

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
DAINAVIMO KATEDRA



KOTRYNA PLATŪKYTĖ

ALBANO BERGO

VOKALINIS CIKLAS *SIEBEN FRÜHE LIEDER*

Analysis of Alban Berg vocal cycle *Sieben frühe Lieder*

Studijų programa: Muzikos atlikimas (dainavimas)

BAIGIAMASIS RAŠTO DARBAS

Darbo vadovė –
doc. dr. Tamara Vainauskienė

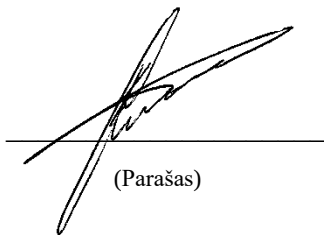
Vilnius, 2024

SAŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL TIRIAMOJO RAŠTO DARBO

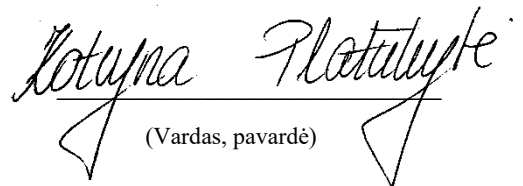
2024 m. gegužės 2 d.

Patvirtinu, kad mano tiriamasis rašto darbas „ALBANO BERGO VOKALINIS CIKLAS *SIEBEN FRÜHE LIEDER*“ 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

The theme of the research work: Analysis of Alban Berg vocal cycle *Sieben frühe Lieder*. **Relevance of the topic:** The lack and limitations of the literary analysis of *Sieben frühe Lieder* in the Lithuanian language became apparent as she began to delve into the cycle. The subject is new because it has been little explored. Despite the popularity of the cycle, many scholars provide short commentaries or analyses of one or more of the songs, focusing on Berg's later compositions. In the selected literature, in the masters' theses and in the dissertation, the *Sieben frühe Lieder* are presented only from a musicological point of view, with a comprehensive analysis of the structure of the songs of the cycle. The vocal part and the problematics of the poetic text are not disclosed, which is the reason for the novelty and relevance of the work. The vocal cycle is widely performed in foreign countries, but it is rarely found in the repertoire of Lithuanian soloists. **Research object:** A. Berg's vocal cycle *Sieben frühe Lieder*. **The purpose of the study:** to analyze A. Berg's vocal cycle *Sieben frühe Lieder* from different points of view. **Research tasks:** to discuss Berg's work and the peculiarities of his vocal style; to analyse the dramatic plan of the vocal cycle and the musical line of the cycle; to compare the interpretations by A. Stundytė, D. Damrau and A. S. von Otter. **Research methods:** examination of literature and sources; analysis of audio and visual material; analysis of vocal cycle notes and poetic text; comparative and descriptive analysis; interview method.

The first chapter discusses the main features of Berg's work and the circumstances and dramaturgical aspects of the creation of *Sieben frühe Lieder*. The vocal cycle *Sieben frühe Lieder* reflects many of the essential stylistic features that represent his individuality: a tonality-based musical system, harmoniously composed with modern techniques, expressive instruments, and a purposeful and mutually balancing musical and poetic interaction. All these elements confirm the significance of this cycle and its contribution not only to the development of 20th-century music, but also to music history.

In the second chapter, the author reviews the interpretations of Aušrinė Stundytė, Diana Damrau and Anne Sofie von Otter. The analysis of the singers' interpretations suggests that a charming timbre is not enough to fully realise this cycle – the songs require impressive musical and emotional maturity. In a context of unstable harmony and changing dynamics, a voice is needed that is able to masterfully convey all the challenges these songs pose. The cycle is dominated by small technical and emotional details that create an impressive narrative. Particular attention is paid to the poetic text, which is used as a starting point in the performance, providing further development and a harmonious connection.

TURINYS

IVADAS.....	3
1. ALBANO BERGO VOKALINIS CIKLAS <i>SIEBEN FRÜHE LIEDER</i>	5
1.1. A. Bergo kūryba ir vokalinio stiliaus ypatumai.....	5
1.2. Vokalinio ciklo <i>Sieben frühe Lieder</i> sukūrimo istorija ir dramaturgija.....	9
1.2.1. <i>Nacht</i> („Naktis“)	11
1.2.2. <i>Schilflied</i> („Nendrių daina“).....	12
1.2.3. <i>Die Nachtigall</i> („Lakštingala“).....	12
1.2.4. <i>Traumgekrönt</i> („Sapno karūnuotas“).....	13
1.2.5. <i>Im Zimmer</i> („Kambaryje“).....	13
1.2.6. <i>Liebesode</i> („Odė meilei“).....	14
1.2.7. <i>Sommertage</i> („Vasaros dienos“).....	15
2. VOKALINIO CIKLO <i>SIEBEN FRÜHE LIEDER</i> MUZIKINIO, POETINIO TEKSTO IR INTERPRETACIJŲ ANALIZĖ.....	16
2.1. Vokalinio ciklo <i>Sieben frühe Lieder</i> muzikinio ir poetinio teksto analizė.....	16
2.2. Atlikėjų interpretacijų lyginamoji analizė.....	24
IŠVADOS.....	30
LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	31
ŠALTINIŲ SĄRAŠAS.....	33
PRIEDAI.....	34

IVADAS

Temos aktualumas. Albanas Bergas – bene viena ryškiausių ir iškiliausių ekspresionistinės muzikos figūrų, suradusi pusiausvyrą tarp tradicijos ir naujovių. Tai kompozitorius, siekęs lygsvaros ir vienovės tarp vokalinio ir instrumentinio pradų. *Sieben frühe Lieder* („Septynios ankstyvosios dainos“) yra jaunojo Bergo ciklas, įprasminantis kompozitoriaus novatoriškumo ieškojimus ir individualios stilistikos pradžią, kurioje susipina vėlyvojo romantizmo kūrėjų (Richardo Wagnerio, Richardo Strausso, Gustavo Mahlerio) tradicijos ir XX a. atonalumo pradžios kitoniški harmonijos sąskambiai. Dainos parašytos dar 1905–1908 m. kompozitoriui besimokant pas garsųjį Vienos naujosios mokyklos atstovą Arnoldą Schönbergą. Pirminis A. Bergo sumanymas buvo sukurti dainas viduriniam balsui ir fortepijonui, tačiau 1928 m., rašydamas jau antrąją savo operą *Lulu*, jis dedikavo ciklą aukštam balsui ir sukūrė orkestrinį variantą.

Baigiamojo darbo temos pasirinkimą nulėmė autorės susidomėjimas kompozitoriaus dainomis ir atskirų dainų atlikimas. Pradėjus gilintis į ciklą paryškėjo *Sieben frühe Lieder* literatūros analizės trūkumas ir ribotumas lietuvių kalba. Tema nauja, todėl, kad ji mažai ištirta. Nepaisant ciklo populiarumo, daugelis tyrinėtojų pateikia trumpus komentarus arba analizes apie vieną ar kelias dainas – didžiausias dėmesys skiriamas jau vėlesniems A. Bergo kūriniams. Pasirinktuose literatūros šaltiniuose, magistrų darbuose bei disertacijoje, *Sieben frühe Lieder* pristatomas tik muzikologiniu aspektu – visapusiškai analizuojama ciklo dainų struktūra. Vokalinė partija ir poetinio teksto problematika nėra atskleista, tai lemia darbo naujumą ir aktualumą. Užsienio šalyse vokalinis ciklas yra plačiai atliekamas, tačiau Lietuvos solisčių repertuare jis sutinkamas itin retai.

Tyrimo objektas. A. Bergo vokalinis ciklas *Sieben frühe Lieder*.

Tyrimo problematika. *Sieben frühe Lieder* dainos pasižymi išraiškos elementų gausa – tiek dramaturginėje, tiek vokalinėje linijoje. Cikle susijungia ryški tekstų semantika ir kintantis garsų organizavimas, kurių visumos išpildymui neužtenka vien žavaus tembro. Preciziškam interpretacijos išgavimui reikalinga ypatinga atlikėjo muzikinė branda, gebėjimas išanalizuoti ir išryškinti ne tik vokalinę, bet ir dramaturginę bei instrumentinę liniją. Pastarųjų sintezių darnos nepaisymas gali tapti kliūtimi atliekant šį vokalinį ciklą. Taigi kyla toks **probleminis klausimas**: su kokiomis vokalinėmis ir interpretacinėmis problemomis gali susidurti atlikėjas?

Tyrimo tikslas. Įvairiais požiūriais išnagrinėti A. Bergo vokalinį ciklą *Sieben frühe Lieder*.

Tyrimo uždaviniai:

- 1) aptarti A. Bergo kūrybą ir vokalinio stiliaus ypatumus;
- 2) išanalizuoti vokalinio ciklo dramaturginį planą;
- 3) išnagrinėti ciklo muzikinę liniją;
- 4) palyginti A. Stundytės, D. Damrau ir A. S. von Otter interpretacijas.

Tyrimo metodai:

- 1) literatūros ir šaltinių nagrinėjimas;
- 2) garsinės ir vaizdinės medžiagos analizė;
- 3) vokalinio ciklo natų ir poetinio teksto nagrinėjimas;
- 4) lyginamoji ir aprašomoji analizė;
- 5) interviu metodas.

Literatūra ir šaltiniai. Darbe analizuojami autorių D. Jarman, G. Perle, J. A. Smith, O. Deri, W. Reich, K. Monson, H. F. Redlich, T. Adorno knygos, L. A. Lynch disertacija, kompozitoriaus A. Bergo laišakai ir kt. literatūra. Taip pat, darbo autorė rėmėsi ir kitais šaltiniais – natomis, ciklo įrašais ir interviu informacija.

Darbo struktūra. Magistro baigiamąjį rašto darbą sudaro įvadas, du skyriai, kurie dalomi į poskyrius ir skyrelius. Pirmame skyriuje aptariami esminiai A. Bergo kūrybos bruožai ir *Sieben frühe Lieder* sukūrimo aplinkybės bei dramaturginiai aspektai; antrame skyriuje – ciklo muzikinės vokalinės linijos ir poetinio teksto analizė bei A. Stundytės, D. Damrau ir A. S. von Otter interpretacijų palyginimai. Darbo pabaigoje pateikiamos išvados, literatūros ir šaltinių sąrašai. Prieduose pateikta Aušrinės Stundytės interviu ir dainų motyvų pavyzdžiai.

1. ALBANO BERGO VOKALINIS CIKLAS *SIEBEN FRÜHE LIEDER*

Albanas Bergas (1885–1935) – vienas ryškiausių XX a. pr. ekspresionistinės muzikos kūrėjų. Drauge su savo mokytoju, Arnoldu Schönbergu (1874–1951) ir Antonu Webernu (1883–1945) įvedė naujus muzikinius principus, kurie turėjo didelę reikšmę Vienos naujosios mokyklos susiformavimui. Nors A. Bergas jautė savo mokytojo įtaką, jis mažiausiai laikėsi griežtojo atonalumo ir dodekafonijos principų, o savitas šių elementų traktavimas suformavo kompozitoriaus individualaus stiliaus sistemą. Per savo trumpą gyvenimą Bergo kūryba nesulaukė didelio pasisekimo, tačiau praėjus keleriems metams po jo mirties, jis buvo plačiai pripažintas kaip kompozitorius, įvedęs sintezę tarp tradicijų ir naujovių. Šių parametrų sujungimas ir plėtojimas buvo pamatas naujųjų laikų kūrėjų darbams, o kompozitorius George Perle teigė, jog A. Bergas atrodė kaip labiausiai į ateitį žvelgiantis kompozitorius (Jarman, 2001).

Dainos patapo priemone, kurių dėka jis galėjo tyrinėti muzikos ir literatūros elementų susiliejamą. *Sieben frühe Lieder* (1905–1908) buvo parašytas jau besimokant pas garsųjį ekspresionistą A. Schönbergą, kurio kompozicinės idėjos ir atonalios muzikinės kalbos pradžia atsispindėjo šiame vokaliname cikle. Dainos reprezentuoja ankstyvus šių principų elementus, kurie vėliau patapo svarbia Bergo kompozicijų dalimi.

1.1. A. Bergo kūryba ir vokalinio stiliaus ypatumai

Novatoriškais muzikos principais grindžiama Vienos naujoji mokykla tapo reikšminga XX a. naujosios krypties susiformavimui, sudarydama pamatus modernistinių technikų plėtojimui ir įsitvirtinimui. Žymiausiu šios mokyklos atstovu buvo laikomas A. Schönbergo mokinyš A. Bergas, o jo kūryba buvo ne tik populiariausia, bet ir atliekama plačiausiu mastu. Po pirmosios savo operos *Wozzeck* pastatymo, Bergas galėjo pragyventi iš honorarų, kuriuos gaudavo už muzikos atlikimą. Tačiau 1933 m. sausio pabaigoje buvo įvestas draudimas, kuris nutraukė bet kokį kompozitoriaus muzikos atlikimą Vokietijoje ir kartu su vis didėjančia infliacija smarkiai paveikė finansinį kompozitoriaus saugumą. Ir nors kompozitoriaus muzika nebuvo atliekama Vokietijoje ir Austrijoje, ji buvo plačiai atliekama užsienyje. Tačiau, lyginant su Schönbergo ir Weberno muzika, kompozitoriaus muzika sulaukė mažiausiai kritikų dėmesio. Ketvirtojo dešimtmečio pabaigoje ir vėliau, jaunieji kompozitoriai savo dėmesį sutelkė į iki tol beveik nepažįstamą Weberno kūrybą, o Bergo muzika buvo laikoma nepriimtiniu kompromisu tarp senosios ir naujosios tvarkos, todėl tiek jaunieji kompozitoriai, tiek kritikai jo kūrybos beveik

nepaisė. Praėjus keturiasdešimt metų po kompozitoriaus mirties, jo kūrybinis palikimas, kaip Lyrinė siuita styginių kvartetui (1925–1926), Koncertas smuikui ir orkestrui (1935) bei dvi operos *Wozzeck* (1914–1921) ir *Lulu* (1928–1935; orkestruotė nebaigta) įsitvirtino kaip operos ir koncertinio repertuaro dalis. Kompozitoriaus muzika, labiau nei bet kurio iš jo kolegų, yra kupina XIX a. romantizmo emocinių sąsajų. Muzika pasižymi emociniu gyvumu ir prasmingumu, kurio trūksta daugelyje modernistinių kūrinių. Per savo kūrybinio vystymosi procesą, nuo ankstyvųjų dainų iki operos *Lulu*, A. Bergas perėjo nuo vėlyvojo romantizmo iki savito struktūralizmo, išlaikydamas emocinį intensyvumą ir spontaniškumą. Šių elementų susiliejimas suteikia kompozitoriaus muzikai savito žavesio (Jarman, 1979, p. 1–4).

Nors ilgainiui Vienos naujosios mokyklos atstovai į savo kūrybą įtraukė atonalumą ir dvylikatonę techniką, jų šaknys tvirtai susietos su tonaliąja tradicija. Netgi terminas Vienos naujoji (antroji) mokykla primena garsiąją Vienos klasicistinę mokyklą, kurios atstovai buvo garsieji XVII a. pab.–XIX a. pr. kompozitoriai: Franzas Josephas Haydnas (1732–1809), Wolfgangas Amadeusas Mozartas (1756–1791) ir Ludwigas van Beethovenas (1770–1827). Vienos naujajai mokyklai ypatingą įtaką darė Gustavas Mahleris (1860–1911) ir jo dainų *Des Knaben Wunderhorn* (1892–1898) dvylikos vokiečių liaudies poezijos aranžuotės. Tekste aprašoma ironija, gyvenimo trumpumas ir susvetimėjimo jausmas tapo viena svarbiausių Vienos šimtmečio pabaigos aktualijų (Lynch, 2014, p. 3–4).

Bergo kūrybai didelę įtaką darė prancūzų kultūra, ypatingai impresionizmo laikotarpio kompozitorius Claudas Debussy (1862–1918), kurio harmoninės ir orkestruotės naujovės įkvėpė žymiuosius XX a. pirmosios pusės kompozitorius plėtoti savitą muzikinę kalbą bei išsilaisvinti nuo Richardo Wagnerio ir kitų romantikų įtakos (Hanning, 2000, p. 532, 536). Iš savo mokytojo, Schönbergo, Bergas perėmė daug konstruktyvinių metodų, tačiau juos plėtojo ir taikė savitai, dažnai pasirinkdamas serijas, kurių akordiniai deriniai sukeldavo tonalumo įspūdį. Bergo technika kupina šilumos ir jausmo, o tai daro jo muziką patrauklesnę už kitus dodekafonine technika kuriančius kompozitorius (Hanning, 2000, p. 579). Kaip teigia Lisa Anne Lynch: „Galbūt dėl šios tiesmukesnės kalbos Bergo vokalinė muzika džiugina atlikėją – jis niekada neatsisakė išraiškingos, lyrinės linijos savo dainose ir operose“ (Lynch, 2014, p. 6).

1904 m. spalį jaunas Bergas susipažino su A. Schönbergu ir iki pat 1910 m. su juo studijavo kontrapunktą, kompoziciją, instrumentuotę ir analizę. Schönbergas įdiegė naują estetinę muzikos sampratą, o naujovių siekiantys du kompozitoriai tapo bendraminčiais. Pirmajame kompozitoriaus kūrybos periode (1904–1910) labiausiai akcentuojamas dainos žanras (*Sieben frühe Lieder*, *Vier Lieder op. 2*) ir daugybė ankstyvųjų dainų, išleistų jau po kompozitoriaus mirties. Šiame laikotarpyje dainos užima centrinę vietą – nepublikuotų kūrinių sąrašė yra apie septyniasdešimt dainų, kurios visos parašytos iki *Sieben frühe Lieder* ir neturi

opuso numerio. *Vier Lieder op. 2* (1909) liudija greitą kompozitoriaus progresą – paskutinė ciklo daina *Hier ist Friede* reprezentuoja Bergo nutrūkimą nuo tonalumo (Deri, 1968, p. 322–323). Ankstyvajame kūrybos laikotarpyje susipina pagrindiniai vokiečių vėlyvojo romantizmo elementai – praturtintas harmoninis žodynas, tankios ir kontrapunktinės faktūros, netaisyklingos frazės ir prozinis ritmas, motyvų plėtojimas. Kūriniuose ryški garsiųjų vokiečių kompozitorių Richardo Wagnerio, Gustavo Mahlerio, Richardo Strausso kūrybos įtaka. Bergas dažnai rinkdavosi XIX a. pab. vokiečių rašytojų poeziją, o ypač mėgo eilėraščius, susijusius su miegu ir sapnais (Simms, 2009, p. 7). Verta paminėti, kad studijų su Schönbergu metu Bergas sukūrė dar keletą reikšmingų kūrinių, tai Sonata fortepijonui op. 1 (1907–1908; publikuota 1910) ir Styginių kvartetas op. 3 (1910). Šiems kūriniams būdinga ekspresyvi melodika, silpni tonalumo ryšiai, atspindintys kompozitoriaus eksperimentavimą su naujomis kompozicinėmis idėjomis (Ulienė, 2000, p. 159).

Antruoju kūrybos laikotarpiu (1910(11)–1925), pasikeitus gyvenimo aplinkybėms ir A. Schönbergui persikėlus gyventi į Berlyną, Bergas pradeda savo naująją – atonaliosios kūrybos etapą. 1912 m. jis sukuria *Altenberg Lieder op. 4* – 5 dainas balsui ir orkestrui pagal Vienos poeto Peterio Altenbergo atvirukų tekstus. Tai buvo pirmoji kompozicija, kurią jis parašė be mokytojo nurodymų. Nors charakteristiškai ciklas yra trumpas, jame pasirodo bergiškojo stiliaus pradžia – eklektiški, dramatiški ir emociingi gestai, kuriuos sieja daugybė pasikartojančių harmoninių, melodinių ir ritminių figūrų. Šiose dainose taip pat gausu švelnių, jaudinančių momentų, būdingų vėlesniems Bergo kūriniams. 1913 m. kovo mėn. Vienoje surengto ir Schönbergo diriguojamo koncerto metu, pirmą kartą nuskambėjusios dainos tapo vienu didžiausių XX a. muzikinių skandalų. Bergo dainų atlikimas sukėlė priešingą visuomenės reakciją – įvyko riaušės, sienose kumščiais buvo išmuštos sienos, o koncerto organizatorius buvo suimtas. Pats Schönbergas dainas pavadino „bevertėmis“, nors paprastai manoma, kad jis kritikavo dainų trumpumą (Jarman, 2001). Tiek šiame cikle, tiek vėlesnėse Trys pjesės orkestrui op. 6 (1914) atsiskleidžia netikėta dramaturginė jėga, pranašaujanti neišvengiamą kompozitoriaus posūkį į muzikinę dramą (Deri, 1968, p. 324).

Šio laikotarpio šedevru yra laikoma opera *Wozzeck* – veikalas, kuriame kompozitorius išreiškia savo meninę ir ekspresyviąją viziją. Ji yra puikus ekspresionistinės operos pavyzdys, kurioje buvo parinktos stiprios raiškos priemonės, padedančios kaustančių jausmų ir minčių išreiškimui. Veikalo libretas yra parašytas paties autoriaus, panaudojant vokiečių rašytojo George'o Büchnerio (1813–1837) dramos *Woyzeck* dramos fragmentus. Vocekas – aplinkos niekinamas, patyręs meilės išdavystę yra įstumiamas į žmogžudystę ir savižudybę. Visų trijų veiksmų metu muzika plėtojama nenutrūkstamai, o besikeičiančios scenos yra sujungtos orkestro interliudais pagal C. Debussy operos *Pelléas et Mélisande* (1902) pavyzdį. Bergo muziką vienija

keli leitmotyvai, specialiosios garsų sekos (*pitch-class sets*), kurios yra susijusios su operos veikėjais. Taip pat, muzikoje pritaikomi tradiciniai žanrai bei formos: siuita, daina, maršas, rapsodija, pasakalija bei simfonija. *Wozzeck* vokalinės partijos juda tarp *Sprechstimme* (kalba–balsas) ir tradicinio dainavimo. Veiksmus lydi išradinga muzika ir ekspresyvi muzika, kurioje stilizuojamas knarkiančių kareivių choras, smuklės orkestras su išsiderinusi pianinu, kliuksintis vanduo. Taisyklinga muzika sustiprina vaizdingų scenų ir dramatiškų krypčių sintezę (Hanning, 2000, p. 579–581). Operą Bergas baigė rašyti 1921 m. ir dedikavo ją Almai Mahler, kompozitoriaus ir dirigento G. Mahlerio, dominavusio Vienos muzikiniame gyvenime Bergo jaunystės metais, našlei. Po 137 repeticijų, pirmą kartą visa opera buvo pristatyta 1925 m. gruodžio 14 d. Berlyno valstybinėje operoje, diriguojant Erichui Kleiberiui (Reich, 1998). Fašizmo metais dėl humanistinių, antimilitaristinių idėjų opera drausta (Ulienė, 2000, p. 159).

Kamerinis koncertas smuikui, fortepijonui ir 13 pučiamųjų instrumentų buvo parašytas 1925 m. Schönbergo 50-ojo gimtadienio proga, laikotarpiu, kai kompozitorius įsisavino Schönbergo serijinę techniką, tačiau stokojantis spontaniškumo ir šiltumo, būdingo Bergui (Deri, 1968, p. 344).

Bergo kūrinių chronologija rodo lėtą ir kruopštų jo kūrybinio produktyvumo tempą – keturiolikos metų laikotarpyje po *Wozzeck* sąraše matome tik penkis didelius kūrinius: daina balsui ir fortepijonui *Schliesse mir die Augen beide* (1925), Lyrinė siuita styginių kvartetui (1925–1926), koncertinė arija sopranui ir orkestrui *Der Wein* (1929), opera *Lulu* (1928–1935; nebaigta) ir Koncertas smuikui ir orkestrui (1935). Kiekvienas kūrinys reprezentuoja du iš pirmo žvilgsnio prieštarigus Bergo stiliaus bruožus – tvirtą ryšį su romantinės praeities išraiškingumu ir kartu originalų bei drąsų Schönbergo naujovių pritaikymą (Deri, 1968, p. 343).

Schliesse mir die Augen beide dainai ypatingumo suteikia tai, kad prieš dvidešimt penkerius metus kompozitorius parašė to paties teksto aranžuotę. Pirmoji aranžuotė artima XIX a. *Lied* tradicijai, o vėlesnė versija yra dvylikos tonų stiliaus. Antroji dainos aranžuotė taip pat užmezga ryšį su kitu stambiu Bergo kūriniu, Lyrine siuita styginių kvartetui, kadangi abu kūriniai remiasi ta pačia tonų seka (Deri, 1968, p. 345). Kūrinys pradėtas rašyti balandžio pabaigoje ir dedikuotas Almos Mahler dukros Manon Gropius atminimui (Jarman, 1979, p. 11). Siuita yra viena ryškiausių šiuolaikinės kamerinės muzikos literatūros kūrinių, išsiskiriantis aiškiai apibrėžtomis nuotaikomis. Keturios kvarteto dalys, tarpusavyje darnios ir puikiai suderintos, išgaunant visą XX a. kvarteto skambesio gamą. Svarbu paminėti, kad nors tuo metu Bergas jau buvo visiškai įvaldęs dvylikos tonų techniką, jis ją taikė tik kai kurioms dalims, o kitas komponavo laisvu atonaliu stiliumi. Kitame kompozitoriaus kūrinyje *Der Wein*, pastebima dar didesnė serijinės technikos laisvė. Arijoje, parašytoje pagal Stefano George'o išverstą Baudelaire'o poeziją, ryški tonacinė orientacija, kurią lemia tonų seka (Deri, 1968, p. 347).

Paskutinius gyvenimo metus Bergas praleido kurdamas operą *Lulu* ir Koncertą smuikui ir orkestrui. Paskutinis užbaigtas kūrinys Koncertas smuikui ir orkestrui apibendrina kompozitoriaus muzikinius pasiekimus – gebėjimas serijinės technikos pagalba rašyti lyrinę, tačiau ekspresyvią muziką, bei folklorinių elementų įvedimas į serijinį stilių (Deri, 1968, p. 348). Opera *Lulu* buvo sukurta pagal dvi prieštariningai vertinamas vokiečių dramaturgo Frank'o Wedekindo (1864–1918) pjeses *Erdgeist* („Požemio dvasia“) (1895) ir *Die Büchse der Pandora* („Pandoros skrynia“) (1902). Šiose pjesėse siužetas yra gundančiai atviras – fatališkos moters iškilimas, nuopuolis bei žiaurus jos nužudymas (Trombley, 1999, p. 61). Šį kūrinį su nedidelėmis pertraukomis Bergas kūrė septynerius metus, o trečiojo veiksmo orkestruotė liko nebaigta iki kompozitoriaus mirties – ją užbaigė austrų kompozitorius Friedrichas Cerha (1926–2023), premjera įvyko 1979 m. Paryžiuje (Reich, 1998).

Albanas Bergas yra vienas iš ryškiausių XX a. pradžios ekspresionizmo muzikos kūrėjų. Jo kūryba buvo reikšminga Vienos naujosios mokyklos formavimuisi, nors jis mažiau laikėsi griežto atonalumo ir dodekafonijos principų nei jo mokytojas Arnoldas Schönbergas. Bergo kūryba, pradedant ankstyvaisiais dainų ciklais ir baigiant operomis, buvo kupina emocinių sąsajų ir individualaus stiliaus. Ankstyvajame kūrybos laikotarpyje vyravo dainos žanras, o jis dažnai rinkdavosi vokiečių romantikų poeziją savo tekstams. Antruoju kūrybos laikotarpiu, Bergas pradėjo kurti atonalią muziką, o jo opera *Wozzeck* laikoma vienu ekspresionizmo laikotarpio šedevrų. Vėlyvajame laikotarpyje parašyti kompozitoriaus kūriniai įtvirtina jo gebėjimą išlaikyti pusiausvyrą tarp tradicijos ir naujovių bei išsaugoti savitą emocijų intensyvumą muzikoje.

1.2. Vokalinio ciklo „Sieben frühe Lieder“ sukūrimo istorija ir dramaturgija

Sieben frühe Lieder (1905–1908) atskleidžia daug esminių Bergo muzikos stilistinių savybių – romantiška lyrinė išraiška ir išplėsta, tonalumu pagrįsta muzikos sistema, kuri įvairiais laipsniais derinama su modernesnėmis kompozicijos technikomis.

1907, lapkričio 7 d., Vienos *Kaufmannschaft* teatre, Schönbergo studentų koncerto metu, pirmą kartą nuskambėjo trys ciko dainos: *Die Nachtigall*, *Liebesode* ir *Traumgekrönt*, kurias atliko Elsa Pazeller, akompanavo Karlas Horwitz (Reich, 1965, p. 24). Manoma, jog net atsiradus orkestriniam variantui, pirminis originalus tekstas išliko nepakitęs. Nepriklausomai nuo to, ar Bergas vėliau peržiūrėjo dainas, ar ne, jos tikrai išlaiko savo ankstyvą charakterį, o 1928 m., atonalios ir dodekafoninės kompozicijos kontekste, jos galėjo būti laikomos šiek tiek senamadiškomis. Tačiau Bergas, daug labiau nei Schönbergas ar Webernas, net į vėlesniojo laikotarpio kūrinius įtraukė tradicinės tonalinės muzikos elementų – jo muzikai būdinga stilių sintezė, o ne išskirtinai atonali kalba (Lynch, 2014, p. 7–8).

1928 m., kuomet visas dėmesys buvo skirtas operai *Lulu*, Bergas suprato, jog iki kitos premjeros praeis nemažai laiko, tad norėdamas išlaikyti savąjį vardą viešumoje jis pasinėrė į savo archyvus ir apjungė septynias dainas, kurios primintų apie tradiciją, iš kurios jis išaugo. Kad viso ciklo pirminis pasirodymas paliktų kuo didesnį įspūdį, jis nusprendė dainas orkestruoti, o 1928 m. lapkričio 6 d. Vienoje šios dainos nuskambėjo drauge su orkestru, atliekant Claire Born ir diriguojant Robertui Hegeriui. 1929 m. pavasarį Schönbergas nuvyko į pirmąjį ciklo atlikimą Berlyne ir telegrama pasveikino kompozitorių. Bergas laiške prisipažino, kad dainos jam asocijuojasi su jaunyste, ankstyvojo laikotarpio pamokomis ir kad orkestrinis šių dainų išpildymas dar labiau pagyvino jo studentiškų dienų prisiminimus (Monson, 1979, p. 50–51; Reich, 1965, p. 70). Dainos kupinos Strausso ir Wagnerio noro siekti didžiųjų kulminacijų. Orkestriniame akompanimente naudojami skirtingi instrumentų deriniai, suteikiantys muzikai naujų spalvų ir judėjimo, išsiliejant iš savųjų ribų ir veržiantis į platesnius horizontus (Monson, 1979, p. 52).

Orkestruotėje laikomasi net menkiausių kompozicinių detalių, kad dainos taptų aiškios ir skaidrios. Tačiau orkestruotė prieštarauja romantiškajai esmei – bent jau po Wagnerio epochos, orkestruotės tikslas nebuvo suteikti aiškią artikuliaciją, ją ornamentuoti ir užgožti. Bergas aistringai siekė objektyvaus garso išvedimo iš kompozicijos, kad šių dainų orkestrinę versiją galima laikyti jo naujo, konstruktyvaus stiliaus prototipu ir pagerinti mūsų supratimą apie šį stilių (Adorno, 1991, p. 51).

Orkestrinėje versijoje *Nacht*, *Liebesode* ir *Sommertage* yra parašytos dideliam orkestrui su mediniais pučiamaisiais, keturiomis valtornomis ir daugybe mušamųjų, tuo tarpu *Die Nachtigall* sukurtas tik styginiams instrumentams. *Im Zimmer* visiškai atsisakoma styginių skambesio ir įtraukiant tik medinius pučiamuosius, valtornas, arfą ir mušamuosius. Šio ankstyvojo ciklo orkestrinėje versijoje jau galima pastebėti taupų orkestrinės paletės panaudojimą, kuri taip pat įžvelgiama ir operoje *Wozzeck* (Redlich, 1957, p. 39).

Remiantis kompozitoriaus rankraščiais ir laiškais, Nicholas Chadwick pateikia tokią kūrinų chronologiją: *Im Zimmer* (1905, vasara), *Die Nachtigall* (1905–06, žiema), *Liebesode* (1906, ruduo), *Traumgekrönt* (1907, rugpjūčio 14 d.), *Nacht* (1908, pavasaris), *Schilflied* (1908, pavasaris), *Sommertage* (1908, vasara) (Lynch, 2014, p. 7). Šios datos atitinka dainų stilių, jose palaipsniui pereinama nuo tradicinės prie išplėstinės tonacijos.

A. Bergas dainas dedikavo savo būsimai žmonai, Helenai Nahowski, su kuria susipažino 1906 m. Keliuose laiškuose savo mylimajai, jis remiasi savo ciklo tekstu, įskaitant Rilke poezijos citatą iš *Traumgekrönt*, 1907 rudenį parašytame laiške: *Das war der Tag der weißen Chrysanthemen – mir bangte fast vor seiner Pracht...* („Atėjus baltųjų chrizantemų dienos – jos

dingumas buvo veik gąsdinantis...¹⁾) (Berg, 1971, p. 30). Yra žinoma, kad Bergas užmezgė ne vienus romantinius santykius su kitomis moterimis, tačiau nepaisant vėlesnių tarpusavio santykių komplikacijų dėl finansinės įtampos, neištikimybės ir ligų, „dviejų Bergų dvasinis ryšys tesėsi iki pat jo mirties“ (Smith, 1990, p. 27). Po dvidešimties metų išleistos dainos primena jaunystę, sentimentus ir ilgesį paprastesniam laikui. Nors kompozitoriaus ir Hannos Fuchs-Robettin santykiai užsimezgė dar gerokai prieš 1928 m., dainos galėjo atspindėti ilgesį ir jaunatvišką aistrą, kurią jis išgyveno kartu su Helena (Lynch, 2014, p. 9).

1.2.1. *Nacht* („Naktis“)

Pirmoji *Sieben frühe Lieder* ciklo daina yra *Nacht*. Kompozitorius šį kūrinių sukūrė vieną paskutinių, tad joje girdimos pirminės atonalios kompozicijos užuomazgos. Dainoje pastebima Debussy įtaka, kurio atspalviai pasireiškia fortepijono skambesyje ir išraiškoje, o prancūzų kompozitorius René Leibowitz ją apibūdina kaip „postvagnerišką“ ir „net impresionistinę“ (Lynch, 2014, p. 17). Daina juda tarp pilnų tonų dermės ir kvintakordų, o slinktis tarp šių dviejų sintezių apibrėžia kūrinio muzikines ir ekspresyviausias savybes. Carlo Hauptmanno (1858–1921) eilėraštis susideda iš keturių posmų, kurių kiekvienas atitinka muzikinį segmentą. Kiekvienas posmas baigiamas sakinio pabaiga, išskyrus antrąjį, kuris pratęsiamas į trečią. Romantiški ir jausmingi eilėraščių vaizdai, kuriuose vyrauja gamtos tema, užsimena apie J. F. von Eichendorffo kūrybą. Tekstas sufleruoja apie ekspresionistinę estetiką, kuri tuo metu pradėjo ryškėti vokiečių tapyboje, literatūroje ir muzikoje (Lynch, 2014, p. 17–18). Tiek Hauptmanno teksto pradžia, tiek Bergo aranžuotė primena Bėlos Bartoko (1881–1945) *Mėlynbarzdžio pilies* įžangines akimirkas (Monson, 1979, p. 53).

Dainoje jaučiamas kompozitoriaus siekis sujungti muziką su tekstu – kūrinyje puikiai jaučiama vienybė tarp eilėraščių vaizdinio ir muzikos. Pirmajame posme aprašoma tamsa ir rūkas, kurie atspindi pilnų tonų dermės harmonijos niūrumą, tarytum debesis, slenkantys naktį virš kalnų ir slėnių: *Dämmern Wolken über Nacht und Tal* („Debesys gaubia naktį ir slėnį“). Antrasis posmas apipintas pasakojimo apie didžiulę stebuklų šalį, kurią kompozitorius paryškina su *f* dinamika: *Weites Wunderland ist aufgetan* („Atsivėrė neaprepiama stebuklų šalis“). Trečiame posme atsiradus tekstui apie vienišą vėjo gūšį, Bergas pažymi *mezza voce* ir *etwas langsamer*: *Schattenschwarz – ein Hauch vom fernen Hain/ Einsam leise weht* („Juodas kaip šešėlis; iš tolimos girios dvelkteli/ Vienišas vėjo gūsis“). Akompanuojama *pp* dinamikoje, imituojant vėjo judėjimą (Lynch, 2014, p. 20).

¹ Lietuviškas vertimas yra naudojamas Tomo Kildišiaus.

1.2.2. *Schilflied* („Nendrių daina“)

Jaudinančios *Nacht* harmonijos natūraliai veda į antrąją ciklo dainą *Schilflied*, kurios tekstas taip pat apibūdina anapusinę nakties sceną. Nikolaus Lenau (1802–1850) eilėraštyje vaizduojamas personažas, kuris vaikščioja nendrėmis apaugusioje vandens pakrantėje ir dainuoja apie prarastą meilę. Lisa A. Lynch savo disertacijoje rašo, jog nendrių vaizdiniai Bergą galėjo pritraukti dėl jų sąsajų su Pano istorija (mitologinė būtybė, dievas, kuris buvo pusiau žmogus, pusiau ožys, įsimylėjęs nimfą Syrinx). Su šia istorija Bergas galėjo būti susipažinęs per Debussy kūrinius ir galbūt šios asociacijos įkvėpė sukurti *Schilflied*. Lenau eilėraštyje taip pat galima surasti Pano istorijos atgarsių: gedintis įsimylėjęlis girdi tvenkinyje skendinčios merginos balsą, kuris skamba nendrių ošimo fone.

Nors *Schilflied* muzikinė kalba yra tonalesnė, vis dėlto išlaikomas tam tikras harmoninis dviprasmiškumas: harmonijos greitai keičiasi judant tonais, pustoniais ir vėl sugrįžtant į pilno tono dermę. Šis harmoninis judėjimas padeda perteikti N. Lenau poezijos pasaulį – keistus vakaro garsus ir vaizdinius. Šioje dainoje vienodai svarbus ritmas, įžanginis ritminis motyvas naudojamas kaip ostinato visoje dainoje, o kūriniai įsibėgėjant – transformuojasi ir intensyvėja (Lynch, 2014, p. 32, 39).

1.2.3. *Die Nachtigall* („Lakštingala“)

Die Nachtigall – tai viena tradiciškiausiai skambančių ciklo dainų, aiškiai paveikta Brahmsio ir Schumanno kūrybos. Nors daina buvo viena pirmųjų pristatyta publikai ir bene mylimiausia iš viso ciklo, Bergo nuomone ji buvo pati silpniausia (Monson, 1979, p. 37). Daina turi aiškią trijų dalių formą ir lyrinį charakterį, būdingą XIX a. pab. dainai (Lynch, 2014, p. 47). Teksto autorius, žymus XIX a. poetas Theodor Storm, apibūdina jaunos merginos romantišką melancholiją: *Das macht, es hat die Nachtigall/ Die ganze Nacht gesungen; Da sind von ihrem süßen Schall,/ Da sind in Hall und Widerhall/ Die Rosen aufgesprungen* („Dėl visko juk kalta lakštingala:/ Ji čiulbėjo kiaurą naktį;/ Jai meiliai užgiedojo;/ Nuo to skambesio ir aido/ Pražydo rožės“). *Sie war doch sonst ein wildes Blut,/ Nun geht sie tief in Sinnen;* („Anksčiau buvusi tikra padauža,/ Nūnai ji susimąstė“). A. Bergas naudoja griežtą trijų dalių formą: pirmoji dalis, kupina romantiško išraiškingumo, primena Brahmsio *Wie Melodien*. Antroje dalyje kompozitorius jos rimtumą traktuoja kone komiškai, akompanimente pavaizduodamas sinkopuotu ritmu. Dainoje demonstruojama sumani kontrapunktinė technika, įgyta besimokant pas Schönbergą (Tategami–Ozawa, 1995, p. 8–9).

Pasak Orlando A. Mansfield, lakštingalos giesmė yra žinoma dėl savo „gedulingo charakterio“, o *Die Nachtigall* daina tęsia šią tradiciją. Paul Verlaine eilėraštyje *En Sourdine*, kurį savo kūrinuose taip pat pritaikė Faure ir Debussy, lakštingalos giesmė apibūdinama kaip *voix de notre désespoir* („mūsų nevilties balsas“) (Lynch, 2014, p. 51–52). *Die Nachtigall* aiškiai jaučiamos tonalumo šaknys, kurias kompozitorius išlaiko net paskutiniuose savo kūrinuose. Vėliau parašytos dainos, tokios kaip *Traumgekrönt* ir *Sommertage*, gali padėti klausytojui suprasti ir interpretuoti ankstesnes dainas, išryškindamos savitus Bergo harmoninės kalbos bruožus (Lynch, 2014, p. 56).

1.2.4. *Traumgekrönt* („Sapno karūnuotas“)

1907 m. vasarą, kompozitorius sukūrė dainą, pagal garsųjį Rainer Maria Rilke (1875–1926) eilėraštį *Das war der Tag der weißen Chrysanthemen, –/ mir bangte fast vor seiner Pracht...* („Atėjus baltųjų chrizantemų dienai/ jos didingumas buvo veik gąsdinantis“) (Tategami–Ozawa, 1995, p. 9). 1907 m. rugpjūčio 17 d., laiške Helenai Bergas rašo:

„Kokia buvo vakar diena! Apie vidurdienį buvau įnikęs į kompoziciją, liko tik keli taktai, kai man atnešė tavo laišką. „Pagaliau!“, sušukau ir jau ketinau jį atplėšti, kai staiga pažvelgiau į savo dainą ir mane apėmė jaudulys! Kad ir kaip neįtikėtinau skambėtų, tavo laišką padėjau į šalį ir spurdančia širdimi užbaigiau dainą.“ (Berg, 1971, p. 26).

Poeto teksto reikšmė girdima kūrinyje – nors pagrindinė tonacija yra g–moll, kūrinys vystosi per įvairius harmoninius akordus, o chromatizmai ir pilno tono dermės skambesiai nuspalvina ir išryškina svajingą rašytojo stilistiką. Ir nors harmoninė progresija išryškina dainos struktūrą, motyvinis plėtojimas išlieka vienodai svarbus – faktūra suteikia kūrinui skambesį, kuris pranašauja vėlesnius Bergo kūrinius (Lynch, 2014, p. 61).

1.2.5. *Im Zimmer* („Kambaryje“)

Im Zimmer – tai pati pirmoji kompozitoriaus parašyta ciklo daina, kontrastinga ją supančioms *Traumgekrönt* ir *Liebesode*. Johannes Schlaf (1862–1941) savo poemoje aprašo du įsimylėjęlius, stovinčius priešais laužą ir tyliai žiūrinčius vienas kitam į akis. Deganti ugnis simbolizuoja jų meilę, o dominuojantis drovumas dviejų širdžių buvimui išreiškiamas muzikoje, pasitelkiant gana skaidrią, Hugo Wolfą primenančią, stiliaus struktūrą. Pagrindinis kūrinio motyvas – išraiškinga trijų aštuntinių natų figūra (Tategami–Ozawa, 1995, p. 8). Trumpa kūrinio trukmė gali diktuoti tai, jog eilėraštyje aprašytos laimingos akimirkos yra trumpalaikės. Taip pat,

paskutinę dainos frazę sudaro tik viena teksto eilutė, kas leidžia manyti, kad ji baigiasi anksčiau, nei tikėtasi. Paskutinė poezijos eilutė *Wie leise die Minuten ziehn!...* („Kaip tyliai slenka minutės!...“) sužadina taikią, laike sustabdytą akimirką (Lynch, 2014, p. 85). Kūrinys turi aiškią, tonalinę harmoninę kalbą, tačiau tam tikri bruožai jį sieja su kitomis ciklo dainomis: motyvai išlieka reikšmingu formos komponentu, o muzikoje persipina harmoniniai ir struktūriniai dviprasmiškumo elementai. Ir nors *Im Zimmer* yra trumpiausia ciklo daina, ji yra pripildyta išraiškingų detalių, tempo ir dinaminių Bergo stiliui būdingų bruožų (Lynch, 2014, p. 78).

Taip pat, čia esama nepaprastos paralelės su Strausso *Der Rosenkavalier* – šią dainą Maršalienė galėtų dainuoti savo jaunam meilužiui Oktavianui. Ypatingas dėmesys yra skiriamas mediniams pučiamiesiems, valtornoms, arfai ir mušamiesiems (Monson, 1979, p. 53).

1.2.6. *Liebesode* („Odė meilei“)

Po svajingos ir subtilios *Im Zimmer* melodijos – tamsūs *Liebesode* skambesiai sukuria ryškų ir dramatišką kontrastą, o kūrinio intensyvumas išreiškiamas per 24 dainos taktus. Otto Erich Hartleben (1864–1905) parašytas tekstas yra vienintelis iš ciklo, kuriame nėra taisyklingos rimo schemos, o muzika prisitaiko prie šios laisvesnės poetinės struktūros (Lynch, 2014, p. 89).

Pirmoje eilutėje *Im Arm der Liebe schliefen wir selig ein* („Palaimingi užmigom meilės glėbyje“) Bergas sukūrė ramią muziką, kurios pagrindinį motyvą perteikia taškuotos vertės natos, judančios pustoniais. *Am offenen Fenster lauschte der Sommerwind,/ Und unsrer Atemzüge Frieden/ Trug er hinaus in die helle Mondnacht* („Pro atvirą langą klausėsi vasaros vėjai,/ Ir mūsų atokvėpių ramybę/ Jie išnešė į mėnesieną“) – gaivus vėjas imituojamas kairės rankos akompanimente. Sukurdamas didelę kulminaciją ir išlaikydamas tą patį judėjimą akompanimente, Bergas sujungia muzikinį ir poetinį tekstą į ekstazę (Tategami–Ozawa, 1995, p. 9).

Liebesode labiausiai primena Schönbergą, tiek muzika, tiek teksto pasirinkimu. Bergo mokytoją taip pat traukė nakties, vėjo bei mėnulio spindulių vaizdiniai, ypač aprašyti Richardo Dehmelio (Monson, 1979, p. 54).

1909 m. rugpjūčio 3 d. parašytame laiške mylimajai, jis cituoja *Liebesode* dainos žodžius: *Im Arm der Liebe schliefen wir selig ein* („Palaimingi užmigom meilės glėbyje“). Laiško pabaigoje jis priduria: „Tokia diena būtų verta paties nelaimingiausio, kankinančio gyvenimo; net verta pačios mirties“ (Berg, 1971, p. 79).

1.2.7. *Sommertage* („Vasaros dienos“)

Paskutinė ciklo daina, *Sommertage*, buvo sukurta naudojant mokyklos laikų draugo, Paul Hohenberg (1885–1956), eiles. Hohenbergo vasaros dienų vaizdus aistringai ir karštai įprasmina Bergo muzika. Klajojančio poeto vasaros dienų aprašymai žadina ryškesnį ir gyvesnį dienos vaizdinį, kai tuo tarpu visos likusios ciklo dainos alsuoja vakaro ir nakties paveikslais (Lynch, 2014, p. 104).

Kūrinio nuotaika pasižymi greitesniu tempu, vokalinė linija tampa skiemeniškesnė, o nuolatinis akompanimento judėjimas yra kontrastingesnis už likusias lyriškesnes ir lėtesnes ciklo dainas. Harmonija nuolatos vystoma: motyvams persipinant nuo trigarsių pereinama prie labiau disonansinių skambesių, o nuolatinis ritminis judėjimas padeda išlaikyti besikeičiančias harmonijas (Lynch, 2014, p. 111).

Vokalinis ciklas *Sieben frühe Lieder* išryškina daug esminių kompozitoriaus muzikos stilistinių savybių. Dainos atspindi Bergo ankstyvąją kūrybą, jaunystės dienas ir sentimentus, pasižymi romantiška, lyrine išraiška bei išplėsta, tonalumu pagrįsta muzikos sistema, kuri subtiliai derinama su modernesnėmis kompozicinėmis technikomis. Kiekvienoje dainoje juntamas kompozitoriaus siekis sujungti muziką su poetiniu tekstu – darni šių elementų sąveika atskleidžia unikalius muzikinius, poetinius bei kontekstinius aspektus. Visi šie elementai liudija, jog A. Bergo vokalinis ciklas yra svarbus indėlis ne tik XX a. muzikos raidoje, bet ir muzikos istorijoje.

2. VOKALINIO CIKLO *SIEBEN FRÜHE LIEDER* MUZIKINIO, POETINIO TEKSTO IR INTERPRETACIJŲ ANALIZĖ

Šiame skyriuje darbo autorė analizavo vokalinio ciklo *Sieben frühe Lieder* dainas ir atlikėjų interpretacijas. Analizuojama 14 garsinių įrašų. Remiantis interviu atsakymais, poetiniu tekstu, natų bei garsine ir vaizdine medžiaga, lyginamosios ir aprašomosios analizės metodu darbo autorė nagrinėjo ciklo muzikinę liniją, palygino išskirtiniausius šio ciklo dainų atlikimus. Interpretacijų analizei autorė pasirinko sopranų Aušrinės Stundytės, Dianos Damrau ir mecosoprano Anne Sofie von Otter įrašus.

Interviu metu buvo apklausta viena respondentė, sopranas Aušrinė Stundytė. Vokalinio ciklo tekstas į lietuvių kalbą yra išverstas Tomo Kildišiaus.

2.1. Vokalinio ciklo *Sieben frühe Lieder* muzikinio ir poetinio teksto analizė

1907, lapkričio 8 d., Viena

„Mano brangiausioji Helena,

Kai vakar vakare įžengiau į savo miegamąjį, pajutau kvapą, nuo kurio man sudrebėjo širdis. Iškart pagalvojau apie tave, o tada pamačiau tris tamsiai raudonas rožes tarp žalių lauro lapų. Jos nuo tavęs, tai buvo pirmoji mano mintis – ne, mano pirmoji ir vienintelė viltis, mano švenčiausias noras. Tik tu galėjai kažkokiu būdu iš savo širdies išgauti šį simbolį – tris rožes, kurios, kaip ir mano trys dainos prilygsta meilės dovanoms. <...>. Pirmą akimirką pabudęs jau vėl galvojau apie tave, savo vienintelę ir nepakartojamą meilę. Paskui supratau, kad mano meili viltis nebuvo sapnas, lauro lapai ir rožės buvo nuo tavęs. Negaliu nupasakoti, kaip džiaugiausi tą akimirką, galėjau apkabinti pagalytę ir bučiuoti ją iš visiškos palaimos. <...>. O dabar mirštu iš troškimo tavęs. Panardinu veidą į vėsius lauro lapus ir raminu savo saldy liūdesį rožių aromate. Bet per greitai žiedai nuvys, ir man neliks nieko, tik prisiminimas apie tas kelias akimirkas, kai buvau mylimas. Dėl to man neišpasakytai liūdna. <...>” (Berg, 1971, p. 31).

Laiškas mylimajai parašytas po koncerto Vienos *Kaufmannschaft* teatre, kuriame pirmą kartą nuskambėjo Bergo kūryba. Laiške minimos trys rožės atspindi tris pirmą kartą publiką pasiekusias ciklo dainas – *Die Nachtigall*, *Traumgekrönt* ir *Liebesode*. Anot soprano Aušrinės Stundytės, „tai yra išskirtinai šviesus ciklas, kurio nesinori matematiškai analizuoti, visi žodžiai yra blankūs ir sausi bandymai aprašyti emocinius niuansus, kurie yra neaprašomi. Juos mes arba esame patyrę ir galime identifikuotis, arba ne. Ir tuomet jokios analizės nepadės jų pajusti.

Kiekviena daina persmelkta jaunatvišku entuziazmu, meile ir beveik kūdikio susižavėjimu, kuris viską patiria pirmą kartą“. [6].

Nacht („Naktis“) – pirmoji ciklo daina. Pradinė tonacija A–dur, metras 4/4. Poetinis tekstas pasakoja nakties paslaptis – jame sutelpa tamsoje pabundanti stebuklų šalis, kurioje dominuoja ramia ir vienišą naktį atspindintys gamtos elementai, sukeliantys paslapties ir nežinomybės jausmą. „Debesys gaubia naktį ir slėnį./ Sklando rūkas. Čiurlena vanduo. <...>. Tylūs mėnesienos sidabruoti takai/ Iš paslaptinių žemės iščių veda slėnio link. <...>. Šalia kelio rymo nebylus bukas./ Juodas kaip šešėlis; iš tolimos girios dvelkteli/ Vienišas vėjo gūsis.“. Gilios nakties buvimas diktuoja intymumą bei ramybę, siekį išgirsti, pajauti ir pamatyti kiekvieną šios nakties stebuklą. „Gerki, siela! Gerk vienvėdį!/ Suklusk! Suklusk!“ – tai tarytum kvietimas sustoti naktįje ramybės ieškančiam žmogui, įkvėpti dangiškuosius žemės skleidžiamus stebuklus, palytėti kiekvieną vėjo gūšį. Pamatyti blykstelėjusius nakties žiburius, simbolizuojančius iš tamsos prasiskverbusių šviesą ir suklusti nakties apšviestoje vienvėdyje ir įsiklausyti į save.

Pirmasis posmelis įvedamas *pp* dinamikoje pažymėtais fortepijono partijos akordais, primenančiais švelnų vėjo šnaresį. Nakties pasakojimą balsas pradeda *p* dinamikoje, tarytum šnabždant, o akompanimentas imituoja švelnų ir ramų žingsnių prisilietimą. *Wasser rauschen sacht* („Čiurlena vanduo“) atspindi frazės pabaigoje pasirodžiusios šešioliktinės natos, atkuriančios vandens skleidžiančius šnabždesius. *Nun entschleiert sich's mit einem Mal* („Ir staiga nukrenta šydas“) – balso ir akompanimento partijose atsiranda *poco a poco crescendo*, lyg kiekviena nata pastebimas smulkiausias nakties elementas, kuriuos balsas išreiškia dainuodamas jau garsiau. *O gib acht! gib acht!* („Suklusk! Suklusk!“) priverčiantis įsiklausyti į tuojau atsiveriančią tamsos karalystę, kurią darniai įkūnija išretinamas tekstas ir *poco f* bei *marcato* fortepijono partijoje. Antrojo posmelio nuostaba išreiškiama nuo pat pirmųjų garsų – 9 takte žodis *Weites* skamba A–dur tonacijos pasažuose, o paskutinis pirmos eilutės žodis *aufgetan* išrišamas į D–dur tonacijos akordą. Pastebėti dangiškai aukšti sidabriniai kalnai vokalinėje linijoje užbaigiami *ritardando*, o trečios eilutės pirmasis žodis *Stille* yra pažymėtas *molto*, tarytum suklusimas apie toliau vedančius naujus vaizdinius, skambančius *p* dinamikoje. Paskutinis antrojo posmelio žodis perkelia pasakojimą į trečią posmą, 15 takta, kuris ir vėl pradedamas A–dur pasažais. Paskutinis motyvo žodis *rein* užbaigiamas ramiai, tačiau išlaikant ekspresyvumą. Antroji trečiojo posmelio eilutė įvedama Des–dur tonacijos akordu, vokalinėje linijoje atsiranda *rallentando* ir išlaikomas iki pat galo, išrišant į f–moll tonacijos, *pp* dinamika pažymėtą akordą, imituojantį vienišo vėjo gūsio dvelktelėjimą. 26 takte ketvirto posmo akompanimentas prasideda kaip ir įžanginis pasakojimas, kuris atveda prie išraiškingesnės ir šiek tiek dinamiškai auginamos frazės *Trinke Seele! Trinke Einsamkeit!* („Gerki, siela! Gerk

vienatvė!"). Paskutinės eilutės žodžiai priverčia galutinai pajauti vienatvę ir savąsias mintis, kurios akompanimente išreiškiamos kaip aidas ir pradingsta gilioje tamsoje, *pp* dinamikoje.

Schilflied („Nendrių daina“) yra antroji ciklo daina. Pradinė dainos tonacija yra f–moll, metras 3/4. Poetinis tekstas pasakoja apie įsimylėjęlį, praradusį savo meilę. Kaip ir pirmoje dainoje, eilėraštyje taip pat vyrauja anapusinės artėjančios nakties vaizdiniai: sutemos ir vakaro raudonumu pasipuošusi besileidžianti saulė, tvenkinio pakrantė apsupta šlamančių nendrių. „Slaptais miško takeliais/ Pėdinu vakaro gaisuose/ Nendrių pakrantės link, <...>. Kai krūmai panyra į sutemas/ Nendrės paslaptینگai šlama“. Natūralūs vaizdai ir visi juose susipynę procesai atspindi žmogaus gyvenimo ciklą. Dainoje ryškus žmogaus ir gamtos santykis, kuomet įskaudinta širdis ieško prieglobsčio sutemų karalystėje, kurių kiekviena jam primena nostalgiskus atsiminimus apie mylimąją. Slaptų takelių vedamas jo mintys sukasi tik apie ją, o tamsos apgaubtos nendrės šlama, tarytum aimanuojančios ir laukiančios skaudžios raudos. „Ir, man rodos, girdžiu virpant/ Švelnų tavo balso skambesį,/ Ir tvenkinyje skęstančią/ Tavo mielą dainą.“.

Pirmojo posmelio akompanimentas pradedamas motyvu, kuris kartojamas ir vystomas viso muzikinio kūrinio metu. Aštuntinės ir ketvirtinės vertės natos imituoja tolygų ir paslaptinę žingsniavimą, kurį poetiniu tekstu atskleidžia įstojęs balsas (žr. priedas 2). Šis pirmo posmelio pasakojimas pasibaigia gražiu sulėtinimu (7 taktas) ir poetinio teksto įprasminimu: *Mädchen, und gedenke dein!* („Mergužėle, galvodamas apie tave!"), kuris muzikinėje linijoje išrišamas į As–dur tonacijos akordą. Antras posmelis fortepijono partijoje įvedamas *pp* dinamikoje, kurį 10 takte perimantis balsas tikslingai veda į šio posmelio aukščiausią dinaminį momentą *Rauscht das Rohr geheimnisvoll* („Nendrės paslaptینگai šlama"), vokaliniėje linijoje pažymėtą akcentu. Ir nors nurimus akompanimentinei bangai ir 14 takte sugrįžus į *p*, muzika vystoma įstabiau ir raiškiau – *Und es klaget und es flüstert,/ Daß ich weinen, weinen soll* („Ir aimanuoja, ir šnabžda,/ Kad aš turėčiau verkti"). Šią frazę ekspresyviai įprasmina ir užbaigia fortepijono partija. Naujasis trečiojo posmelio epizodas prasideda *tranquillo* ir akompanimente paryškintu *marcato*, kuris darniai išlaikomas abiejose vokaliniėje ir fortepijono linijose. *Und ich mein', ich höre wehen/ Leise deiner Stimme Klang* („Ir, man rodos, girdžiu virpant/ Švelnų tavo balso skambesį") – nerimastingas, kūno virpėjimą ir susijaudinimą primenantis momentas yra nuosekliai vedamas į artėjančią dainos pabaigą – *Und im Weiher untergehen/ Deinen lieblichen Gesang* („Ir tvenkinyje skęstančią/ Tavo mielą dainą"), išraiškingai sulėtinant, išlaikant pradinį ritminį dainos motyvą ir išnykstant it paskutinis mylimosios ištartas žodis.

Die Nachtigall („Lakštingala“) – trečioji ciklo daina. Pradinė dainos tonacija yra D–dur, o metras – 3/4. Šios dainos išskirtinumas – poetinį tekstą sudaro trys posmeliai, kiekvienas turintis po penkias eilutes. Theodoro Stormo poemoje aprašomas jaunos merginos virsmas

moterimi žavingai perteikiamas poetiniame tekste: „<...>; Jai meiliai užgiedojus,/ Nuo to skambesio ir aido/ Pražydo rožės. Anksčiau buvusi tikra padauža,/ Nūnai ji susimąstė;/ Rankoje turėdama šiaudinę skrybėlę,/ Oriai kėsdama saulės kaitrą/ Nesižino, kur jai dėtis.“. Lakštingalos giesmė simbolizuoja žavesį ir gyvybę, kurios skambesio dėka pražydo rožė.

Daina prasideda švelniu aštuntinių natų motyvu, kuris kartojamas visoje dainoje varijuojant skirtingiems intervalams (žr. priedas 3). Vokalinė partija, tarytum šiek tiek nedrąsiai, bet išraiškingai įveda į pirmąsias eilėraščio eilutes: *Das macht, es hat die Nachtigall/ Die ganze Nacht gesungen* („Dėl visko juk kalta lakštingala:/ Ji čiulbėjo kiaurą naktį;“). 7 takto antroje pusėje, fortepijono partijoje šis motyvas atskiriamas kvėpavimo ženklu – tai nurodymas naujos frazės artikuliacijai. Vokalinėje linijoje kvėpavimo ženklas pasirodo 9 takte, norint pagrįsti ir pabrėžti vokalinės linijos kilimą ir emocinį augimą. 11 takte akompanimentas perima motyvą, kuris 7 takte skambėjo vokalinėje linijoje. Darni kulminacija pasiekama 12 takte, kuomet abi partijos ekspresyviai susilieja akcentu ir *allargando* pažymėtu akordu ir tęsiasi iki 15 takto pradžios, pačios pirmojo posmelio pabaigos. Šioje dalyje balsas atlieka didelius intervalinius šuolius, kurie pasikartoja ir paskutiniame dainos posmelyje, taip pagrindžiant poemoje aprašomą melancholišką ir ilgesingą lakštingalos giesmę. Banguojantis ir nuolatos pasikartojantis pradinis aštuntinių natų motyvas sukelia nenutrūkstamos minties emociją. Antrasis posmelis vokalinėje linijoje prasideda *sotto voce* ir pasikeitusia tonacija – f–moll. 16 takte akompanimento partijoje išgirstame visiškai kitokį ritminį modelį, o balsas, priešingai nei pirmoje dalyje nuskambėję platūs intervaliniai šuoliai, išlieka viduriniame registre, imituojant kalbėjimą ir atspindint poetiniame tekste pasirodžiusias praeities prisiminimų nuotaikas: *Sie war doch sonst ein wildes Blut,/ Nun geht sie tief in Sinnen;/ <...>./ Und weiß nicht, was beginnen* („Anksčiau buvusi tikra padauža,/ Nūnai ji susimąstė;/ <...>./ Nesižino, kur jai dėtis“). Dažnai besikeičiantys harmoniniai poslinkiai ir ritmas padeda įprasminti šios dalies muzikinę ir poetinio teksto sintezę. Kaip interviu teigia Stundytė – „Šios muzikos negalima dainuoti metronomiškai, reikia žaisti su muzikinio laiko ištempimu ir kompresija. Tik tada ji tampa gyva.“ [6]. 17–23 taktuose užrašytas terminas *zart betont* yra kompozitoriaus nurodymas pažymėtus intarpus subtiliai ir švelniai pabrėžti, akcentuoti, o *ebenso* – išlaikyti taip pat. Pasiekus antrojo posmelio pabaigos kulminaciją, 25 ir 26 taktuose įvyksta trumpas harmoninis ir ritminis svyravimas, vienam taktui atsiradęs 4/4 metras, tarytum minčių prasklaidymas ir sugrįžimas į dabartį. Po šio motyvo grįžtama į pradinės dalies muziką, trečiąjį posmelį (27 taktas), kuris iki pat 38 takto plėtojamas tapachiais aspektais kaip ir pirmame dainos posme. 39 takte girdimas harmoninis ir spalvinis pasikeitimas, energingai vedantis į pabaigą, sukeldamas dar didesnę intensyvumą, o 41 takte skambesys pradeda silpnėti ir galiausiai išnyksta kaip aidas.

Traumgekrönt („Sapno karūnuotas“) – yra ketvirtoji ciklo daina. Pradinė dainos tonacija yra g–moll, metras 4/4. Pagrindinė poemos mintis – sapnų ir tikrovės sąveika, įprasminanti ir simbolizuojanti žmogui gyvybės suteikiančią būseną. Šiame trumpame eilėraštyje susipina ilgesio, baimės, ramybės ir jausmų emociniai pasauliai. „Atėjus baltųjų chrizantemų dienai/ jos didingumas buvo veik gąsdinantis...“ – dienos grožis sukelia nerimo jausmą, tarytum tyrų dalykų laikinumas ir nepasiekiamumas. „Man taip baugu, o tu priėjai taip švelniai ir tyliai, –/ dar ką tik regėjau tave sapne./ Tu priėjai, ir tykiai, tarsi pasakiška melodija/ suskambo naktis...“ – šis posmelis įprasminą mylimo žmogaus svarbą ir saugumo bei ramybės kupiną atmosferą. Karūnuotas – tai sąsaja su karūna ir jos reikšme, o žvelgiant į šio eilėraščio interpretaciją galima pastebėti, kad sapnas žmogui suteikia ypatingą ir išskirtinę būseną. Šių aspektų supratimas padeda klausytojui suprasti Bergo dainoje vykstančias muzikines permainas ir paslaptį, kuris padeda įsijausti į šios dainos turinį.

Ižanginę dalį pradeda fortepijono partija, kurios pradinis melodinis motyvas abiejose muzikinėse linijose pasirodo viso kūrinio metu (žr. priedas 4). Šis motyvas lydi visos dainos metu – jis yra transponuojamas ir ritmiškai keičiamas, taip perteikiant poemoje vykstančias emocines transformacijas. Kūrinys pradamas be tonalinio apibrėžtumo – jis pasirodo tik 3 takte, pusinėje kadencijoje. Daina prasideda garsiąją eilute, kurią laiškė jis citavo savo mylimajai: *Das war der Tag der weißen Chrysanthemen, –/ mir bangte fast vor seiner Pracht...* („Atėjus baltųjų chrizantemų dienai/ jos didingumas buvo veik gąsdinantis...“). Nerimas išreiškiamas natose pažymėtu *poco accelerando*. Antrąją posmelio pusę keičia lyriškesnė vokalinė linija, 8 takte nuskambanti F–dur tonacijos akorde: *Und dann, dann kamst du mir die Seele nehmen/ tief in der Nacht* („Tada atėjai tu, ir giliausioje naktyje/ pasiglemžei mano sielą“). Ši frazė prasideda *p* dinamikoje ir yra garsinama iki pat pirmojo posmelio pabaigos. Akompanimente, *p* dinamikoje matome šešioliktinių judėjimą, kuris prasideda boso linijoje ir pereina į smuiko raktą, o šį judėjimą boso rakte pakeičia 11 takte oktavomis slenkantys chromatiniai akordai. Antrojo posmelio dinamika yra lygiagreti pirmajai, pasikeitimas įvyksta tik artėjant kūrinio pabaigai, 26 takte, fortepijono partijoje išryškėjus pirmajam šio takto akordui, o paskutiniai vokalinės linijos žodžiai *erklang die Nacht* yra užbaigiami septimos šuoliu. Identiškas šuolis yra pastebimas pirmajame posmelyje, 11 takte, tačiau šuolis daromas iš g^2 į a^1 . Šių epizodų kulminaciniu momentu pasakojami susipynusių sapnų ir tikrovės būseną: *Und dann, dann kamst du mir die Seele nehmen/ tief in der Nacht* („Tada atėjai tu, ir giliausioje naktyje/ pasiglemžei mano sielą“) ir *Du kamst, und leis wie eine Märchenweise/ erklang die Nacht...* („Tu priėjai, ir tykiai, tarsi pasakiška melodija/ suskambo naktis...“). Fortepijoninė partija dainą užbaigia su nuosekliai vedamu, ižanginėje dalyje nuskambėjusiu motyvu, kuris pereina į aštuntines natas ir yra išrišamas į G–dur tonacijos akordą.

Im Zimmer („Kambaryje“) yra penktoji ciklo daina. Pradinė dainos tonacija yra B–dur, metras 2/4. Poetiniame tekste aprašomas romantiškas įsimylėjėlių vakaro fragmentas – rudens saulėlydžio šviesoje paskendęs kambarys ir beribėje laiko tėkmėje vienos į kitą žvelgiančios mylinčios akys. „Rudens saulėlydis./ Pro langą ramiai žvelgia vakaras./ Raudona ugnelė/ Spragsi židinyje ir šildo./ Šitaip! – Mano galva ant tavo kelių, –/ Taip man gerai;/ Kai mano žvilgsnis tavajame nurimsta./ Kaip tyliai slenka minutės!...“. Tekste skendi švelni ir ramybės kupina šviesa, o jaukių namų aplinka sukelia saugumo ir artumo pojūtį. Šią tvyrančią emociją sustiprina sklindanti saulėlydžio šviesa. Tai bene tobuliausias buvimo momente įprasminimo pavyzdys, įrodantis mylimo žmogaus svarbą ir saugumą sukeliančias emocijas.

Daina prasideda šviesioje B–dur tonacijoje, o pirmuose taktuose muzikinėse linijose nuskambantis motyvas pastebimas viso kūrinio metu (žr. priedas 5). Švelni ir lengva dainos pradžia puikiai perteikia pirmąsias poemos eilutes: *Herbstsonnenschein./ Der liebe Abend blickt so still herein.* („Rudens saulėlydis./ Pro langą ramiai žvelgia vakaras.“). 5 takte įvyksta metro pasikeitimas – pereinama į 2/4, o akompanimente atsiranda žaismingas *staccato*, kuris išlaikomas iki pat 10 takto vidurio. Vokalinėje linijoje šis motyvas taip pat skamba išskirtiniau – jis pradedamas su nekantrumu, tarytum imituojant ugnelės spragsėjimą: *Ein Feuerlein rot/ Knistert im Ofenloch und loht.* („Raudona ugnelė/ Spragsi židinyje ir šildo.“). 9 takte žodis *loht* yra užbaigiamas *p* dinamikoje, *poco ritardando* ir yra tęsiamas iki 11 takto pradžios. Pastarojo takto antra dalis prasideda tuo pačiu motyvu, kaip ir pradžioje. Vokalinėje partijoje antrasis posmelis yra atskiriamas kvėpavimo ženklu, kaip užuomina apie naują mintį. Motyvas prasideda *f* dinamika norint paryškinti pirmąjį šio posmelio poemos žodį *So!* („Šitaip!“). Toliau einantis epizodas pasižymi svajinga muzika – akompanimentas *mp* dinamikoje lydi subtilią vokalinę liniją, jausmingai perteikiančią poemos veiksmą: <...> – *Mein Kopf auf deinen Knie'n. –/ So ist mir gut;/ Wenn mein Auge so in deinem ruht.* („<...> – Mano galva ant tavo kelių. –/ Taip man gerai;/ Kai mano žvilgsnis tavajame nurimsta.“). 17 takte, *p* dinamikoje, pradiniu motyvu įvedama paskutinė šios dainos eilutė: *Wie leise die Minuten ziehn!...* („Kaip tyliai slenka minutės!...“). Šio motyvo kontekstas įprasminamas tylėjančia muzika, kuri baigiasi B–dur tonacijos akordu.

Liebesode („Odė meilei“) yra šeštoji ciklo daina. Pradinė dainos tonacija *fis–moll*, metras 3/4. Kaip ir *Im Zimmer*, šioje dainoje aprašomos jausmingas dviejų įsimylėjusių žmonių portretas. „Palaimingi užmigom meilės glėbyje./ Pro atvirą langą klausėsi vasaros vėjai,/ Ir mūsų atokvėpių ramybė/ Jie išnešė į mėnesieną.“ – aprašomas intymus dviejų širdžių susiliejimas ir persikėlimas į sapnų karalystę, kurios akimirką darniai užpildo vakaro ir nakties paveikslas. Šiltas vasaros vėjo dvelksmas ir sode žydinčių rožių kvapas suteikia šiai akimirkai švelnumo ir

gyvybingumo emociją. Mėnesienos šviesoje paskendę judviejų sapnai simbolizuoja laike sustojusią akimirką.

Nors prieraktiniai ženklai nurodo fis–moll tonaciją, ji išryškėja tik 4 takte. Daina prasideda *pp* dinamikoje, sukeldama paslaptinę skambesį, nukeliantį į sapnų pasaulį: *Im Arm der Liebe schliefen wir selig ein* („Palaimingi užmigom meilės glėbyje“). Pirmoje vokalinės linijos frazėje pastebimi šuoliai, o dešinės rankos akompanimente nuskamba oktavos intervalo akordai – šie elementai naudojami viso kūrinio metu (žr. priedas 6). Pirmoji eilutė užbaigiama *pp* dinamikoje ir fis–moll tonacijoje. Apie artėjantį muzikos pasikeitimą įspėja kvėpavimo ženklas, pažymėtas 4 takto pabaigoje. Antrosios eilutės pradžioje, 5 takte, pradedama pasakoti apie gamtos siunčiamus reiškinius: *Am offenen Fenster lauschte der Sommerwind,/ Und unsrer Atemzüge Frieden/ Trug er hinaus in die helle Mondnacht.* – („Pro atvirą langą klausėsi vasaros vėjai,/ Ir mūsų atokvėpių ramybę/ Jie išnešė į mėnesieną. –“). Pasikeitimas pastebimas ir akompanimente – boso linijoje atsiranda trisdešimtantrinių natų judėjimas, imituodamas vėjo šnaresį, kuris yra išlaikomas iki pat dainos pabaigos. 6 takte vokalinėje linijoje atsiranda besileidžiančių triolių motyvas, kuris pasikartoja 11, 14, 16 ir 18 taktuose. 9 takte balso ir fortepijono partijose pasikartoja įžangą primenantis motyvas, vokalinėje linijoje pažymėtas *poco crescendo* ir tęsiamas iki pat pirmo posmelio pabaigos, 12 takto, sulėtinamas ir baigiamas *pp* dinamikoje. Naujoji frazė parodoma atsiradusiu kvėpavimo ženklu, po kurio tęsiamas pasakojimas: *Und aus dem Garten tastete zagend sich/ Ein Rosenduft an unsrer Liebe Bett* („O sodo rožių kvapas/ Nedrąsiai lytėjo mūsų meilės guolį“). 14 takte atsiranda *poco a poco crescendo*, kuris yra jausmingai išdainuojamas ir atvedamas iki paskutinių antrosios eilutės žodžių *Liebe Bett*, išskirtinai pažymėtų *f* dinamika. Artėjama link kūrinio kulminacijos, vis dar išlaikant dinaminį augimą: *Und gab uns wundervolle Träume,/ Träume des Rausches – so reich an Sehnsucht!* („Dovanodamas mums nuostabius sapnus,/ Svaiginančius sapnus – pilnus troškimų!“). Balso ir akompanimento sintezė puikiai atsiskleidžia šiame epizode, nuosekliai auginant ir perteikiant poemoje aprašomas emocijas. 22 taktas pradedamas *ff* dinamikoje, tačiau jame atsiranda *poco ritardando* ženklas, tarytum nurimstančios emocijos ir iš lėto sugrįžtama į svaiginančius sapnus, kuriuos *pp* dinamikoje užbaigia fortepijoninė partija, išrišdama į fis–moll tonacijos akordą.

Sommertage („Vasaros dienos“) yra septintoji ciklo daina. Pradinė dainos tonacija c–moll, metras 4/4. Šią poemą sudaro du posmeliai, kurių kiekvienas turi po šešias eilutes. Tekste perteikiamas vasaros žavesys ir šios laikinos akimirkos trapumas: „<...>/ vasaros vėjuose ištirpsta laikas.“. Dienos prilygsta dovanai, kurią mums siunčia mėlynoji ir dangiškoji amžinybė, o pasaulis prilyginimas stebuklų šaliai, kurių nakties takus žemės keliautojams nukloja žvaigždės. Gamtos grožis tampa prieglobsčiu, įprasminantis žmogaus buvimą šių šiltų dienų

tėkmėje: „<...>:/ Žolynų dainose nurimsta krūtinė,/ žodžiai išblėsta, o vaizdiniai/ keliauja į tave ir visą užpildo.“.

Pirmieji 6 taktai abiejose partijose nurodo pagrindinius dainos motyvus, kuriuos Bergas naudoja ir plėtoja viso kūrinio metu (žr. priedas 7). 4 takte įstojęs balsas atkartoja pradinį motyvą *f* dinamikoje, ryškiai ir išraiškingai pradedant poemoje vykstantį pasakojimą: *Nun ziehen Tage über die Welt,/ gesandt aus blauer Ewigkeit,/ im Sommerwind verweht die Zeit.* („Ir bėga dienos per pasaulį,/ pasiųstos mėlynosios amžinybės,/ vasaros vėjuose ištirpsta laikas.“). Akompanimente šias eilutes papildė 7 ir 9 takte aukštame registre užgaunamos oktavos, tarytum norėdamos pasiekti poemoje aprašomą mėlynąją amžinybę. Naujoji eilutė pradedama slenkančiu triolių motyvu, kuris įveda į naują *a tempo* dalį. Ketvirtoje eilutėje aprašomas epizodas apie Viešpačio siunčiamas žvaigždes, nušviečiančias žemės keliautojus šioje stebuklų šalyje. Nuo 11 takto ši mintis apdainuojama itin ekspresyviai ir vis augindama iki pat pirmojo posmelio pabaigos, žodį *Wunderland* pažymint *allargando*. Taip pat, 10 takto pabaigoje atsiradęs triolių judėjimas tęsiamas iki pat 19 takto vidurio. Antrasis posmelis prasideda ekspresyviai *ff* dinamikoje *arpeggio* pažymėtu akordu ir *poco pesante*. 21 takte, prieš įstojant vokalinei linijai, akompanimentas atsitraukia, o naujas nuotaikas įtaigingai ir aistringai perteikia balsas: *O Herz, was kann in diesen Tagen/ dein hellstes Wanderlied den sagen/ von deiner tiefen, tiefen Lust:* („Širdie, kas galėtų tokį metą/ tavo keliautojo dainą atskirti/ nuo slapčiausių geidulių:“). 25 takte trečioji eilutė pradedama *ritardando*, o žodžiai *tiefen, tiefen Lust* yra išskiriami *rubato*, pusinėmis natomis ir skirtingomis dinamikomis. Pirmasis *tiefen* yra pažymėtas *mf*, po jo nurodomas kvėpavimo ženklas ir antrą kartą šis žodis padainuojamas *f*, o *Lust* grįžtama prie *mf* dinamikos. 28 takto antroje dalyje fortepijoninėje partijoje pažymėtas *diminuendo* ir *marcato*, kuris laikomas iki 31 takto pradžios. *Im Wiesensang verstummt die Brust* („Žolynų dainose nurimsta krūtinė“) frazė dainuojama *p* dinamikoje, po kurios aktyviai ir įsibėgėjant pradedama vesti į artėjančią kūrinio pabaigos kulminaciją, 31 takte pažymėtą *crescendo*. *Nun schweigt das Wort, wo Bild um Bild/ zu dir zieht und dich ganz erfüllt* („Žodžiai išblėsta, o vaizdiniai/ keliauja į tave ir visą užpildo.“) Paskutinių žodžių kontekstas puikiai perteikiamas muzikoje – *ff* dinamika darniai persipynusi abiejose muzikinėse linijose suteikia užbaigtumo jausmą ne tik šiai dainai, bet ir visam ciklui. Pirmasis 35 takto akordas užbaigiamas C–dur tonacijoje ir *marcatissimo*, kuris išlaikomas iki 36 takto pabaigos ir pereina į *subito mf*, kuri galiausiai išsiriša *p* dinamikoje, c–moll tonacijos akorde.

Atlikus *Sieben frühe Lieder* muzikinio ir poetinio teksto analizę galima teigti, jog A. Bergo dainose ryškios žmogaus sąsajos su gamta – kiekvieną jų lydi jausmingi žemės dovanojami stebuklai, kuriuose žmogus ieško savęs, ramybės ir paguodos. Gamtos reiškiniai sustiprina ir lydi kiekvieną dainoje perteikiamą jausmą, suteikia gyvybingumo ir tikroviškumo. Meilės temos

šiuo kontekste perteikiamos itin intymiai – gamtos atspalviai suteikia šiems momentams žodžiais neperteikiamą galią ir būsenas. Jose galime pamatyti kiekvieną save – dainos persmelktos natūralių ir žemišųjų emocijų, puikiai perteikiančių žmogaus gyvenimo ciklą. Muzika iliustruoja ir atskleidžia kiekvieną poetinio teksto vaizdinį, iš kurio išsivysto galinga ir darni šių elementų sąveika.

2.2. Atlikėjų interpretacijų lyginamoji analizė

Nors ciklas nėra plačiai atliekamas Lietuvoje, užsienio šalių dainininkų repertuaruose jį galima sutikti dažniau. *Sieben frühe Lieder* yra dedikuotas aukštam balsui, tačiau neretai ši vokalinį ciklą atlieka ir mecosopranoi. Šiame skyriuje darbo autorė analizavo vokalinę ir fortepijono partiją, tad orkestrinis atlikimas nebus aptariamas.

Nacht („Naktis“). Šiai dainai darbo autorė pasirinko soprano Aušrinės Stundytės ir mecosoprano Anne Sofie von Otter interpretacijas. Pirmąsias dainos frazes atlikėja A. Stundytė pradeda subtiliai ir paslaptinai, laikantis nurodytos *p* dinamikos. Trečioje eilutėje atsiranda *poco a poco crescendo* ir išlaikomas iki šio posmelio kulminacijos, kurią atlikėja parodo *ritardando* ir puikiai artikuliuodama tekstą, liepiantį suklusti. Antrame posmelyje atlikėja parodo puikų gebėjimą kontroliuoti savo balsą – frazės išdainuojamos itin subtiliai ir artikuliuotai, pasitelkiami įvairūs tembriniai atspalviai atspindintys poetinio teksto kontekstą. Aukštame registre skambančios natos atliekamos preciziškai ir ryškiai, tačiau atsargiai, išlaikant *p* dinamiką, kas yra nemenkas iššūkis net aukštam balsui. „Bene gražiausi ir trapiausi muzikiniai momentai šiose dainose yra viršutiniame *passaggio*, kuris dainuojant sopranui *piano*, įgauna unikalios gražios skambesį. Galbūt tai nulėmė Bergo sprendimą dedikuoti dainas aukštam balsui.“ [6]. Trečiame posmelyje jaučiamas darnus dainininkės susilieėjimas su fortepijonine partija – frazės nuosekliai jungiamos ir nenutrūkstamai vedamos iki šio posmelio kulminacijos. Ketvirtasis posmelis pradedamas pradinėmis nuotaikomis, vis dar išlaikant nakties reiškinių paslaptinumą. Žodžiai *Trinke Seele!* atliekami *p* dinamikoje, stipriai pabrėžiant antrojo žodžio pirmąjį skiemenį. *Trinke Einsamkeit!* dainuojami garsiau, ryškiai artikuliuojant abėjus žodžius. *O gib acht! Gib acht!* – atlikėja šį tekstą perteikia su ramybės kupina nuostaba, kas dar efektyviau įprasminą poetinį tekstą.

Antrasis dainos atlikimas yra kiek ramesnis ir monotoniškesnis nei pirmasis. Mecosopranas A. S. von Otter viso kūrinio metu ryškiai artikuliuoja „r“ garsus. Pirmojo posmelio kulminacija atliekama švelniai ir vientisai, tačiau ypatingai negarsinant – naujasis posmelis pradedamas *mf* dinamika. Ir nors daina atliekama kiek lėtesniu tempu, Otter interpretacija suteikia galimybę pažvelgti į *Nacht* dainos kontekstą kitomis akimis. Pavyzdžiui,

trečiame posmelyje aprašomas vėjo gūsis atlikėjos perteikiamas liūdniau ir jautriau, siekiant sukelti pranykstančio palytėjimo pėdsakus. Kitas išskirtinai gražus momentas įvyksta antrojo posmelio antroje eilutėje – žodis *groß* išlaikomas kiek ilgiau ir išretinamas, sukeliantis įspūdį, jog dainininkė pati regėjo posmelyje aprašomus sidabrinus kalnus. Ryškesni dainininkės *p* ir *pp* dinaminiai intarpai sukelia subtilaus gamtos reiškinių vaizdinį. Žemesnėje tesitūroje atliekamos natos suteikia pilnumo ir sodrumo įspūdį.

Schilflied („Nendrių daina“). Ši kūrinį Stundytė atlieka itin jautriai – kiekvienas, net menkiausias šios dainos akcentas yra palydimas svajingos ir paslaptینگumą keliančios būsenos. Tempas kiek lėtesnis, nei nurodyta kompozitoriaus, tačiau intuityviai motyvuojamas. Pirmasis posmelis apdainuojamas švelniai, laikantis *p* dinamikos, aukštesnes natas šiek tiek pabrėžiant *mf* dinamikoje. Paskutinė šio posmelio eilutė yra išretinama – solistė atskiria žodį *Mädchen*, po kurio padaro laikiną *crescendo* ir su paskutine nata žodį užbaigia *diminuendo*. Antroje posmelio pradžioje daromas ryškus *crescendo*, sukeliantis dramatiškumo pojūtį, kurį solistė užfiksuoja žodyje *rauscht*, ryškiai pabrėždama šio žodžio pirmąjį garsą. Toliau muzika vystoma frazėmis, kuriose laviruojama tarp *crescendo* ir *diminuendo*, taip atliepiančią nendrių šlamėjimą, kurį taip pat puikiai demonstruoja akompanimento judėjimas. Trečiajame posmelyje pasakojimas perteikiamas emociškai – dainininkės interpretacija papasakoja kiekvieną veiksmą, vykstantį poemoje, kurį jausmingai užpildo fortepijono partijoje atsiradęs *marcato*, tęsiamas iki pat dainos pabaigos.

Antroji dainos interpretacija, atliekama soprano Dianos Damrau, pasižymi skirtingu charakteriu – greitesnis tempas, suteikiantis kūriniiui kitoniškesnį impulsą ir ilgesnių frazių išdainavimą vienu įkvėpimu. Nuo pat įžanginių žodžių galima pastebėti ryškia pirmųjų garsų artikuliaciją bei akcentuojamas ketvirtines natas. Ganėtinais staigus *ritardando* atsiranda su žodžiu *Mädchen*, kuris tęsiamas iki pat frazės galo. Antrojo posmelio dramatiškumas įprasminamas energingu artikuliuavimu, suteikiančiu spalvinio kontrasto šiam epizodui. Trečiasis posmelis pradedamas *mf* dinamika ir akcentuotomis ketvirtinėmis, kurias intensyviai ir darniai atlieka vokalinė ir fortepijoninė partijos. Žodis *leise* soprano dainuojamas itin subtiliai – nuo *pp* dinamikos frazė yra auginama ir ryžtingai išlaikoma iki paskutinės eilutės, kurioje ekspresyviai akcentuojamas žodis *lieblichen*. Paskutinis dainuojamas žodis *Gesang* perteikia visą šio posmelio nuotaiką – užlaikomas ant pirmojo skiemens, o antrasis skiemuo tarytum pasislepia ir pranyksta kartu su paskutiniais pianisto akordais.

Die Nachtigall („Lakštingala“). Šiai dainai pasirinktos A. Stundytės ir A. S. von Otter interpretacijos. Stundytė pirmąjį kvintos intervalo motyvą pradeda *portamento*. Ši frazė įveda į jausmingą ir šiltą dainininkės atlikimą, kuris lydi visos dainos metu. 4 takte atsiranda laikinas *rubato*, kuris užbaigiamas lengvai užgaunama nata, po kurios seka naujasis atspalvis. Judėjimas

atsiranda trečioje eilutėje, kuri atlikėja kryptingai veda į šio posmelio kulminaciją – *die Rosen aufgesprungen*. Ši kulminacija yra išplečiama, o žemyn keliaujantis kvintos šuolis dainuojamas *portamento*. Naują epizodą pristato pasikeitęs ritmas akompanimente, o pirmoji antrojo posmelio frazė primena rečitatyvą, kuri dainininkė toliau plėtoja žemesniame registre esančioje melodijoje, primenančia kalbėjimą. Ši maniera atliepia poemoje vykstantį veiksmą, kuriame prisimenami praeities momentai. Apie panašią akimirką dainininkė užsimena ir interviu: „Aš stengiuosi priartinti muzikinę liniją natūraliai kalbai. Žodžiai, kuriuos pabrėžčiau jei nebūtų muzikos, ir kaip juos pabrėžčiau, vėliau stengiuosi panašiai transformuoti muzikoje.“ [6]. Antrasis posmelis pabaigiamas su neužtikrinta emocija, kaip užuomina apie nebaigtą pasakojimą. Nors trečiasis posmelis yra tapatus pirmajam, Stundytė šią frazę pradeda žymiai ryškiau ir emocionaliau, naudojant *crescendo* ir *diminuendo* dinamikas. Trečioji šio posmelio eilutė įvedama gyvybingai ir ekspresyviai – kiekvieną frazę dainininkė aktyviai atskiria, tačiau neapleidžia visumos ir vieningai su pianistu pasiekia dramatišką kulminaciją. Jausmingumo ir gyvybingumo kupinas dainininkės atlikimas liudija apie asmeninę šios dainos prasmę jai: „Didžiausią palaimą man sukelia daina *Die Nachtigall*. Aš kiekvieną kartą katapultuojuosi į tą būseną, kaip jaučiausi įsimylėjusi pirmą kartą.“ [6].

Antroji interpretacija, Otter, pasižymi skirtingu šios dainos atlikimo charakteriu – galbūt joje neaptinkame ekspresyvaus ir jausmingai chaotiško atlikimo kaip pas Stundytę, tačiau ši interpretacija yra galimybė klausytojui išjausti ir suprasti Bergo dainų atspalvių amplitudę ir išvelgti poemoje vykstantį pasakojimą naujaip. Visos dainos metu ryškių akcentų, atskiriančių tam tikrus epizodus, nėra – kūrinį lydi lygus, *legato* atlikimas, kuriam pritaria švelnus pianisto akompanavimas. Pirmasis posmelis išsiskiria natūralia, ramia tėkme, švelniu ir subtiliu antrosios oktavos garsų dainavimu. Antrasis posmelis apsuptas paslapties – vis dar išlaikomas *legato*, o ši dalis Otter yra atliekama pusbalsiu, viską išlaikant subtilioje ir ganėtinai vientisoje dinaminėje linijoje, neakcentuojant žemojo registro garsų. Akompanimente girdimas tolygus šio epizodo pulsavimas, neužgožiantis solistės balso – ryškesnis impulsas parodomas 25 ir 26 taktuose, kuomet fortepijono partija įveda į trečią posmelį. Nors paskutinis posmelis atliekamas tapačiomis įžangos nuotaikomis, kulminacija parodoma ryškiau, nei pirmąjį kartą – vokalinė ir fortepijoninė partija šį momentą išplečia ir atlieka *mf* dinamikoje. Vienas gražiausių šios dainos interpretacinių akimirkų yra antrosios oktavos garsų atlikimas. Mecosopranui tai gali būti nemenka užduotis, tačiau Otter meistriškumas išvelgiamas būtent aukštose natose – jos dainuojamos šviesiai ir švelniai, taip sukeliant laisvumo įspūdį.

Traumgekrönt („Sapno karūnuotas“). Šioje interpretacijoje Stundytė laikosi tikslų Bergo nurodymų – pirmasis posmelis pradedamas lėtai, *p* dinamikoje, frazių galūnės neapsunkinamos, jaučiamas tolygus dainininkės minties vedimas ir auginimas, kuriuos subtiliai

perima ir plėtoja pianistas Hovrin. Pirmosios dvi antrojo posmelio eilutės išlaiko panašią dinamiką, tačiau jose girdimas ekspresyvesnis naujos minties išreiškimas – paryškėja artikuliacija, girdimi atodūšiai, kurie naudojami kaip raiškos priemonė, norint sukurti susijaudinimo ir neramumo būseną. Trečiosios eilutės pirmieji žodžiai *Du kamst* padainuojami *portamento*, o toliau vedama melodija yra auginama, tačiau tolygiai išlaikant viso kūrinio metu lydimą mintį. Kulminacija tampa *p* dinamikoje išgaunamas g^2 garsas, kurį solistė tęsia 2 taktus, o aktyvus akompanimento šešioliktnių judėjimas užpildo šią pabaigos frazę.

Nors dainoje nėra gausu *mf* ir *f* dinamikos, ryškių akcentų, antroje interpretacijoje galima išvelgti kitokius atlikimo atspalvius. Damrau dainavimas pasižymi išskirtiniu žodžių artikuliacija, puikiai pasiteisinančiu šios dainos kontekste. Raiškus žodžių tarimas suteikia pulsaciją ir intensyvumą šiai subtilesnės dinamikos muzikai. Vienas iš pavyzdžių būtų antrosios eilutės žodžių *seiner Pracht* paryškinimas *mf* dinamikoje. Abu posmeliai skamba balansuotai, darniai dalyvaujant abejoms partijoms. Kaip ir Stundytė, priešpaskutinę dainos eilutę Damrau pabrėžia ryškesne dinamika ir toliau plėtoja švelniai ir lengvai skambančiu tembru. Paskutinę eilutę Damrau pradeda *p* dinamika ir atlieka vienu kvėpavimu, o g^2 garsas pradedamas minkštai, po truputėlį garsinant ir vėl grįžtant prie *diminuendo*.

Im Zimmer („Kambaryje“). Ši Bergo daina yra pati tonaliausia ir trumpiausia iš viso vokalinio ciklo, paprastos struktūros ir muzikos, tačiau turinti labai jausmingą ir prasmingą kontekstą. Pirmoje interpretacijoje, atliekamą Stundytės, regime šviesų ir tyrą rudens apgaubtą įsimylėjėlių momentą. Visą kūrinį lydi dainininkės švelnus tembras, šiltai pasakojantis dviejų mylinčiųjų tvyrančias emocijas. Visos dainos metu vyrauja *legato*, o antrojo posmelio pirmasis žodis *So!* tarytum priverčia sustoti ir įsiklausyti, taip suteikiant prasmę toliau vystomam pasakojimui. Aukštosios natos išdainuojamos subtiliai, neišardant pasakojimo ir išlaikant vientisumą.

Antroji interpretacija, kurią atlieka Otter, pasižymi gyvesniu tempu, kuris vietomis sukelia kalbėjimo įspūdį. Priešingai nei Stundytė, pirmojo posmelio paskutinių žodžių *und loht* ji neatskiria, bet truputėlį pagarsina ir iškart užgauna antrojo posmelio pirmą žodį. *Mein Kopf* dainininkė atskiria kvėpavimu, taip sutrumpindama antrojo žodžio natų vertę. Nors antroji interpretacija pasižymi kiek gyvesniu tempu, bendros abiejų atlikimų nuotaikos yra panašios – abi dainininkės nenaudoja *portamento*, atliekami tikslūs intervaliniai šuoliai. Abi interpretacijos turi savitas, ramybę alsuojančias nuotaikas, kurios puikiai perteikia klausytojui šios dainos vaizdinį.

Liebesode („Odė meilei“). A. Stundytės interpretacijoje pirmieji 4 įžanginiai taktai perteikia poemos pirmosios eilutės istoriją – tai tarytum užfiksavimas ir įvedimas į sapnų kelionės pradžią. Sodrų dainininkės tembras suteikia šiai dainai arijos įspūdį. Nors poetinis

tekstas pasakoja švelnius ir svaigulingus vakaro atodūsius, dainos melodija diktuoja intensyvumą ir ekspresyvumą, kurį užtvirtina išraiškingas pianisto atlikimas. Kiekvienas kūrinio motyvas išdainuojamas *legato*, aiškiai artikuliuojant žodžius ir preciziškai atliekant intervalinius šuolius, kuriuos dainininkė retsykiais įveda *portamento*. Nors dainos frazės nuosekliai vystomos, tačiau minties vientisumas išlaikomas. Taip pat, šią dainą lydi triolių motyvai, kuriuos atlikėja aiškiai parodo ir išdainuoja. Abiejų partijų susilieėjimas ryškus 20 takto kulminacijoje, kuri atliekama *ff* dinamikoje ir nurimsta su žodžiais *an Sehnsucht!*.

Antroji interpretacija išsiskiria šviesiu, tačiau dramatišku Damrau balso tembru ir tam tikrais meninės išraiškos posūkiais. Įžanginė frazė, kaip ir pirmoje interpretacijoje, yra subtiliai išretinama, tik šiame atlikime Damrau tai padaro ryškiau, o šį momentą perima ir akompanimentas. Toks akordo įprasminimas pasiteisina todėl, kad naujoji dalis prasideda kitoje tonacijoje. Kaip ir kiekvienoje dainoje, dainininkė pasižymi ryškia žodžių artikuliacija – atlikėjos dikcija padeda balsui išryškėti net žemesniame registre, ganėtinai tankioje fortepijono faktūroje. Antrojo posmelio žodis *tastete* yra atliekamas *staccato*, o 23 takto paskutinė aštuntinės vertės nata fortepijono partijoje taip pat užgaunama šiuo artikuliacijos būdu. Šiame posmelyje jaučiamas intensyvus, į priekį vedamas judėjimas, o šios išraiškos priemonės suteikia dar kitoniškesnį vaizdinį šios jausmingos poemos pasakojimui. Muzika auginama iki pat 22 takto kulminacijos, kurią Damrau išdainuoja vienu kvėpavimu iki pat dainos pabaigos, emociškai artikuliuojant paskutinį poemos žodį *Sehnsucht!*.

Sommertage („Vasaros dienos“). Septinta ciklo daina pasižymi greitai besikeičiančia harmonija abiejose partijose, kas tampa nemažu iššūkiu atliekant šią dainą technine ir muzikine prasme. Nors poetinis tekstas diktuoja džiugias ir užpildančias emocijas, muzikinė partija išlaiko harmoninį nepastovumą ir nuolat vystomą dramatišką įtampą. Stundytės interpretacijoje daina pradedama energingai ir ryškioje *f* dinamikoje. Nors dainoje naudojamas *rubato*, jaučiamas nuoseklus judėjimas ir auginimas. Dainininkė atskiria ir aiškiai parodo kiekvieną šio posmelio frazę, suteikiant tikslią pulsaciją ir formą šiai dainai. 21 takte naujasis epizodas pradedamas kiek ramesnėmis emocijomis, *mf* dinamikoje. Darni ansamblio pulsacija sugrįžta 26 takte, o šios eilutės žodžius *tiefen, tiefen Lust* atlikėja pabrėžia paryškindama pirmuosius skiemenis. Kulminacija įvedama *p* dinamikoje, palaipsniui garsinant ir įsibėgėjant į paskutinę poemos eilutę, kurioje kiekviena antrosios oktavos nata yra paryškinaama emocingu akcentu, artikuliuojimu ir užbaigiama *ff* dinamikoje.

Otter interpretacija pasižymi visumoje gyvesniu ir stabilesniu tempu – vokalinė ir fortepijoninė partija nenaudoja ekspromtinio *rubato* ir visą kūrinį laikomasi gana tikslių dinaminių kompozitoriaus nurodymų. Vokalinė partija pasižymi charakteringumu ir veržlumu, mintis nuolatos vedama ir auginama. Kiekviena kūrinio nata, nepaisant registro, yra išlaikoma

lygiai vienoje linijoje – ekspresyvos aukštosios ir neapsunkintos žemesnės natos sukuria nenutrūkstamo pasakojimo įspūdį. Tekstas artikuliuojamas aiškiai net greitame aštuntinių natų tempe. Efektingai interpretuojama kulminacija, kuri prasideda 29 takte – šiame epizode abejose partijose laikomasi tikslų dinaminį ir akcentinių nurodymų, kuriuos atlikėja užtvirtina *ff* dinamikoje. Priešingai nei Stundytės ir Hovrin interpretacijoje, paskutinis akordas pianisto Forsberg yra atliekamas kaip ir nurodyta kompozitoriaus – *p* dinamikoje.

Atlikus lyginamąją ir aprašomąją pasirinktų dainininkių analizę, galima teigti, jog šis vokalinis ciklas reikalauja išlavintos technikos ir preciziško balso kontroliavimo. Dainos pasižymi kontrastingomis dinamikomis, intymiais ir dramatiškais pasakojimais, tad siekiant efektingo atlikimo, dainininkė turi įprasminėti net menkiausias dainos detales. Poetinis tekstas yra vienas iš jungiamųjų elementų, suteikiantis gyvybingumo ir intensyvumo šių dainų vystymuisi. A. Stundytės balsas išsiskiria itin spalvinga interpretacija – dainininkė puikiai balansuoja tarp vokalinės linijos ir poetinio teksto įprasminimo. Kiekviena meninės išraiškos detalė ir intuityvus spontaniškumas argumentuoja poemos žodį, nuotaiką, sukuriant dainai užbaigtumo ir išpildymo jausmą. Mezosopranas A. S. von Otter tiksliausiai laikosi Bergo dinaminį nurodymų. Nors dainos dedikuotos aukštam balsui, dainininkės vokalinis meistriškumas pagrindžia, jog šis ciklas įstabiai gali nuskambėti atliekant ir viduriniam balsui. Sopranas D. Damrau pasižymi charakteringu atlikimu, kuriame vyrauja energingas teksto artikuliuojimas, greitesnis tempų pasirinkimas. Šių elementų kitoniškumas tik patvirtina, kaip įvairiapusiškai ir savitai gali būti atliekamas vokalinis ciklas, pasikliaujant savąsias įžvalgas ir interpretacinius sprendimus.

IŠVADOS

1. Albanas Bergas – vienas ryškiausių XX a. pr. kompozitorių, kurio unikali tradicinių ir modernųjų technikų sintezių pusiausvyra suformavo individualų ir savitą stilių. Balansas tarp tradicijų ir naujovių tapo jo išskirtinumu, neabejotinai palikusi ryškų ir prasmingą pėdsaką naujosios krypties susiformavimui.
2. Vokalinis ciklas *Sieben frühe Lieder* atspindi daug esminių ir jo individualumą reprezentuojančių stilistinių bruožų – tonalumu pagrįsta muzikos sistema, darniai komponuojama su moderniomis technikomis, išraiškingos priemonės, tikslinga ir tarpusavyje balansuojanti muzikinė ir poetinė sąveika. Visi šie elementai patvirtina šio ciklo reikšmingumą ir indėlį ne tik į XX a. muzikos raidą, bet ir į muzikos istoriją.
3. Išnagrinėjus vokalinio ciklo muzikinio ir poetinio teksto turinį, galima teigti, jog šiose dainose ryškios žmogaus ir gamtos sąsajos, simbolizuojančios gyvybingumą ir žemės dovanojamų stebuklų grožį. Dominuojanti meilės tema sukuria intymumo įspūdį, o juose aprašomi gamtos vaizdiniai suteikia šiems momentams emocinę pilnatvę. Įvairiapusiškai iliustruojami poetiniai vaizdai sukuria derinį, simbolizuojantį žmogaus gyvenimo ciklą.
4. Išanalizavus pasirinktas dainininkių interpretacijas, galima teigti, kad visapusiškam šio ciklo įgyvendinimui neužtenka žavaus tembro – dainos reikalauja įtaigos, muzikinės ir emocinės brandos. Nepastovios harmonijos ir besikeičiančios dinamikos kontekste reikalingas balsas, gebantis meistriškai perteikti visus šių dainų keliamus iššūkius. Cikle vyrauja smulkios techninės ir emocinės detalės, sukuriančios įspūdingą pasakojimą. Ypatingas dėmesys skiriamas poetiniam tekstui, kuris atlikime naudojamas kaip atspirties taškas, suteikiantis tolimesnį muzikinį vystymąsi ir harmoningą jungtį.
5. A. Stundytė išsiskiria spalvinga interpretacija ir puikiu balansu tarp vokalinės linijos ir poetinio teksto. A. S. von Otter laikosi tikslių kompozitoriaus nurodymų, o išlavintas dainininkės balsas pagrindžia, jog šis vokalinis ciklas gali įstabiai nuskambėti atliekant ir viduriniam balsui. D. Damrau pasižymi charakteringu atlikimu, jame dominuoja energingas ir raiškus teksto artikuliacijavimas. Dainininkių savitumas ir interpretacinė įvairovė patvirtina, kaip įvairiapusiškai gali būti atliekamas vokalinis ciklas *Sieben frühe Lieder*.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

Adorno, Theodor, W. *Alban Berg – Master of the Smallest Link*. Cambridge University Press, 1991. Prieiga per internetą:

<<https://archive.org/details/albanbergmastero0000ador/mode/2up?q=theodor+adorno+alban+berg>> [žiūrėta 2023 11 09]

Berg, Alban. *Alban Berg: Letters to his Wife*, ed. and trans. Bernard Grun. London: Faber and Faber, 1971. Prieiga per internetą:

<<https://archive.org/details/albanbergletters0000berg/mode/2up?q=letters+to+his+wife+alban+berg>> [žiūrėta 2023 11 24]

Deri, Otto. *Exploring twentieth-century music*. Holt, Rinehart and Winston, 1968.

Hanning, Barbara Russano. *Trumpa vakarų muzikos istorija*. Vilnius: Presvilka, 2000.

Jarman, Douglas. *The music of Alban Berg*. University of California Press: California, 1979.

Prieiga per internetą:

<<https://archive.org/details/themusicofalbanb0000unse/mode/2up?q=the+music+of+alban+berg>> [žiūrėta 2023 10 25]

Jarman, Douglas. *Alban Berg*. 2001. Prieiga per internetą: <<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.02767>> [žiūrėta 2023 11 10]

Lynch, Lisa A. *Alban Berg's Sieben frühe Lieder: An Analysis of Musical Structures and Selected Performances*. Doctoral Dissertations, University of Connecticut Graduate School, 2014. Prieiga per internetą:

<<https://digitalcommons.lib.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=6655&context=dissertations&httpsredir=1&referer=>> [žiūrėta 2023 10 25]

Monson, Karen. *Alban Berg*. Boston: Houghton Mifflin Co, 1979. Prieiga per internetą:

<<https://archive.org/details/albanberg0000mons?q=karen+monson+alban+berg>> [žiūrėta 2023 11 02]

Perle, George. *The Operas of Alban Berg: Volume One: Wozzeck*. Berkeley: University of California Press, 1980.

Redlich, Hans Ferdinand. *Alban Berg – The Man and His Music*. Abelard – Schuman, 1957.

Prieiga per internetą:

<<https://archive.org/details/albanbergmanhism00redl/mode/2up?q=alban+berg+the+man+and+his+music>> [žiūrėta 2023 11 16]

Reich, Willi. *Alban Berg*. 1998. Prieiga per internetą: <<https://www.britannica.com/biography/Alban-Berg>> [žiūrėta 2023 10 24]

Reich, Willi. *Alban Berg*. Harcourt, Brace & World, 1965. Prieiga per internetą: <<https://archive.org/details/albanberg0000will/mode/2up?q=reich+willi+alban+berg>> [žiūrėta 2023 10 20]

Simms, Bryan R. *Alban Berg: a research and information guide/ 2nd ed.* Library of Congress Cataloging in Publication Data, 2009.

Smith, Joan Allen. “*Berg’s Character Remembered*” in *The Berg Companion*, ed. Douglas Jarman. Boston: Northeastern University Press, 1990. Prieiga per internetą: <<https://archive.org/details/bergcompanion0000unse/page/26/mode/2up?q=the+berg+companion>> [žiūrėta 2023 12 02]

Tategami-Ozawa, Shoko. *Seven Early Songs by Alban Berg*. Ferris University School of Music, 1995. Prieiga per internetą: <<https://ferris.repo.nii.ac.jp/record/372/files/11000569.pdf>> [žiūrėta 2023 12 07]

Trombley, Richard. *Encyclopedia of music in the 20th century*. The Bath Press UK, 1999.

Ulienė, Eglė. *Alban Berg*. Muzikos enciklopedija, I tomas. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000, p. 159.

ŠALTINIAI

1. Vokalinis ciklas *Sieben frühe Lieder*: atlieka sopranas Diana Damrau ir pianistas Stephan Matthias Lademann, 2005. Prieiga per internetą: <<https://www.youtube.com/watch?v=qzLZbYSKWTE>> [žiūrėta 2024 03 28]
2. Vokalinis ciklas *Sieben frühe Lieder*: atlieka mecosopranas Anne Sofie von Otter ir pianistas Bengt Forsberg, 1994. Prieiga per internetą: <<https://open.spotify.com/album/0gM7kivaCIma2O0ZLj8TFV?si=Dq93XNsrTge0nGelqFBFSQ>> [žiūrėta 2024 03 28]
3. Vokalinis ciklas *Sieben frühe Lieder*: atlieka sopranas Aušrinė Stundytė ir pianistas Andrej Hovrin, 2021. Prieiga per internetą: <<https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000191638/koncertas-vienam-ausrine-stundyte>> [žiūrėta 2024 02 18]
4. Vokalinio ciklo *Sieben frühe Lieder* natos. Prieiga per internetą: <[https://imslp.org/wiki/7_Fr%C3%BChe_Lieder_\(Berg,_Alban\)](https://imslp.org/wiki/7_Fr%C3%BChe_Lieder_(Berg,_Alban))> [žiūrėta 2023 10 12]
5. Vokalinio ciklo *Sieben frühe Lieder* tekstas: į lietuvių kalbą išvertė Tomas Kildišius.
6. Interviu su operos soliste Aušrine Stundyte (Messenger programa), 2024–04–22.

PRIEDAI

1 priedas. Klausimai Aušrinei Stundytei

1. Jūsų pirmoji pažintis su šiuo ciklu – kokie pirminiai aspektai patraukė Jūsų dėmesį?

Lietuvių natūrali romantizmo muzika yra viena artimiausių ir natūraliai priimtinausių. Bergo ankstyvasias dainas pasirinkau bestudijuodama Leipzigo muzikos ir teatro universitete. Tai man buvo intuityviai daug lengviau pajuntama muzika nei Šuberto dainų ciklai, tokie populiariūs Vokietijos muzikos akademijose.

2. A. Bergo kompozicijos išsiskiria kitoniška harmonija ir išraiškinga melodija. Kokie vokaliniai iššūkiai kyla atliekant šias dainas?

Vokaliai jos parašytos labai patogiai. Ypatingų iššūkių nepastebėjau. Aišku, tekstas yra labai svarbus komponentas dainose, tad jam reikia kreipti daugiau dėmesio nei atliekant operos arijas.

3. Kiekviena ciklo daina diktuoja savitas nuotaikas. Ar galėtumėte perteikti savąsias mintis ir kelionę, į kurią leidžiatės atlikdama šį ciklą? Galbūt šiame cikle yra daina, kuri Jums asmeniškai yra ypatinga?

Mano nuomone, tai yra išskirtinai šviesus ciklas, kurio nesinori matematiškai analizuoti, visi žodžiai yra blankūs ir sausi bandymai aprašyti emocinius niuansus, kurie yra neaprašomi. Juos mes arba esame patyrę ir galime identifikuoti, arba ne. Ir tuomet jokios analizės nepadės jų pajusti. Kiekviena daina persmelkta jaunatvišku entuziazmu, meile ir beveik kūdikio susižavėjimu, kuris viską patiria pirmą kartą. Man asmeniškai didžiausią palaimą sukelia trečia daina *Die Nachtigall*. Aš kiekvieną kartą katapultuojuosi į tą būseną, kaip jaučiausi įsimylėjusi pirmą kartą.

4. Dainos sukurtos ankstyvajame kūrybos laikotarpyje, tačiau jose pastebimos naujų technikų užuomazgos. Su kokiais stilistiniais sunkumais susiduriate atliekant šį ciklą?

Jokiais. Teko dirbti su studentais būtent ties šiomis dainomis ir mano pagalbos jiems reikėjo tame, kad pajustų natūralų bangos ritmą. Šios muzikos negalima dainuoti metronomiškai, reikia žaisti su muzikinio laiko ištempimu ir kompresija. Tik tada ji tampa gyva.

5. Poetinio teksto ir muzikos balansas buvo svarbus kompozitoriaus siekis. Kaip dirbate su poetiniu tekstu, kad atskleistumėte jo spalvas sintezėje su muzika?

Man tekstas yra be galo svarbus. Aš stengiuosi priartinti muzikinę liniją natūraliai kalbai. Žodžiai, kuriuos pabrėžčiau jei nebūtų muzikos, ir kaip juos pabrėžčiau, vėliau stengiuosi panašiai transformuoti muzikoje.

6. *Sieben frühe Lieder* atliekamas tiek su orkestro pritarimu, tiek su fortepijono. Ar teikiate pirmenybę vienai ar kitai aranžuotei?

Klausytojui, žinoma, visada gražiau ir įdomiau klausytis orkestro, tačiau man, kaip atlikėjai, fortepijonas suteikia didesnę laisvę žaisti su tempais ir būti daug spontaniškesne. Kiekvieną dieną aš jaučiu muziką kiek skirtingai ir jautrus pianistas lengviau prisitaiko prie skirtingų interpretacijų.

7. Ciklo atlikimui reikalingas darnus balansas tarp dainuojančio ir akompanuojančio. Jūsų manymu, kokie aspektai užtikrina vieningą ciklo interpretaciją?

Abiejų atlikėjų aukštas profesionalumas ir išvystyta empatija ir intuicija. Na ir daug repeticijų.

8. Pirminis kompozitoriaus sumanymas buvo dainas atlikti viduriniam balsui, tačiau 1928 m. išleidus ciklą su fortepijono ir orkestro pritarimu, jis dedikavo jį aukštam balsui. Kaip manote, kokie aspektai galėjo palydėti kompozitorių tokiam sprendimui?

Bene gražiausi ir trapiausi muzikiniai momentai šiose dainose yra viršutiniame *passaggio*, kuris dainuojant sopranui *piano*, įgauna unikalios gražų skambesį. Galbūt tai nulėmė Bergo sprendimą dedikuoti dainas aukštam balsui.

9. Kaip užmegzti ryšį su klausytoju atliekant tokį intymų ir emociškai įstabų ciklą, kaip *Sieben frühe Lieder*?

Nebijoti būti atviram, pasakoti apie savo asmeninę istoriją, savo jausmus ir išgyvenimus.

2 priedas. *Schilflied* („Nendrių daina“) motyvas



3 priedas. Die Nachtigall („Lakštingala“) motyvas

Zart bewegt (♩ = ca 96) etwas

Das macht, es hat die Nach - ti - gall

weich und ausdrucksvoll

p *sempre espr.*

4 priedas. Traumgekrönt („Sapno karūnuotas“) motyvas

Langsam (♩ =)

poco espr.

pp *p*

5 priedas. Im Zimmer („Kambaryje“) motyvas

Leicht bewegt (♩ = ca 69)

p

Herbst - son - nen - schein...

molto p

6 priedas. Liebesode („Odė meilei“) motyvas

Sehr langsam (♩ = ca 46) rit. - - -

Im Arm der Lie - beschlie - fen wir se - lig ein. - - -

pp

7 priedas. Sommertage („Vasaros dienos“) motyvas

Schwungvoll (♩ = ca 60)

The musical score is written for piano and voice. The piano part begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It starts with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The vocal part enters with a forte (*f*) dynamic and the lyrics "Nun zie - hen Ta - ge ü - ber die Welt,". The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. The tempo is marked as "Schwungvoll" with a quarter note equal to approximately 60 beats per minute. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *mp*, *espr.*, and *p dolce espress.*

p *cresc.*

f Nun zie - hen Ta - ge ü - ber die Welt,

mp *espr.*

p *dolce espress.*