities of music to mark (illustrate) important moments of a stage action forming general dramaturgy of the performance, as well as to imitate certain sounds on the principle of onomatopoeia are related to plasticity. Having included plasticity based on poetics of motions, action and presentation into a stylistic idiom, musical structures (its elements) acting in it are personified. Rhythmic, melodic, harmonic and timbre themes can be equated to musical characters. We see that thematic and personified meaning in Giacomo Puccini's operas is mainly related to melodic structures. Elements of the language of music (melody, rhythm, harmony) and means of their performance (vocalism, orchestration) are the most suitable for plasticity to manifest itself.

When analysing theatricality of the language of music of Puccini's operas a broader context is of great significance.

On the one hand, "Italian theatricality" is characteristic of Puccini's creative work, on the other hand, peculiarities of Richard Wagner's compositional method are found in it. It can be added that aesthetics of verism, which was fashionable at the end of the 19th century strengthened the Italian turn for vivid external effects. It is impossible to unambiguously determine what influenced Puccini's creative work to a greater extent – Wagner or Italian traditions. His creative work is between these two poles. Another variant of definition is also possible – Giacomo Puccini found his own, inimitable, unique and original, peculiar third way, which we can refer to as the "Italian musical drama".

Theatricality of the musical language of Puccini's operas is created by emotionality, the use of various conventions, eventfulness, changeability, the use of dance rhythms, movement, personification of musical structures, plasticity, and illustration of a literary contents, as well as segmentation of the form based on the principle of contrast. Being concerned with the integrity of his music (on the basis of its language and libretto correspondence) the composer gave up unnecessary means of expression (empty virtuosity). Also, he did not quote the old opera conventions literally but presented them in a new way – having thought them over and comprehended them.

Puccini's works are not only obviously (externally) theatrical based on the functioning of the equivalents of the form of a traditional Italian opera (arias, recitatives, ensembles, choruses and orchestral fragments). Conditional (internal) theatricality manifesting itself in plasticity, symphonic character, organicalness of music and thematic technique of the leading motifs is characteristic of them too. These two levels of theatricality in Puccini's operas are related to general theatrical dramaturgy (the development of the action). All the components – the literary drama (the libretto), the theatrical form of music, the genre of music, the harmonic organisation, dramaturgy of music and relative (internal) and obvious theatricality of other elements of its language go into a single point in Puccini's work, into the opera he creates whose language of music is developed especially logically and semanticised fantastically, which also contributes to the spread of theatricality.

The question of to what extent the composer created such a coherent whole basing himself on the rational calculation and to what extent he relied on his intuition and tradition remains open. All the above-listed features of theatricality exist in different elements of the musical language of Puccini's operas and their performance. The aim of the interpreter is to find all levels of theatricality and to bring them to light taking care of the lively, colourful sound of music, which would attract attention of the spectator-listener. Only then will the production be completely theatrical – theatrical at all its levels, which, in our opinion, creates the essence of Puccini's composition.