



LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

MUZIKOS FAKULTETAS

KONCERTMEISTERIO KATEDRA

GIEDRĖ MURALYTĖ-ERIKSONĖ

**H. PURCELLO MUZIKOS REKOMPONAVIMAS IR KŪRYBOS
PRINCIPŲ REALIZAVIMAS B. BRITTENO VOKALINIUOSE
CIKLUOSE**

Meno doktorantūros projektas

MUZIKA (C 001)

VILNIUS, 2020

Meno projekto vadovai:

Projekto kūrybinio darbo vadovas: prof. IRENA USS-ARMONIENĖ

Projekto tiriamojo darbo vadovas: doc. dr. LAIMA BUDZINAUSKIENĖ

Meno projekto gynimo taryba:

Pirmininkas

prof. DONATAS KATKUS (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika C001, kamerinis ansamblis)

Nariai:

prof. NIJOLĖ RALYTĖ (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika C001, koncertmeisteris)

prof. AUDRONĖ KISIELIŪTĖ (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika C001, koncertmeisteris)

prof. dr. MARTIN BOIKO (Jazepo Vytuolio Latvijos muzikos akademija, menotyra, muzikologija)

prof. dr. RŪTA STANEVIČIŪTĖ-KELMICKIENĖ (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra, H003, muzikologija)

Recenzentai:

Kūrybinio darbo: dr. EGLĖ KIŽYTĖ-RAMONIENĖ (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika C001, koncertmeisteris)

Tiriamojo darbo: prof. dr. AUDRONĖ ŽIŪRAITYTĖ (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija)

Meno doktorantūros projektas rengtas 2017–2019 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Meno projektas ginamas Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, 2020 m. liepos 1d.



LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

FACULTY OF MUSIC

DEPARTMENT OF ACCOMPANIMENT

GIEDRĖ MURALYTĖ-ERIKSONĖ

**RECOMPOSITION OF HENRY PURCELL'S MUSIC AND
REALISATION OF HIS CREATIVE PRINCIPLES IN BENJAMIN
BRITTEN'S VOCAL CYCLES**

Artistic Research Project

MUSIC (C 001)

VILNIUS, 2020

Supervisors of Artistic Research Project:

Artistic supervisor: Prof. IRENA USS-ARMONIENĖ

Research supervisor: Assoc. Prof. Dr. LAIMA BUDZINAUSKIENĖ

Defense Board of the artistic research project:

Chairman:

Prof. DONATAS KATKUS (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C001, chamber orchestra)

Members:

Prof. NIJOLĖ RALYTĖ (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C001, Accompaniment)

Prof. AUDRONĖ KISIELIŪTĖ (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C001, Accompaniment)

Prof. Dr. MARTIN BOIKO (Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, Art Research, Musicology)

Prof. Dr. RŪTA STANEVIČIŪTĖ-KELMICKIENĖ (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research H 003, Musicology)

Reviewers:

Artistic Reviewer: Dr. EGLĖ KIŽYTĖ-RAMONIENĖ (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C001, Accompaniment)

Research Reviewer: Prof. Dr. AUDRONĖ ŽIŪRAITYTĖ (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research H 003, Musicology)

The artistic research project was prepared over the period of 2017 to 2019 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

The project is defended at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, on 1 July, 2020.

TURINYS

ĮVADAS.....	7
1. VOKALINĖS MUZIKOS PARALELĖS H. PURCELLO IR B. BRITTENO KŪRYBOJE.....	14
1.1. H. Purcello muzikinė aplinka ir jos atgarsiai XX a. anglų kompozitorių kūryboje.....	14
1.2. H. Purcello kūrybos įtaka B. Britteno vokalinei muzikai.....	18
1.3. Intertekstualumo ir mikrotematizmo teorijų sintezė.....	23
1.4. Rekompozicijos ir realizacijos koreliacija.....	26
2. B. BRITTENO-H. PURCELLO REALIZACIJOS: ANALIZĖ IR INTERPRETACINĖS STRATEGIJOS.....	31
2.1. Realizacijų elementai B. Britteno cikluose balsui ir fortepijonui <i>Winter Words</i> op. 52 ir <i>Sechs Hölderlin – Fragmente</i> op. 61.....	31
2.2. Realizacija <i>If music be the food of love</i> (pirmoji versija)	49
2.3. Realizacija <i>If music be the food of love</i> (trečioji versija).....	55
3. CIKLIŠKUMAS MIKROTEMATIZMO ASPEKTU H. PURCELLO IR B. BRITTENO VOKALINĖJE KŪRYBOJE.....	62
3.1. H. Purcello dainų <i>Orpheus Britannicus</i> ir B. Britteno-H. Purcello realizacijų rinkinių <i>Orpheus Britannicus</i> cikliškumo analogijos.....	62
3.2. Pirminės ląstelės koreliacija tarp realizacijų <i>Orpheus Britannicus Seven Songs</i> ir ciklo balsui ir fortepijonui <i>Winter Words</i> op. 52.....	69
3.3. Pirminės ląstelės koreliacija tarp realizacijų <i>Orpheus Britannicus Six Songs</i> ir ciklo balsui ir fortepijonui <i>Sechs Hölderlin – Fragmente</i> op. 61.....	79

3.4. Vienijančios mikrotematizmo apraiškos cikluose balsui ir fortepijonui <i>Winter Words</i> op. 52 ir <i>Sechs Hölderlin – Fragmente</i> op. 61.....	87
4. FORMALIOJI IR MIKROTEMATINĖ H. PURCELLO IR B. BRITTENO VOKALINIŲ KŪRINIŲ INTERPRETACINĖ ANALIZĖ.....	101
4.1. B. Britteno-H. Purcello <i>Orpheus Britannicus</i> interpretacinės įžvalgos.....	102
4.2. B. Britteno ciklo balsui ir fortepijonui <i>Winter Words</i> op. 52 interpretacinė strategija.....	106
4.3. B. Britteno ciklo balsui ir fortepijonui <i>Sechs Hölderlin – Fragmente</i> op. 61 interpretaciniai aspektai.....	118
IŠVADOS.....	130
LITERATŪRA IR ŠALTINIAI.....	134
PRIEDAI.....	140
SUMMARY / SANTRAUKA.....	149
PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI.....	165

IVADAS

XX–XXI a. muzika labai įvairi savo forma, vidine sandara, išraiškos priemonėmis, gilia filosofine mintimi. Menininkai ir muzikai inspiracijų kūrybinėms idėjoms bei išraiškos formai ieškojo ne tik dabartyje, jie domėjosi ir praeities paveldu. Kartais ieškojimai nuvedavo į kitų tautų ar šalių kūrybinį palikimą, kartais kaip tik atsigręžiama į savo praeities lobynus. Muzikos idėjų, formų, elementų ieškojimas praeitose epochose ir jų pritaikymas kaip kompozitorių inspiracijos šaltinis išliko aktualus iki šių dienų.

Kamerinėje muzikoje analitinis požiūris į muzikos tekstą yra pamatinis, nes nuo atlikėjo priklauso, kaip bus išreiškiama muzika (stilistika, muzikos formos vienybė, potekstinių ryšių veikiamas kūrinio vientisumas, partijų sąveika, kompozitoriaus sumanymus atspindinti garso spalvų paletė ir kita). Ypač retai Lietuvos koncertų salėse atliekami anglų muzikos vokaliniai kameriniai kūriniai – tarp jų didžiausio pripažinimo pasaulyje pelniusios kompozitorių Henry'io Purcello (1659–1695) dainos, Benjamino Britteno (1913–1976) ciklai balsui ir fortepijonui bei Britteno realizuotos pirmtako dainos. Purcello muzikos rekonponavimas ir kūrybos principų realizavimas Britteno vokaliniuose cikluose atveria platų tyrinėjimo lauką.

Šiuo tiriamuoju darbu siekiama užpildyti spragą žinių apie Purcello vokalinę muziką, ištirti Britteno realizacijas bei jų koreliaciją su originaliais Britteno ciklais balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 ir *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61. Analizuojant pasirinktus kūrinius teoriniu ir interpretaciniu aspektais dėmesys koncentruojamas į cikliškumo sampratą bei ciklo struktūros vientisumą. Ciklų balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 (1953) ir *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 (1958) pasirinkimą lėmė jų tarptautinis pripažinimas, galimybė palyginti opusus, sukurtus įvairiais laikotarpiais ir skirtingomis kalbomis (anglų ir vokiečių). Redukcinės analizės metodas padėjo rasti pamatinius ryšius tarp šių ciklų balsui ir fortepijonui bei Britteno realizuotų Purcello dainų iš rinkinių *Orpheus Britannicus* („Orfėjas anglas“). Tirdama anglų kompozitorių Purcello ir Britteno vokalinę muziką bei analizuodama vokalius ciklus siekiu parodyti jų struktūros vienovę bei išryškinti esmines interpretacijai naudingas gaires, vildamasi, kad tai paskatins atlikėjus labiau domėtis vokaline anglų kompozitorių kūryba.

Tyrimo objektas – Britteno-Purcello dainų realizacijos ir jų įtaka Britteno ciklams balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 ir *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61.

Darbo tikslas – išanalizavus Purcello dainų Britteno realizacijas, atskleisti įvairią pirmtako įtaką Britteno ciklams balsui ir fortepijonui. Taip pat interpretacijos sampratą susieti su visumine kūrinio architektonika, nubrėžiant atlikimui naudingas, mikrotematizmo teorija grindžiamas interpretacijos gaires.

Siekiant šio darbo tikslo iškelti tokie **uždaviniai**:

1. Rasti ir pagrįsti Purcello ir Britteno vokalinės muzikos paraleles.
2. Remiantis palyginimu su rekompozicijos sąvoka, ištirti realizacijų termino semantiką ir pagrįsti jo tinkamumą Britteno kūriniams, įžvelgti šio reiškinių įtaką Britteno originaliems ciklams balsui ir fortepijonui.
3. Susieti mikrotematizmo, intertekstualumo teorijas ir pritaikyti Britteno-Purcello rinkinių *Orpheus Britannicus* („Orfėjas anglas“) dainų bei Britteno ciklą balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52, *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 analizei.
4. Atradus pirminę tematinę ląstelę, išryškinti giluminę koreliaciją tarp Britteno-Purcello *Orpheus Britannicus* ir Britteno ciklą balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 ir *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61.
5. Mikrotematine analize pagrįsti ciklą balsui ir fortepijonui cikliškumą.
6. Lyginamosios analizės būdu patyrinėti realizacijų interpretacijas remiantis semiotinės ištarties kriterijais bei mikrotematinių darinių analizių išraiškos įžvalgomis.

Atsižvelgiant į tiriamojo darbo pobūdį ir problematiką, darbe yra derinami keli analizės **metodai**: lyginamasis, analitinis, formalusis, mikrotematinis, intertekstualusis bei semiotinis.

Darbo aktualumas. Lietuvoje Britteno realizuotos Purcello dainos menkai žinomos ir ypač retai atliekamos, tačiau pasaulyje matomas susidomėjimas Britteno ir Purcello vokaline kūryba.¹ Šio darbo turinys ir analizės galėtų paskatinti atlikėjus rinktis ne tik Purcello ar Britteno originalias dainas, bet ir jų realizacijas, kurios praturtina jų repertuarą.

¹ 2003 m. išleistas 3CD rinkinys „Henry Purcell The Complete Secular solo Songs“ („Henry Purcello pasaulietinių dainų rinkinys“); 2008 m. išleistas dviejų dalių natų rinkinys „The Purcell Collection Medium Low Voice Realizations by Benjamin Britten“ (Benjamino Britteno realizuotų H.Purcello dainų vidutiniam ir žemam balsui rinkinys“); 2014 m. Niujorko Zankelio salėje įvyko rečitalis, kuriame skambėjo Britteno realizuotos Purcello dainos, o antroje dalyje – penki Britteno *Canticlai* (atlikėjai – tenoras Ianas Bostridge’as, kontratenoras Iestynas Davies, baritonas Joshua Hopkinsas ir pianistas Julius Drake’as).

Gilesnis bei skvarbesnis žvilgsnis pagelbėtų atlikėjams rasti individualų raktą į šią muziką. Siekis analizuoti Britteno-Purcello kūrinius išryškino problemą, apimančią analitinę ir atlikėjo plotmę, t. y. kaip reikėtų traktuoti pirmtako perdirbtus kūrinius. Darbe pateikta Britteno-Purcello realizacijų ir originalių vokalių ciklų analizė bei interpretacija galėtų padėti giliau suprasti muziką ir sukurti prielaidas naujoms interpretacijoms.

Darbe, remiantis Johannu Kringgeriu (1721–1783), bus nagrinėjamos ir Britteno-Purcello *Orpheus Britannicus* intervaluose slypinčios afektų prasmės. Kūrinio cikliškumą, vientisumą įrodančius aspektus padės atskleisti Rudolpho Réti (1885–1957) mikrotematizmo teorija. Ši „tematinio proceso“, arba mikrotematizmo, idėja remiasi muzikos kūrinio „išauginimu“ iš vienos muzikinės ląstelės, tematinio branduolio. Mikrotematizmo teorijai pagrįsti taikoma intertekstualumo ryšių teorija. Taigi darbe naudojama šių abiejų teorijų sintezė.

Temos naujumą lemia ne tik muzikologijos darbuose nedažnai Britteno kūrybos aspektų bei konkrečių Purcello dainų atspindžių analizė, bet ir šiam meno tyrimui sukurtas teorinis modelis, jungiantis mikrotematizmo, intertekstualumo ir interpretacijų semiotinės teorinės prieitis. Jis suteikia galimybę pagilinti kamerinės vokalinės muzikos nagrinėjimą susiejant muzikologinį tyrimą ir atlikimo studijas. Realizacijų analizių paralelės su individualiu kompozitoriaus braižu dar nesulaukė tinkamo tyrėjų dėmesio, kaip ir specifinis žvilgsnis į abiejų kompozitorių muzikinės kalbos sintezę ir mikrotematizmo principų panaudojimą. Darbe iškeliamos dvi problemos: 1) rekompozicijos ir realizacijos terminų vartojimo problema kalbant apie Britteno-Purcello vokalius kūrinius; 2) šių kūrinių interpretavimo dviprasmybė – atlikėjai turėtų šias dainas vertinti ir atlikti šiuolaikiškai arba remdamiesi neobarokiniu, istoriškai informuotu suvokimu.

Literatūros apžvalga. Darbe iškeltos Britteno-Purcello realizacijų bei tolesnės vokalinės kūrybos paralelių temos įžvalgos mokslinėje literatūroje menkai nušviestos. Pirmasis muzikologas Baltijos šalyse, susidomėjęs Britteno asmenybe bei kūryba, buvo Adeodatas Tauragis (1936–2004). Jis ne tik išspausdino Leningrade (dabartiniame Sankt Peterburge) nedidelio formato knygą *Бенджамин Бриттен, Очерк жизни и творчество* (1964), kurioje analizuojamas kompozitoriaus stilius, bet ir asmeniškai susirašinėjo su kompozitoriumi. Šioje knygoje labiau susitelkiama į operas, o vokalinei ciklinei muzikai skiriama mažai dėmesio. Britteno ir Purcello vokalinė muzika ir realizacijos analizuojamos 2007 m. britų Columbia universitete Blaine'o Gregory'io Hendsbee apgintoje disertacijoje

„Britten – Purcell Realisations: connecting the Past to the Present through the Voice of Peter Pears“².

Svarbiausia knyga, skirta tik vokalinei muzikai – Grahamo Johnsono *Britten, Voice and Piano. Lectures on the Vocal Music of Benjamin Britten*. Autorius koncentruojasi ne tik į pedagogines paradigmas (knyga yra su CD), bet ir į analitinius bei interpretacinius aspektus. Deja, knygoje aprėpiami ne visi analizės aspektai, o Britteno-Purcello realizacijoms skirtas tik kelių puslapių skyrius. Naujausia knyga, 2012 m. išleista Kembridže, – Heather Wiebe *Britten's Unquiet Past Sound and Memory in Postwar Reconstruction* – svarus darbas, nagrinėjantis Didžiosios Britanijos pokario kompozitorių kūrybą, Britteno ir Purcello muzikos paraleles bei įtaką. Teoriniai aspektai ir pagrindas analizei rasti Josefo N. Strausso knygoje *Remaking the Past* (1990) bei Rudolfo Rėti *The Thematic process in Music* (1961).

Iš gausių darbe naudotų mokslinių straipsnių išskirčiau keletą. Reikšmingi nagrinėjama temą atliepiantys Arnoldo Whitallo, jau keletą dešimtmečių besigilinančio į Britteno kūrybą, straipsniai. Nuodugnesnei pažinčiai su Purcello kūryba pasirinkti J. P. Cutso (1957), Sherstenos Johnsonos (2005), Marie Laurie (1984) straipsniai. Keletą įdomių Britteno-Purcello realizacijų pavyzdžių pateikiama Erico Roseberry'io straipsnyje (1961), tačiau jame daugiau dėmesio skirta operai *Dido and Aeneas* („Didonė ir Enėjas“) ir aranžuotoms airių dainoms.

Rūta Vosyliūtė meno daktaro tiriamajame darbe *Fiksuoto ir nefiksuoto muzikinių tekstų santykis italų baroko vokalinėje muzikoje: teorija ir atlikimo praktikos* (2018) nagrinėja baroko epochai būdingą atlikėjo improvizuotą realizavimą arijose *da capo*. Paulės Gudinaitės tiriamajame darbe *Soneto interpretacija XX a. kamerinėje vokalinėje muzikoje: žodis–garsas, partitūra–atlikimas* (2017) analizuojami muzikos sonetai (taip pat B. Britteno ciklai balsui ir fortepijonui *Seven Sonnets of Michelangelo* („Septyni Michelangelo sonatai“) op. 22 ir *The Holy Sonnets of John Donne* („Šventi Johno Donno sonetai“) op. 35). Interpretacijos analizei vertingas Marionos A. Guckos (2006) straipsnis, kuriame ji aptaria interpretavimo ribas ir siūlo keturias idėjas, kaip jas praplėsti.

² B. G. Hendsbee disertacijoje nagrinėjama Purcello ir Britteno vokalinė muzika per dainininko tenoro Peterio Pearso asmenybės prizmę: koks jo vaidmuo komponavimo procese, kaip amžių sankirtoje kito tenoro vokaliniai techniniai uždaviniai. Išnagrinėtos kelios dainos, tačiau gana paviršutiniškai. Dainų analizė aprašomojo pobūdžio: štrichai, dinamika, oktavų dubliavimas ir t.t. (pvz., „Originali Purcello boso linija reikatyviai yra nepakeista, Brittenas sudubliavo žemesnes oktavas, siekdamas išgauti geresnį skambesį bei muzikos turtingumą“ (Hendsbee 2007: 26). Įdomesnis antrasis skyrius, kuriame aptaria XVII a. techniniai vokaliniai bruožai. Analizuojama, kaip pakito uždaviniai dainininkui nuo to laiko iki šių dienų bei kokią funkciją atliko Pearsas, redaguojant vokalinę liniją Purcello-Britteno realizacijose. Disertacijoje pasigendama įvairesnių analizės metodų, gilesnio analitinio žvilgsnio.

Cikliškumą įrodantiems aspektams nagrinėti pasirinkta serbo Rėti mikrotematizmo teorija. „Teminio proceso“ arba mikrotematizmo teorija teigia, kad muzikos kūrinio esmė yra tematinis branduolys. Taigi kūrinys yra „išauginamas“ iš vienos muzikinės ląstelės ją perdirbant įvairiomis priemonėmis. Idėja, kad muzikos kūriniai, parašyti naudojant kontrastingas temas, iš tiesų yra parašyti naudojant tik vieną teminį kamieną, atskleista knygoje *The Thematic Process in Music* (1951). Mikrotematizmo teorija paremta intertekstualumo ryšių teorija. Siekiant pagrįsti intertertekstualumo teoriją buvo remtasi Josepho N. Strauso knyga *Remaking the Past Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, 1990 m. išleista Londone. Taigi tiriamajame darbe naudojama šių abiejų teorijų sintezė. Interpretacinei analizei buvo pasitelkti Eero Tarasti semiotinės išstarties kriterijai. Darbe, remiantis Johannu Kringengeriu, bus nagrinėjamos ir Britteno-Purcello *Orpheus Britannicus* intervaluose slypinčios afektų prasmės

Darbą sudaro įvadas, keturi skyriai, išvados, literatūros, informacinių šaltinių, muzikos kūrinių sąrašai ir priedai.

Pirmame skyriuje **„Vokalinės muzikos paralelės H. Purcello ir B. Britteno kūryboje“** apžvelgiama baroko epochos Anglijoje ir Henry'io Purcello kūrybos reikšmė pokario anglų kompozitoriams, ypač Benjaminui Brittenui. Pirmtako muzikos įtaką Britteno kūrybai galima vertinti ir intertekstualumo teorijos aspektu. Analizių išvados rodo neginčijamą pirmtako įtaką (rastos paralelės tarp melizmų, intervalinių slinkčių, ritmo ar melodinės krypties). Darbe pasitelkiamos Haroldo Bloomo ir Josepho N. Strauso intertekstualumo teorijos, leidžiančios įvertinti pirmtako įtaką. Analizuojant perdirbtus Purcello kūrinius iškilo termino vartojimo problema: kaip turėtų būti įvardijamos Britteno-Purcello dainos – ar tai rekompozicijos ar realizacijos. Šių terminų vartojimo problematika aptariama pirmojo skyriaus ketvirtajame poskyryje.

Antrame skyriuje **„B. Britteno-H. Purcello realizacijos: analizė ir interpretacinės strategijos“** analizuojama Purcello kūrybos bei realizacijų įtaka Britteno vokalinei muzikai, ypač ciklams balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 ir *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61. Realizacijos interpretavimo tikslas – suvokti, kaip atlikėjai traktuoja muziką: šiuolaikiškai ar istoriškai informuotai. Britteno realizuotos dainos yra labai įdomios ir ne itin plačiai žinomos Lietuvoje (dažniau atliekamos originalios Purcello dainos). Todėl iškyla intriga – kaip Brittenas drauge su Peteriu Pearsu (tenoras redagavo vokalo partijas) suvokė, interpretavo ir perteikė baroko kompozitoriaus Purcello dainas. Skyriuje aptariami skirtingų interpretacijos strategijų

privalumai ir trūkumai. Tiriant interpretacijas, žodžiai *analizė*, *strategija* ir *aspektai* darbe naudojami sinonimiškai.

Trečiame skyriuje „**Cikliškumas mikrotematizmo aspektu H. Purcello ir B. Britteno vokalinėje kūryboje**“ pagrindiniu tyrimo įrankiu pasirinkta mikrotematizmo teorija. Analizuojami Britteno-Purcello realizacijų rinkiniai *Orpheus Britannicus* („Orfėjas anglas“, 1959) bei du Britteno ciklai balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 (1953) ir *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 (1958). Šie kūriniai pasirinkti dėl juos vienijančių aspektų, kaip įrodymas pasitelkta mikrotematizmo teorija. Remiantis Johannu Kringergeriu (1721-1783), trečiajame skyriuje nagrinėjamos Britteno-Purcello *Orpheus Britannicus* („Orfėjas anglas“) intervaluose slypinčios afektų prasmės. Tiesioginiai Purcello dainų įtakos atspindžiai bus nagrinėjami lyginamuoju (komparatyviniu) būdu. Purcellui yra svarbūs intervalai (turintys ir retorinę prasmę) bei poetinio ir muzikinio teksto koreliacija (charakteringumas, iliustratyvumas), melodijos ir melizmų reikšmė. Šias idėjas savo vokalinėje kūryboje adaptuoja ir plėtoja Brittenas.

Ketvirtame skyriuje „**Formalioji ir mikrotematinė H. Purcello ir B. Britteno vokalinių ciklų interpretacijų analizė**“ koncentruojamasi į mikrotematinių darinių girdėjimą, muzikos kūrinio „išauginimo“ iš vienos muzikinės ląstelės suvokimo svarbą atlikėjams. Brittenas, studijuodamas ir realizuodamas dainas, toliau plėtoja leittemos (*prime cell*) idėją bei poetinio teksto įprasminimą teksto pakartojimu. Britteno ciklų balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 ir *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 interpretacijų tikslas – mikrotematinių segmentų girdėjimas ir sujungimas visame cikle. Tai ypač svarbi užduotis atlikėjams. Gilesnei analizei pasirinkta po vieną dainą iš abiejų ciklų, su labai ryškiais tematiniais dariniais. Interpretacija analizuojama mikrotematinių darinių, agogikos, tempo, dinamikos aspektais.

Tiriamąjį darbą papildė 23 lentelės, 122 natų pavyzdžiai, du priedai. Prieduose pateikiami Purcello originalių vokalinių kūrinių abu rinkiniai *Orpheus Britannicus*, Britteno dainų ir vokalinių ciklų bei Britteno realizuotų Purcello kūrinių sąrašai. Analizuojant keturių dainų atlikimų interpretacijas darbe remtasi šiais įrašais:

- Britteno-Purcello realizacija *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“, pirmoji versija iš rinkinio *Orpheus Britannicus* – A. Quintans ir J. Brandão (YouTube, 2014); D. F. Lott ir G. Johnsonas (Britten Purcell Realizations from *Harmonia Sacra*, *Orpheus Britannicus*, CD, Hyperion Records, 1995); D. Sanchezas ir nežinomas pianistas (YouTube, 2017).

- Britteno-Purcello realizacija *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“, trečioji versija iš rinkinio *Orpheus Britannicus* – M. Logaras ir T. Šterman (YouTube, 2015); J. M. Ainsley ir G. Johnsonas (Britten Purcell Realizations from *Harmonia Sacra, Orpheus Britannicus*, CD, Hyperion Records, 1995); L. Smith ir nežinomas pianistas (YouTube, 2013).

- Britteno daina *At Day – close in November* („Paskutinė lapkričio diena“) iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 – B. Brittenas ir P. Pearsas (YouTube, 1954); B. Brittenas ir P. Pearsas (YouTube, 1972); Th. Allenas ir R. Vignolas (YouTube, 2000).

- Britteno daina *Die Heimat* („Tėvynė“) iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 – B. Brittenas ir P. Pearsas (Decca Music Group Limited, 1962, paskelbta YouTube, 2018); I. Bostridge'as ir A. Pannano (YouTube, 2013); J. Cho ir M. Nahonas (YouTube, 2018).

1. VOKALINĖS MUZIKOS PARALELĖS H. PURCELLO IR B. BRITTENO KŪRYBOJE

1.1. H. Purcello muzikinė aplinka ir jos atgarsiai XX amžiaus anglų kompozitorių kūryboje

Baroko epochos raida skirstoma į tris etapus: anksčiausiai įsivyravo Italijoje, o su tam tikru pavėlavimu įsigalėjo Anglijoje, Prancūzijoje, Vokietijoje. „Ankstyvajame baroko stiliuje egzistavo dvi idėjos: kontrapunkto kontrastas ir labiausiai aistringa žodžių interpretacija, išpildyta emociniu rečitavimu laisvu ritmu“³ (Bukofzer 1947: 17). Ankstyvajam barokui Anglijoje priskiriami šie kompozitoriai: Henry's Lawesas (1595–1662), Mathew Lockas (1621/22–1677) ir kt., viduriniajam – Johnas Blowas (1649–1708), Johnas Hiltonas (1599–1659) ir kt., o Henry's Purcellas (1659–1695) - vėlyvojo anglų baroko periodo atstovas. „Vėlyvajame baroko stiliuje yra pilnai nusistovėjusi tonacija, kurią apsprendžia akordų progresijos, disonansų išrišimas ir formali struktūra. Kontrapunkto technika tampa tonalia harmonija“⁴ (Bukofzer 1947: 17). Baroko laikotarpiu vietoje senovinių dermių atsiranda temperacija, įsivyrėja mažoro/minoro tonacijų sistema. Taigi natūraliai keičiasi ir kompozitorių muzikinė kalba bei kūrinų formos. Baroko epochos menas ir muzika - daugialypiai: šalia bažnytinės polifonijos pamažu atsiranda homofonija. Homofoninės sistemos esmė yra atskirtos trys pagrindinės dimensijos: melodija, bosas ir viduriniai harmoniniai balsai, susiejantys melodiją su bosu ir užpildantys harmoniją (pagal to meto tradiciją šiuos balsus improvizuodavo atlikėjai). Baroko kompozicijose atsiranda kontrastai tarp skirtingų instrumentų, jų sudėčių (pvz., koncertuose), kai kurie instrumentai, tokie kaip trimitas ar smuikas, įgauna didesnį populiarumą. Kompozitoriai kontrasto efektus išgauna įvairiomis priemonėmis (pavyzdžiui, dinamikos).

Baroko muzikai (kaip, beje, ir visam baroko menui) būdinga puošni ornamentika, efektas ir afektas. Muzikinės ir poetinės kalbos įprasminimas muzikoje tam tikrais simboliais atėjo iš retorikos meno, taip pat suklestėjusio baroko epochoje. „Vienas svarbiausių naujojo muzikos stiliaus formavimosi prielaidų buvo siekimas atgaivinti antikos retorikos meną bei mokslą ir jį pritaikyti muzikos teorijoje ir praktikoje. Ypač išplėtotą retorinio *decoratio* (lot. k. papuošimas) principo išraiška – baroko laikotarpiu suklestėjusi afektų teorija“ (Jurkėnaitė–

³ „In early baroque style two ideas prevailed: the opposition to counterpoint and the most violent interpretation of the words, realized in the affective recitative in free rhythm“ (Bukofzer 1947: 17).

⁴ „The late baroque style is distinguished by a fully established tonality which regulated choird progressions, dissonance treatment, and the formal structure. The contrapunctal technique culminated in the full absorption of tonal harmony“ (Bukofzer 1947: 17).

Epil 2006:15). Įspūdžiui sustiprinti kompozitoriai naudojo retorines figūras, išreiškiančias užkoduotą muzikinę, poetinę mintį, kompozitoriui būdingą savo inicialų užrašymą tam tikrais muzikiniais tonais⁵. Kad atlikėjai ir klausytojai geriau suvoktų užkoduotą kompozitoriaus mintį, natūraliai pradėta analizuoti ir sisteminti retorinių figūrų katalogus. Teoretikai apibendrina bendrus parametrus, apsprendžiančius sužadino afekto pobūdį. Muzikologė Aleksandra Pister suklasifikavo retorinės kalbos sakymo ir muzikinio kūrinio atlikimo aplinkybes:

- audiatyvusis realizavimas;
- procesualusis pobūdis;
- afektyvi ir savaip intelektualiai oratoriaus, atlikėjo ir jų klausytojų komunikacija;
- konkrečių afektų sužadino ar nuslopino siekis;
- išoriniai atlikimo komponentai – vadinamoji „kūno kalba“;
- bendri veiksmingai valdomi žodinės ir muzikinės kalbos elementai: tempas, akcentavimas, artikuliacija, pauzės, tembras, intonacija ir kiti panašūs parametrai, įprasminantys rašykų kalbos ir muzikos tekstų „ištarimą“ (Pister 2005: 7–8).

Esant glaudžiam ryšiui tarp oratoriaus kalbos ir muzikinio kūrinio, čia taip pat pradėta plačiai taikyti afektų⁶ priemonės. Kartais afektai būdavo identifikuojami jau kūrinio pavadinime ir klausytojui tapdavo aiški kompozitoriaus užkoduota mintis⁷. Tokį Purcellui būdingą personifikavimą ir iliustratyvumą perėmė ir savo kūryboje plėtojo Benjaminas Brittenas (1913–1976). Dainos iš ciklo *Winter Words* op. 52 *Little Old Table* („Senas stalelis“), *Wagtail and Baby* („Kielė ir kūdikis“) ir kitos tai patvirtina⁸. „Afektų teorija būdinga ne tik baroko muzikai, jos apraiškų esama ir renesanso kompozicijose, pavyzdžiui, Josquino Des Prez (~1440/55–1521), Jacobo Arcadelto (~1505–1568), Orlando di Lasso (1532–1594) madrigaluose. Tačiau jei renesanso epochoje pirmenybė teikta savitvards,

⁵ Pavyzdžiui, kompozitorius Johanas Sebastianas Bachas (1685–1750) palikdavo savo inicialus muzikiniais tonais BACH ir pan.

⁶ Afektas – tai aiškiai apibrėžta emocija, jausmas, kuri išreiškiama konkretizuotai ir tipizuotai garsų pagalba (Lietuvos muzikos enciklopedija, I t.)

⁷ Tokiu iliustratyvumo muzikoje pavyzdžiu galėtų būti Purcello daina *Mad Bess* („Piktoji Besė“). Besės susierzinimas išreiškiamas greitesniu tempu, smulkesne ritmika melodijoje, taip pat rečitavimu. Šiomis priemonėmis išgaunama susierzinusio žmogaus greitakalbė.

⁸ Dainoje *Little Old Table* („Mažas senas stalelis“) Brittenas fortepijono kairės rankos partijoje trumpais, pauzėmis atskirtais akordais išgauna seno stalo girgždėjimą. Vokalo linija girgždesį atkartoja kaip aidas – polifonizuojant kuriamas dialogas tarp partijų. Tokia komponavimo maniera vientisai išlaikoma visoje kompozicijoje. Daina *Wagtail and Baby* („Kielė ir kūdikis“) yra personifikavimo pavyzdys. Tai atspindi ir pats pavadinimas (du veikėjai), ir komponavimo būdas, personifikuojantis partijas. Ypač ryškus personažas yra paukštelis kielė – norėdamas iliustruoti, išreikšti paukštelio sparnų plazdėjimą, visoje dainoje dešinės rankos partijoje yra triolinis smulkių natų judėjimas. Tai byloja kompozitoriaus sąmoningai vientisą komponavimo manierą.

susilaikymo ir kilnaus paprastumo afektams, tai baroke vyrauja ekstremalūs afektai – nuo veriančio sielvarto iki beribio džiūgavimo“ (Jurkėnaitė-Epih 2006:15).

Kadangi darbo autorei svarbesnis semantinis aspektas, darbe remiamasi Johanno Philippo Kirnbergerio (1721–1783)⁹ semantizavimo tradicija, įprasminant afektų prasmių identifikavimą intervaluose bei Marco Antonio Charpentierio (1643–1704)¹⁰ tonacijų afektų aiškinimu, kurie tiesiogiai padeda iššifruoti pirminės ląstelės afektą Britteno-Purcello realizacijose bei originaliose Britteno dainose¹¹.

Baroko epochos muzika XX amžiuje domėjosi įvairių šalių kompozitoriai. Įdomu tai, kad dažniausiai jų žvilgsnis kryo į savo tautos muzikinį paveldą: vokietis Arnoldas Schönbergas (1874–1951) rekomponavo Johanno Sebastiano Bacho (1685–1750), Georgo Friedricho Händelio (1685–1759) kūrinis, anglas Brittenas realizavo Henry'io Purcello (1659–1695) dainas ir t.t. Tai būtų galima paaiškinti įvairiai, bet tikriausiai svariausias argumentas būtų savo gimtosios kalbos fonetikos aspektas.

Henry's Purcellas (1659–1695) – žymiausias anglų baroko kompozitorius. Jis paliko labai įvairų ir gausų kūrinių palikimą. Purcello kūrybai būdinga polifonija, homofonija, ypatinga reikšmė suteikiama melodijai ir melizmomams. Kūryboje yra sąsajos su anglų, škotų liaudies muzika, tokiu būdu kompozitorius sukūrė „savitus, angliškus žanrus: antemas, angliškas odes, išstobulino nacionalinės operos rūšį – kaukę (*masque*) ir savitą semioperos stilių, imitacinio kanono rūšį kečą (*catch*), proginės dainos žanrą“ (Klimas 2007: 106). Minėtinis Purcello fantazijos smuikui pasižymėjo įdomia nuo trijų iki septynių dalių muzikine forma. Tikriausiai panašiu laiku (1680) kompozitorius pradėjo dirbti su dar įdomesne, madingesne instrumentinės muzikos forma – sonatų serija dviems smuikams, altui ir vargonams (arba klavesinui) (<https://www.britannica.com/biography/Henry-Purcell>). Dvylika iš jų buvo publikuota 1683 m. Tačiau svarbiausia šio darbo autorei – vokaliniai kūriniai solo (sąrašas pateikiamas Priede nr. 1). Purcellas geriausiai buvo žinomas dėl savo dainų, nes tiek daug dainų buvo išspausdintos jam gyvam esant ir ne kartą perleistos jau po kompozitoriaus mirties. Purcello muzika buvo novatoriška ir iliustratyvi savo laikmečiui. Kompozitoriaus muzikoje yra „nenuglūdintų kampų“, keistų progresijų, nerangių ritmų, kuriuos galima paaiškinti kaip Purcello nerūpestingumo arba – priešingai - ypatingai logiško

⁹ Johannas Philippas Kirnbergeris (1721–1783) – vokiečių kompozitorius, muzikos teoretikas, J. S. Bacho mokinys, susisteminęs ir iššifravęs intervalais užkoduojamą afektą. Intervalo prasmė skyrėsi dar ir nuo to, kokia kryptimi jis sukomponuotas.

¹⁰ Marcas Antonio Charpentieris (1643–1704) – prancūzų baroko kompozitorius, susisteminęs afektų reikšmes pagal mažorines ir minorines tonacijas.

¹¹ Tai bus analizuojama trečiajame tiriamojo darbo skyriuje „Cikliškumas mikrotematizmo aspektu H. Purcello ir B. Britteno vokalinėje kūryboje“.

griežtumo pavyzdžius. Kompozitorius šias išraiškos formas naudojo idėjoms, jausmams ar net realistiškiems garsams ir vaizdams išreikšti (kaip antai balandžių burkavimui, varpų skambėjimui, nevilties dejonėms, šviesos spindulių žėrėjimui vandenyje, į dangų kylantiems dūmams, tamsiai jūros gelmei ir pan.). Svarbu ir tai, kad Purcello vokalinėje muzikoje gimtosios kalbos ritmas ir intonacijos neišvengiamai įtakoja muzikos charakterį bei pajautimą. „Sunku paaiškinti simbiozinę kalbos fonologinę ir dainos žodžio vienybę, tačiau tai yra pagrindinis elementas, kurį galima apibūdinti kaip savitą Purcello skambesį“ (Buelow 2004: 330). Anglų kalbos fonetika bei poezija tiesiogiai koreliuoja bei įtakoja ir muzikos formą kompozitoriaus kūryboje. „Taip pat fundamentalu parodyti vokalinės muzikos charakteristiką, taikant plačią muzikos retorikos įvairovę, kuri dažnai pabrėžia emocinę muzikinę įtaką ir jo dramatiškiems tekstams“¹² (Buelow 2004: 330).

Pirmtako įtaka anglų kompozitoriams pasireiškė ne tik bendromis istorinėmis paralelėmis, bet ir poetinio bei muzikinio teksto rašymo modeliu. Purcello muzika žavėjosi ne tik kompozitorius Benjaminas Brittenas (1913–1976), bet ir Michaelis Tippettas (1905–1998), kiti pokario muzikos kūrėjai. Jie kūrė pirmtako dainų aranžuotes ir realizacijas, iš dalies perėmė ir subjektyviai plėtojo jo muzikos komponavimo idėjas. Tippettas tęsė muzikinę tradiciją, sujungdamas anglų muzikinę praeitį ir dabartį. Išryškėjo baroko kompozitorių George Fridrico Händelio (1685–1759), Purcello kūryba. Sukurta kūrinių įvairiai sudėčiai: pvz., orkestrui *Fantasia on the Theme of Händel* („Fantazija Händelio tema“, 1941), Purcello dainų aranžuotės. Tippetui turėjo įtakos Purcello bosinės linijos komponavimo modelis (pats kompozitorius teigė, kad Purcello boso linijos modeliavimo, žodžio valdymo, ritminių struktūrų tiesioginis poveikis jaučiamas jo operoje *The Midsummer Marriage* („Vidurvasario vestuvės“, 1955). „Aš naudoju žodį „sukonstruotas“ sąmoningai, nes *ground bass* yra konstrukcinis elementas (...). H. Purcellas visada žinojo, kiek boso pakartojimų turi būti, kad kompozicija būtų išbaigta. Šie konstrukciniai elementai ir yra kompozicijos mistika“¹³ (Tippett 1995: 63). Polifoniškumo, disonansinių garsų naudojimo pavyzdys galėtų būti Tippeto aranžuota Purcello daina *Music for a While* („Muzika“). Pavyzdyje Nr. 1 pateikiamas šios dainos 1–6 taktų fragmentas demonstruoja Purcellui nebūdingą disonansinių garsų

¹² „Also fundamental to show distinctive characteristics of his vocal music in Purcell’s employment of an extensive variety of musical-rhetorical techniques that so frequently underscore the affective and musical impact of his dramatic texts“ (Buelow 2004: 330).

¹³ „The technical means to produce this intense polyphony are chiefly the hanging on to notes in one part so that they make a momentary dissonance with another part before they resolve themselves, and the placing of harmonically unexpected notes at the moment of resolution, so that the music is never quite resolved and still“ (Tippett 1995: 64).

panaudojimą. Tippettas perdirbo klavyro partiją, ypač dešinės rankos. Tai ryšku trečiame, penktame taktuose.



1 pav. M. Tippetto aranžuota Purcello daina *Music for a While* iš rinkinio *7 Songs for High Voice and Piano*: 1–6 t.

Įdomu, kad tarp amžininkų Tippetto ir Britteno vyko savotiškos kūrybinės varžytuvės: kai kurias tų pačių Purcello dainų realizacijas yra sukūręs ir Tippettas, ir Brittenas (pavyzdžiui, dainos *Music for a While* („Muzika“), *Sweeter than Roses* („Saldžiau už rožes“), *Mad Bess* („Piktoji Besė“), *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“). Komponuodamas perdirbimus Tippettas labiau nutoldavo nuo pagrindinio Purcello muzikinio teksto – kūrė labiau aranžuotes, o ne realizacijas. Palyginus Tippetto ir Britteno dainos *Music for a while* („Muzika“) dainos variantus, matyti akivaizdus skirtumas: Tippettas dainą labiau polifonizavo, fortepijono partijoje įvesdamas daugiau melodinių elementų, pateikiamų sekvenciškai, čia gausu ornamentikos, išryškinamas pakeistas ritminis piešinys ir pan.

Tačiau ilgiausiai ir giliausiai Purcello kūryba domėjosi būtent Brittenas, kuris nuo 1943 m. ėmėsi aktyviai realizuoti¹⁴ pirmtako kūrinius.

1.2. H. Purcello kūrybos įtaka B. Britteno vokalinei muzikai

Brittenas aktyviai kūrė visą gyvenimą – nuo ankstyvos jaunystės (pirmieji opusai parašyti 1919–1920 m.) iki gyvenimo pabaigos. Taigi natūralu, kad kompozitorius keitėsi ir brendo kaip asmenybė, kito jo mąstymas, pasaulėvoka, ir tai turėjo įtakos kūrybinio braižo

¹⁴ Britteno realizuotų Purcello kompozicijų sąrašas pateikiamas Priede Nr. 3.

ypatumams. Pasižymėjęs kūrybiniu produktyvumu, kūrėjas komponavo įvairių (ne tik akademinių) žanrų muziką – simfonijas, kamerinę, instrumentinę, vokalinę, taip pat kantatas, operas, muziką teatrui, kinui, radijui. Pirmuoju opusu jis įvardija tik 1932 m. sukurtą *Sinfonietta* (Sinfonijetą) kameriniam orkestrui. Ir nors jau ryškėjo Britteno stilius, vis dar jaučiama Arnoldo Schönbergo (1874–1951) įtaka, jaučiamos sąsajos su *Chamber Symphony* („Kamerine simfonija“) Nr. 1 op. 9 (1906) – panašus tematinės medžiagos vystymas, instrumento (rago) panaudojimas. *Simple Symphony* („Paprastoje simfonijoje“) op. 4 (1934) ir „kituose ankstyvuosiuose kūriniuose, nepaisant dar nesusiformavusios muzikinės kalbos, jaučiami aiškūs „britteniški“ bruožai: žanriškas dalių atskyrimas, ciklo priartinimas prie siuitos (*Simple Symphony*), variacijų formos panaudojimas (*Sinfoniettos* II d.), kompozicinė kūrinio struktūra kaip visuma (vieneto) ir struktūriškai aiškios atskiros dalys, kamerinio kolorito aiškumas“ (Ковнацкая 1974: 31).

Brittenui svarbu muzikos charakterizavimas, atskiros scenos arba svarbios jos dalies išplėtojimas iš vieno motyvo – tematinio „grūdo“. Tai leidžia įtvirtinti kompozitoriaus siekį: leitmotyvai, leittemos, tematinis grūdas – pagrindiniai „raktai“, leidžiantys suvokti kompozitoriaus siekį maksimaliai sujungti ciklus į vientisą kūrinį (operos¹⁵, orkestiniai opusai, ciklai balsui ir fortepijonui), kur personifikuojami, charakterizuojami veikėjai ne tik didelės apimties opusuose, bet ir atskirose ciklų dainose. Britteno kūrybos savitumas pasireiškė ir naudojamų formų įvairove. Kompozitorius „meisteriškai jungė ankstesnių epochų (ypač baroko) pasiekimus su anglų nacionalinės kultūros apraiškomis: greta Europos muzikai būdingų formų ir žanrų (operų, variacijų) vartojo grynai angliškus – antemas, *shanty*, *carol*, balades“ (Klimas 2000: 204), greta panaudodamas šiuolaikines išraiškos priemones. Norėdamas suteikti muzikai ryškaus savitumo, Brittenas visuomet buvo pasiruošęs eksperimentuoti su neįprastomis, netradicinėmis formomis.

¹⁵ Britteno ciklišką mąstymą bei leitmotyvų, leittemų svarbą atspindi ne tik vokaliniai ciklai, bet ir operos. Jose charakteringi ne tik pagrindiniai personažai. Net tose dalyse, kur personažai dainuoja didesnėmis grupėmis, kiekvienas personažas išlaiko tik jam ar jai būdingą dainavimo manierą, atspindinčią asmenybę ar nuotaiką. Taigi klausytojas gali lengviau sekti operos veiksmą, situaciją scenoje. Tai rodo kompozitoriaus begalinį talentą charakterizuoti muziką. Opera *The Turn of the Screw* op. 54 („Sraigto posūkis“, 1954) labai įdomi struktūriniu sprendimu: tai tema ir penkiolika variacijų, tarp kurių išdėstyta šešiolika operos scenų (dramatinio veiksmo atomazga išreikšta pasakalijos forma). Vientisumo suteikia nedideli interliudai, kurie yra ir pagrindinės temos variacijos. Jais pasireiškia muzikos išraiškos priemonių lakoniškumas. Pagrindinė „sraigto tema“ sudaryta iš dvylikos garsų (svarbus kvartos intervalas), kurie temos pabaigoje suskamba vertikalyje. „Muzika pasižymi ekonomiškumu įvairove, kurią jis [Brittenas – G. M.] pritaikė *quasi* – serijinėje variacijų struktūroje“ (Evans 1996: 199). Britteno muzikoje pastebimos dažnos sinkopės, ritmo bangavimas, stebinančios melodijos moduliacijos. Tam įtakos turėjo ir gimtosios kalbos intonacijų pajautimas. „Gimtosios kalbos ritmas ir intonacijos neišvengiamai veikia muzikos charakterį“ (Evans 1996: 6).

Realizacijos padarė didelę įtaką Britteno stiliui, suformuodamos atskirus, labiausiai eksperimentinius jo muzikinės kalbos aspektus. „Muzikoje stilius įvardijamas norint charakterizuoti melodijos, ritmo, garsinės spalvos, dinamikos, harmonijos, struktūros, formos ypatybes“ (Karnier 1988: 10). Individualaus stiliaus komponentai sudaryti iš charakteringų intonacijų, kompozitoriaus savitų formų, žanrų plėtojimo bei akcento, dramaturginės strategijos. Kultūrinė, muzikinė Anglijos bei Europos situacija, vyravusios meno kryptys formavo Britteno pasaulėvaizdį, kūrybinį braižą. Įtakos turėjo ir neoklasicizmas, pagrįstas antikos, renesanso, klasicizmo, ypač baroko tradicijomis. „Neoklasicizmas pasireiškė emociiniu suvaržymu, balansu ir aiškumu“ (Karnier 1988: 446). Jis ne tik ieškojo inspiracijos ir naujo idealizmo, kuris galėtų pakelti jo darbą į didesnes muzikines ir kultūrinės aukštumas, bet ir žvalgėsi aplink save ir į praeitį, siekdamas panaudoti kažką iš esamo muzikinio ar literatūrinio palikimo. Šiuo požiūriu jis tęsė XX a. pirmos pusės kompozitorių tradiciją. Nors Brittenas kūrė tonalines kompozicijas, tačiau nevengė ir eksperimentuoti, bandydamas panaudoti abiejų mokyklų – tiek Gustavo Mahlerio (1860–1911), tiek Arnoldo Schönbergo (1874–1951) – muzikinius principus. Britteno kūrybinis stilius buvo gana tradicionalistinis. Kompozitorius neteikė pirmenybės kuriam nors muzikiniam stiliui, kryptčiai, sistemai arba kompozicinei technikai. Jis vengė nusistovėjusių kanonų, schemų – kiekvienas kūrinys brandintas, savitas. Muzika pasižymi asketiškumu, koncentracija, susidaro įspūdis (ypač vokaliniėje muzikoje), kad nėra nė vienos nereikalingos, beprasmės natos. „Daugeliui jaunesnių kolegų jis atrodė konservatyvus, geriausiu atveju nereikšmingas kartai, kuri su džiaugsmu atradinėjo Weberną, Messiaeną, Boulezą, Stockhauseną ir Cage“ (Olivier 1996: 6). Parašytas tik vienas kūrinys magnetofonams (tikriausiai labiau eksperimentinis) *Suite and Scherzo* („Siuta ir skerso“, 1955). Britteno šiuolaikiškumas ir originalumas pasireiškia labiau kitu aspektu – įprastiems instrumentiniams ir vokaliniais garsams, harmonijai galėjo suteikti netikėtų posūkių, tarsi žvelgiant į scenas ar vaizdus kreivame veidrodyje.¹⁶

Siekdamas sukurti muziką, kuri būtų savita tik jam, Brittenas naudojo tonacinę sistemą, originaliai sprendė harmonijos poslinkius, kadencijas. Kūrinių skambesys klausytojams turėjo sietis su jų tradicine muzikine patirtimi. Tai padėjo sukurti savitą stilių –

¹⁶ Kompozitorius eksperimentavo įvairiai traktuodamas tradicinius žanrus, taip pat instrumentų sudėtį kūriniuose. Pavyzdžiui, *Songs from the Chinese* („Dainos iš Kinijos“) op. 58 (1958) aukštam balsui ir gitarai. Gitaros pasirinkimas suteikė naujų spalvų, skambesio, figūracijos įvairovės. O „muzikoje nėra nieko kinietiško, netgi pentatonika retai sutinkama, kompozitorius teikė pirmenybę šiuolaikinėms, individualioms išraiškos priemonėms“ (Тайпарис, 1964: 108). Britteno harmoninė kalba ilgainiui dar labiau kito ir, jeigu ankstesniuose cikluose pakankamai aiški, tai *Nocturne* („Noktiurnas“) op. 60 (1958) tenorui, septyniems instrumentams *obbligato* ir styginių orkestrui tonacijos suliejamos: „garsų užlaikymas tonacinę situaciją pavertė nestabilia, charakteringa harmonijos visuma yra dviprasmiška. Daugelyje harmoninių ir melodinių vietų aukščio kryptis yra greitai papildoma likusiais dvylika tonų (...)“ (Evans 1996: 371).

Britteno sukurtame tonaliniame pasaulyje muzikinės sekos vyksta tiek diatoniškai, tiek dėl dramatiškų tarpusavio sąsajų bei naudojamų muzikinių spalvų.¹⁷ Šios individualios spalvos ar muzikinės schemas gali padėti perteikti įvairias idėjas ar charakterius¹⁸. Pats kompozitorius taip charakterizavo savo muziką: „mano technikos esmė yra išimti visa kas nereikalinga; pasiekti tobulą ekspresijos aiškumą (...) dažnu atveju padeda mažos – kamerinio orkestro formos“ (Carpenter 1992: 225). B. Brittenui būdingas paprastumas, formos aiškumas, kuklus muzikinės medžiagos naudojimas. Christopheris Markas išskiria „tris pagrindines kompozitoriaus paprastumo formas:

- vaizdingai sukurta, bet elementariai parašyta *Gebrauchsmusik* su žavingomis staigmenomis;
- tiesiog paprasta struktūra kūrinio dalyje arba visa dalis, kuri kontekste tampa sudėtinga;
- paprasta struktūra, kuri iš tiesų yra kompleksiška“ (Mark 1983: 10).

Aptariamo kūrėjo kūrinuose jaučiamas racionalusis komponavimo pradai: „B. Brittenas pirmiausia mąstydavo apie naujos kompozicijos formą (...). Tai buvo ilgai trunkantis formalių darinių ir jų giminingumo svarstymas, kuris galiausiai išsiliesdavo melodijomis ir harmonijomis, geriausiai išryškinančiomis muzikinę formą“ (Carpenter 1992: 201). Harmonijoje pastebimos dvilypumo tendencijos: „Brittenas nepakankamai vengė disonansų, kad patiktų akademikams, ir nepakankamai bijojo konsonansų, kad įtiktų „avangardistams““ (Таупагис 1964: 136–137). Dažnai muzikos tercijinės sandaros akordo struktūroje keičiamas kuris nors garsas, taip pat gausiai naudojami kvartinės harmonijos akordai. Ankstyvajame Britteno kūrybos periode vyrauja tonalumas (bendravarėžių tonacijų derinimas) su dermiškumo atspalviu, taip pat alteruoti laipsniai. Vėliau kompozitorius eksperimentavo praplėsdamas tonacijos ribas: tonacija darėsi vis sunkiau apčiuopiama, maskuojama harmoninėmis slinktimis, staigiu sugretinimu, politonalumu. Sekundinės intonacijos melodijoje ir harmonijoje taip pat labai dažnai sutinkamos (pvz., *Koncerte smuikui op. 15*, cikluose balsui ir fortepijonui *Winter Words op. 52* („Žiemos žodžiai“), *Sechs Hölderlin* –

¹⁷ Pavyzdžiui, penktoje Britteno operos *Peter Grimes* („Peteris Greimsas“, 1945) interliudijoje girdime laikomą tonikos akordo antrąjį apvertimą – ne kaip pasiruošimą pagrindiniam akordui, bet kaip savaime reikšmingą muzikinę spalvą, akivaizdžiai perteikiamą klausytojui.

¹⁸ Tokia technika siekia dar Claudio Monteverdi (1567–1643) operos laikus, kai atskiri pagrindiniai tonaciniai centrai perteikia emocijų įtampą scenoje. Pavyzdžiui, Monteverdi operoje *L'Orpheo* („Orfėjus“, 1607) tikslingai panaudojo g – moll tonaciją, kuri sukelia asociacijas apie pirminės situacijos blogėjimą.

Fragmente op. 61 („Šeši Hölderlino fragmentai“), Simfonijoje *da Requiem* op. 20 ir kt.). „Brittenui buvo svarbus didžiosios (mažorinės) tercijos intervalas ir jo išplėtimas – decima“ (Brown 1958: 219). Kaip ryškesni šios intervalikos pavyzdžiai minėtini Kvartetas nr. 2 op. 36 (1945), *Serenada* op. 31 (1943), *Canticle II* op. 51 (1952). Ypatinga tercijos intervalo reikšmė matyti ir cikluose balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52 (*Žiemos žodžiai*) bei *Sechs Hölderlin – Fragmente* (Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61.

Susidomėjimas Purcello kūrybiniu palikimu kilo 1945 m., minint jo mirties 250-ąsias metines. Po Purcello mirties anglų vokalinė muzika buvo praradusi savo ryškumą, gyvybingumą. Brittenas gilinosi į anglų muzikinės ir literatūrinės praeities pasaulį ir išsikėlė tikslą muzika išreikšti ir susigražinti anglų kalbos laisvę: „iki pažinties su Purcello muzika aš neįsivaizdavau, kad žodžiai gali būti sudėti taip išradingai, su tokia spalva“ (Carpenter 1992: 229). Britteno santykis su Purcello kūryba buvo toks intensyvus, kad muzikologai tai įvardijo kaip Purcello kūrybos „pasisavinimą“ ir nuolatinį lenktyniavimą su juo, „dar vieną Edipo epizodą kompozitoriaus komplikuojoje trajektorijoje“ (Wiebe 2012: 73). Brittenas labiausiai mėgo mažiau žinomus pirmtako kūrinius, nors kartais naudojo Purcello kūrybą (ypač jo teatrinę muziką) švietėjiškiems ar proginiams kūriniams, skirtiems šlovinti Anglijos praeitį. Britteną ypač žavėjo Purcello sakralinės ir pasaulietinės dainos, kuriose perteikiamos „nejaukios“ emocijos. Dalis šių išplėstinių vokaliųjų dainų yra atgailaujančio charakterio, daugelis dramatinio emocinio pasimetimo ir religinio nerimastavimo, plėtojančios mirties ir vienvietės baimės jausmą. „Gimtosios kalbos ritmas ir intonacijos neišvengiamai įtakoja muzikos charakterį“ (Wiebe 2012: 6). Purcello muzika buvo novatoriška ir iliustratyvi: muzikoje yra „nenugludintų kampų“, keistų progresijų, nerangių ritmų, kuriuos galima paaiškinti Purcello nerūpestingumu arba, priešingai, ypač logišku griežtumu. Kompozitorius šias išraiškos formas naudojo idėjoms, jausmams ar net realistiškiems garsams ir vaizdams išreikšti (balandžių burkavimui, varpų skambėjimui, nevilties dejonėms, šviesos spindulių žėrėjimui vandenyje, į dangų kylantiems dūmams, tamsiai jūros gelmei ir pan.). Svarbu ir tai, kad Purcello vokalinėje muzikoje gimtosios kalbos ritmas ir intonacijos neišvengiamai veikia muzikos charakterį bei pajautimą.

Dar 1945 m. Brittenas rašė, kad „viena didžiausių Purcello muzikos reikšmių šiandien yra jo prozodijos¹⁹ pavyzdys. Tai yra pavyzdys kaip atgaivinti dainoje anglų kalbą“

¹⁹ Prozodija (gr. *prosôdia* – priegaidė, intonacija, kirtis): 1) lingv. kalbos garsinės ypatybės, susijusios su kirčiu, priegaide, intonacija, trukme, pauzėmis; 2) kalbotyros ir eilėdaros šaka, tyrinėjanti kalbos garsines ypatybes, susijusias su kirčiu, priegaide, intonacija, trukme, pauzėmis; 3) eilėdara (<https://www.lietuviuzodynas.lt/terminai/Prozodija>).

(Wiebe 2012: 82). Brittenas siekė sukurti savo, kaip Purcello įpėdinio ir naujojo anglų muzikos genijaus, įvaizdį. H. Purcellas buvo reikšmingas ir anglų muzikos tarptautiškumui – pasak Britteno „Purcellas buvo paskutinis pasaulinės svarbos anglų muzikos atstovas“ (Wiebe 2012: 85).

Brittenas persismelkė keliomis pirmtako kompozicinėmis idėjomis. Viena iš jų – formos ieškojimas. Purcello kūrybai būdinga pasakalijos forma yra artima ir Brittenui, pvz., finalinėje Kvarteto Nr. 2, op. 36 (1945) dalyje. *Neopurceliškų* atspindžių galima rasti įvairiuose vokaliniuose kūrinuose, pavyzdžiui, vokaliniuose cikluose *Winters Words* op. 52 („Žiemos žodžiai“) ar *The Holy Sonnets of John Donne* op. 35 (1945) („Šventieji Džono Donno sonetai“). Pastarajame jaučiama stipri Purcello formos (pvz., paskutiniame sonete *Death be not proud* („Mirtis nesididžiuoja“) naudojama pasakalijos forma) ir poeto Johno Donno (1572–1631) tekstų įtaka. Kritikai įvertino sonetus kaip *neopurceliškus*, juose atsispindėjo karštingas dvasingumas, deklamacinis žodžių naudojimas.

1.3. Intertekstualumo ir mikrotematizmo teorijų sintezė

Darbe naudojami du pagrindiniai analitiniai instrumentai – muzikologo Rudolpho Réti (1885–1957) mikrotematizmo ir intertekstualumo įtakos teorijos. Redukcijos ir mikrotematinių darinių analizės metodais įrodomi intertekstualumo ryšiai tarp Purcello ir Britteno vokalinių kūrinių. Intertekstualumo gijos įrodomos mikrotematizmo teorija, o mikrotematizmo teorija – taikant intertekstualumo santykių teoriją.

Muzikologas Josephas N. Strausas rašo: „XX amžiaus pirmosios pusės kompozitoriai (...) dalijasi, pritaiko ankstesnes muzikos formas, stiliaus elementus, sonoriškumą, muzikos darbų komponavimo techniką“ (Straus 1990: 17). Išskiriamos aštuonios galimos pirmtako muzikinio teksto įtakos gradacijos:

- motyvizavimas;
- apibendrinimas;
- marginalizavimas;
- centralizavimas;
- suspaudimas;
- fragmentavimas;
- neutralizavimas;
- simetrizavimas (Straus 1990: 17).

Intertekstualumo teorijos sekėjai teigia, kad egzistuoja muzikos teksto gijos, kurios persismelkia iš vieno autoriaus į kitą, vienos epochos atgarsiai girdimi kitoje. Muzikos įtakos gijos gali būti ir labiau apčiuopiamos, ir aliuzinio pobūdžio. Egzistuoja tekstų sąsajų tinklas – per akordus, tonacijas, intonacijas, harmonijas, aliuzijas. Sąsaja gali būti labai konkreti (tie patys tonai, melodinė slinktis, harmoninis pagrindas) arba subtili (mikrocitatos). Teorinis-analitinis intertekstualumo aspektas ir įtakos ryšiai analizuojami įvairiais metodais, yra išskiriamos kelios teorinės kryptys: Rolando Bartheso, Michailo Foucaulto, Julios Kristevos, Gérardo Genetto, Haroldo Bloomo ir kt. Vienas svariausių siauresnio (svetimo teksto atstovavimo) intertekstualumo analitikų – amerikietis Haroldas Bloomas (1930–2019). Jis pirmtako įtakos vaidmenį aiškino per kompozitoriaus tapatumo nustatymo mechanizmus. Teoretikas integravo Sigmundo Freudso (1856–1939) teoriją, įvardydamas pirmtako ir kito kompozitoriaus kūrinį sąveikos santykį. „Skolinimasis yra ne tik neišvengiamas procesas, kurio metu poetas išmoksta būti poetu, bet ir nerimas, kad visi rašymai yra pakartojimas to, kas jau buvo parašyta, mąstyta“ (Klein 2005: 17). Tai reiškia, kad muziką, poetus veikia ne tik aplinkos laukas, bet ir mokymasis, pirmtakų darbų studijavimas ir kt. „Taigi žvelgdamas per specifinę poveikio, mokymosi, netgi plagijavimo, taip pat įtakos (baimės) ir jo nugalėjimo prizmę H. Bloomas rekonstravo iki tol neišsivaizduojamo dydžio „savų“ ir „svetimų“ meninių tekstų santykių tinklą“ (Daunoravičienė 2006: 52). Teorijoje, kuri padeda nustatyti revizinius santykius, palyginti kelių kompozitorių muziką, H. Bloomas išskyrė šešis santykių tipus, įvardytus jo knygoje *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973):

- klinamenas – neteisingas pirmtako teksto perskaitymas;
- tesera – antiteziškai papildomas pirmtakas, medžiaga traktuojama tarsi suklydus;
- kenosis – atotrūkis nuo pirmtako, naujame muzikiniame tekste tarsi ankstesniojo niokojimas;
- daimonizacija – tam tikrų teksto aspektų išaukštinimas, sureikšminimas;
- askezė – apsisvalymas, palaipsnis svetimų įtakos mažėjimas;
- apofadė – pirmtako teksto grįžimas, tarsi „nusilenkimas“ (Bloom 1973: 18).

Bloomas labai sėkmingai integravo literatūros intertekstualumo teoriją į muziką. „Bloomas teigia, kad didieji poetai kuria erdvę savo kūrinii kanonui, taikydami ir sąmoningai klaidingai skaitydami jų pirmtakų kūrinius“ (Klein 2005: 17).

Intertekstualumo ryšiams tarp Purcello ir Britteno vokalinės kūrybos atskleisti ir įrodyti bus naudojamas R. Réti mikrotematinės analizės metodas. Šis metodas yra labiau

struktūrinis, paremtas mažos apimties kompoziciniais dariniais, tematinės ląstelės komponavimo principu. Idėja, kad muzikos kūriniai, parašyti naudojant kontrastingas temas iš tiesų yra parašyti naudojant tik vieną tematinį kamieną atskleista knygoje *The Thematic process in music* (1951). „Rėti sukūrė muzikos analizės metodą, kuriuo siekiama išryškinti kūrinio smulkiausias melinius (atsietus nuo ritmo) elementus, įeinančius į skirtingų temų ir faktūros balsų sudėtį“ (Povilaitytė 2007: 209). Į kūrinį teoretikas žvelgė kaip į vientisą darinį, užsimezgušį kaip augalą iš sėklos – pirminės ląstelės, kuri kisdama įgauna vis kitą pavidalą ir neprarasdama savasties išaugina visą kūrinį. „Savo analizių išvadose Rėti pirmenybę teikė ne išbaigto pavidalo temoms, bet redukuotoms smulkioms struktūroms, suvedamoms į intervalikos schemą“ (Daunoravičienė 2007/2008: 1). Šitas metodas tinkamas ne tik atskiriems mažesnės apimties kūriniams, bet ypač didesnės apimties ciklams analizuoti, tiesiogiai atskleisti padalų ar dalių koreliaciją opuse. Muzikos ląstelė (*prime cell*) perdirbama keičiant tempą, ritmą, akcentus, tranponuojant, pridedant ar redukuojant natas ir t.t. R. Rėti susistemino būdus, kaip galima keisti tematinę medžiagą, kad ji įgautų vis naują pavidalą:

- imitacija – tikslus melodinės linijos pakartojimas, t. p. inversija, reversija, priešpriešinis judėjimas, interversija;
- varijavimas – nežymus melodinės linijos pakeitimas (tematinė medžiaga lengvai atpažįstama);
- transformacija – naujos medžiagos kūrimas, išlaikant originalų turinį (esmę);
- netiesioginis bendrumas – kuriamas tarp nepriklausomų melodinių linijų pagalbiniais bruožais;
- keičiant temos tempą, ritmą, akcentavimą;
- suspaudžiant bei praplečiant tematinę medžiagą;
- keičiant harmoninį pagrindą (Rėti 1951: 240).

Teminis procesas nulemia muzikos formos ir turinio vienovę, todėl mikroteminė analizė yra ypač svarbi ir atlikėjams. Šiuo metodu gali būti analizuojama daina ar visas ciklas, atkreipiant dėmesį ar sutampa kūrinio dramaturginė ir formos kulminacija, ką lemia atskirų temos segmentų panaudojimas, kaip skamba elementai atlikimo metu ir t. t.

1.4. Rekompozicijos ir realizacijos koreliacija

Analizuojant Britteno perdirbtas Purcello dainas iškyla tinkamo termino problema: ar tai yra rekompozicijos, ar realizacijos. Britų muzikologijoje realizacijos terminas taip apibrėžiamas: „realizacija – tai trūkstamos harmonijos užrašymas arba baroko epochos kūrinių atlikimas, išpildant boso liniją“ (Jones 1998: 533). Prancūziškoje muzikos enciklopedijoje realizacijos terminas apibrėžiamas kaip „senovinės XVI–XVIII amžiaus muzikos *basso continuo* interpretavimas, neužfiksuotos harmonijos išpildymas“²⁰. „Realizacija muzikoje yra įvardijama kaip figūrinio bosso iššifravimas užrašyta, išspausdinta *basso continuo* partija“²¹ (www.dictionary.com/browse/realization). Realizacija apibrėžiama kaip išskleidimas, išpildymas, išbaigimas kokio reiškinių, kuris buvo tik įsivaizduojamas (www.vocabulary.com). Kaip žinia, baroko epochos muzikos užrašymo tradicija buvo užfiksuoti tik melodiją ir boso liniją. Anuomet instrumentalistai patys išpildydavo trūkstamą dimensiją. Taigi realizuoti – tai yra užpildyti harmonijos visumą. Rekompozicija – kūrinio perkomponavimas. Pasak Josepho N. Strauso²² (g. 1938 m.), „kompozitoriai perkomponuodavo ankstesnių autorių kūrinius. Aranžuodami ar kitokiais būdais modifikuodami tonalų darbą (kūrinių), kompozitoriai radikaliai patobulina savo motyvų turinį ir taip perkuria senus kūrinius naujai“ (Straus 1990: 44)²³. „Visų pirma, kiekvienas kompozitorius siekia neutralizuoti kūrinį, suardydamas jo tonalinę harmoniją ir vedamąjį balsą. Antra, kiekvienas kompozitorius ragina išgirsti naujai senąjį kūrinį, prisodrintą motyvų bei garsaeilių setų (rinkinių) manipuliacijų“ (Straus 1990: 72).

Lentelėje Nr. 1 pateikiama perdirbamų kūrinių kompozicinė įvairovė, išdailų panašumai ir skirtumai:

²⁰ *Encyclopédie de la Musique* realizavimo būdai įvardijami kaip harmonijos ir melodijos realizavimas, priklausomai nuo instrumento galimi įvairūs harmonijos perstatymai, prolongacijos, arpedžio ir t. t. (p. 549–552).

²¹ „The act of realizing a figured bass; a printed score of a realized figured bass“ (www.dictionary.com/browse/realization).

²² Josephas N. Strausas – Jungtinių Amerikos Valstijų muzikologas, parašęs ne vieną monografiją. Jo knygos siūlo naują požiūrį į muzikinio teksto interpretaciją, pvz., muzikinio teksto interpretacijoje, pvz. *Remaking the Past Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* (1990).

²³ Rekompozicijas kūrė įvairūs kompozitoriai, pavyzdžiui Arnoldas Schönbergas (1874–1951). Jo palikime yra J. S. Bacho, F. Händelio, J. Brahms'o rekomponuoti kūriniai. Perdirbtuose kūriniuose radikaliai modifikuojama pirmtako melodija, harmonija ir kt., kartais paliekama tik aliuzija į pirmtako kūrinį, pakeičiama atlikėjų sudėtis (pvz., kūrinyse vargonams yra perdirbamas orkestrui ir t. t.).

Rekompozicija	Radikaliai modifikuojamas pirmtako kūrinys: keičiama melodija, harmonija, ritmas ir t. t., kartais paliekama tik aliuzija į originalų kūrinį.
Realizacija	Sukonkretintas muzikos kūrinys, užbaigtas ar išpildytas ne paties kompozitoriaus. Pilnai užrašyta <i>basso continuo</i> partija.
Transkripcija	Originalaus kūrinio ar jo fragmento perkūrimas ir pritaikymas kitokiai, negu kompozitoriaus numatytoji, atlikėjų sudėčiai.
Parafrazė	Instrumentinis kūrinys, kuriame laisvai plėtojamos temos. Laisvos formos muzikos kūrinys, parašytas virtuosiškai išplėtojant kito kompozitoriaus temas ar liaudies melodijas.
Aranžuotė	Kūrinys pritaikytas kitokiai atlikėjų sudėčiai negu ankstesniame kompozitoriaus opuse.

Lentelė Nr. 1. Perdirbamų kūrinių kompozicinė įvairovė, išdailų panašumai ir skirtumai. Sudaryta remiantis *Lietuvos muzikos enciklopedija* (I–III t., 2000–2007), *The Grove Concise Dictionary of Music* (1994), J. N. Strauso *Remaking the Past* (1990: 44, 45).

Pirmąsias realizacijas Brittenas sukūrė dar 1938 m., o nuosekliai realizuoti Purcello kūrinius pradėjo nuo 1943 metų. „Perdirbdamas kiekvieną kūrinį remdavosi melodijos savitumu: jos struktūra, tekstu, kuris atskleidžia garso išraiškos sprendimą“ (Тайпарис 1964: 88). Brittenas realizacijose siekė kuo autentiškesnio skambesio, *basso continuo* partijos išpildymo, todėl kompozitoriaus santykis su Purcello dainomis yra labai artimas urtekstui. Sukurta kelios dešimtys realizacijų, kurias Brittenas laisvai modeliavo jungdamas į rinkinius.

Kompozitorių įkvėpė Purcello muzikinės kalbos bei laisvo ir ekspresyvaus poetinio teksto sąveika bei išpildymas. Kaip rašė Brittenas, „mes turime šias nuostabias vokalo partijas ir gerą, stiprų bosą, bet nieko viduje tarp jų (kartais net trūksta harmonijos figūros). Aš neturiu teorijos, kaip tai turėtų būti [...]. Tik harmonijos užpildymas virš teisingų natų yra nepakankamas, trūksta dar vienos dimensijos, t.y. asmeninio santykio su daina, ankstesniais laikais tai būtų išpildyta improvizacija. Ši dimensija „gimsta“ iš muzikinio teksto fortepijono partijoje“ (Britten 1959: 7). Brittenas suvokė, kad Purcello įsivaizduojamą garsą, klavesino skambesį galima išpildyti pasitelkus keletą idėjų – sausus *arpeggio*, oktavų dubliavimą, staigų dinaminis ar krypties, diapazono pakeitimą, trumpus *staccato*. Vis dėlto kompozitorius nusako kelias komponavimo taisykles bei mąstymo būdą: „prie boso priderinti tokias harmonines figūras, kad nesikeistų Purcello muzikinė kalba, įsivaizduoti bei išreikšti klavesino skambesį, išlaikyti dainos formą, maksimaliai perteikti poetinio teksto spalvą ir nuotaiką“ (Britten 1959: 7). Britteno realizacijos buvo ekscentriškos ir sąmoningai

ekspresyvios, jose maksimaliai pasireiškė kompozitoriaus bendras požiūris į aranžavimą kaip „eksperimentavimą“. „Britteno-Purcello realizacijos yra labiau išskirtinės negu istoriškai tikslios ir sukuria vieno kūrėjo, o ne realizacijos įspūdį“ (Carpenter 1992: 229). Kaip teigia pats kompozitorius – jo tikslas buvo atkurti vidurinę harmonijos dimensiją, kuri nėra užrašyta ir kurią atlikdavo pagal to meto tradiciją improvizuodami atlikdavo instrumentalistai (net ir vokalo partijose būdavo fiksuoto ir nefiksuoto teksto – kaip antai arijose *da capo*). Todėl Brittenas ne tik kad nekeičia atlikėjų sudėties, kurią įvardijo Purcellas, bet ir neperdirba nei melodinės, nei boso linijų. Pateikiami dviejų dainų pavyzdžiai, iliustruojantys realizacijas. Pavyzdyje Nr. 2 matome Purcello dainos *Music for a while* („Muzika“) faksimilės fragmentą. Rankraštyje yra dvi – vokalinė ir *basso continuo* – linijos. Daina parašyta g-moll tonacijoje. Kompozicija nėra kvadratinė – įžangą sudaro trys klavyro partijos taktai (tolygus aštuntinių natų verčių judėjimas), o pirmasis sakinytis yra sudarytas iš septynių taktų.



2 pav. H. Purcello dainos *Music for a while* faksimilė: 1–15 t.²⁴

Toliau pateikiamas Britteno-Purcello realizacijos *Music for a while* („Muzika“) toks pat penkiolikos taktų epizodas, įrodantis, kad Brittenas nekeičia nei sudėties, nei tonacijos, nei melodijos krypties:

²⁴ Pavyzdys iš šaltinio: <http://parksplusre-creation.blogspot.com/2018/02/a-portal-to-my-soul.html>.



3 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *Music for a while* iš rinkinio *Orpheus Britannicus*: 1–6 t.

Purcello dainos *Music for a while* (Muzika) realizacijoje Brittenas neperkuria originalios melodijos ir boso linijos, bet užpildo harmoninę dimensiją, kurios Purcellas savo rankraščiuose neužrašė.

Pavyzdžiuose Nr. 4 ir 5 pateikiami dainos *Fairest Isle* („Gražiausia sala“) iš semi-operos *King Arthur* („Karalius Arthuras“, 1691) fragmentai sugretinta originali Purcello versija²⁵ ir Britteno realizuota daina. Purcello daina parašyta g-moll tonacijoje. Brittenas realizacijoje išlaiko originalią tonaciją, vokalinė linija išlieka visiškai tokia pati. Klavyro partijoje kairės rankos linijoje keičiamos oktavos (iš mažosios į didžiąją) papildant dešinės rankos partiją harmonijos visuma.



4 pav. H. Purcello daina *Fairest Isle* iš rinkinio *Orpheus Britannicus*: 1–11 t.²⁶

²⁵ Purcellas parašė du rinkinius *Orpheus Britannicus*, į kuriuos sudėjo įvairius vokalinius kūrinius solo, duetus, tercetus iš semi-operų bei atskiras dainas.

²⁶ Pavyzdys iš šaltinio: <https://www.alamy.com/stock-photo-king-arthur-manuscript-score-by-henry-purcell-fairest-isle-from-royal-83291128.html>.

VOICE

Fair - est Isle of isles..... ex - cel - ling, Seat..... of

PIANO

pp sostenuto

con Ad

sempre p

plea - sures and..... of loves; Ve - nus here will choose.... her

sempre p

5 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *Fairest Isle* iš rinkinio *Orpheus Britannicus*: 1–11 t.

Kaip matome 5 pavyzdyje, Brittenas nenukrypsta nuo originalaus muzikinio teksto. Dainoje išlaikoma tonacija, kompozicijos nekvadratiškumas, aštuntinių natų judėjimas klavyro / fortepijono partijoje (bosinė linija modifikuojama tik oktaviniu bosinės melodijos dubliavimu).

Atlikus lyginamąją terminų analizę, Britteno ir Tippetto perdirbtų kompozicijų analizę, akivaizdu, kad Brittenas kardinaliai neperkūrė pirmtako dainų. Todėl Britteno perdirbti pirmtako kūriniai turėtų būti apibūdinami kaip realizacijos, kai kūinių improvizacinė dimensija realizuojama, o ne perkuriama. Šiame darbe yra įtvirtinamas realizacijos terminas.

2. B.BRITTENO-H. PURCELLO REALIZACIJOS: ANALIZĖ IR INTERPRETACINĖS STRATEGIJOS

Antrajame skyriuje pateiktuose muzikiniuose pavyzdžiuose bus analizuojama tiesioginė realizacijų įtaka originaliems ciklams balsui ir fortepijonui. Jeigu kūriniai (realizuoti ir originalūs) būtų sukurti panašiu metu, būtų galima daryti prielaidą, kad beieškant idėjų rekompozicijoms, panašūs komponavimo principai „įsiliejo“ ir į originalius Britteno kūrinius. Tačiau Britteno ciklai balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 sukurtas 1953 m., o *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 – 1958 m. (atitinkamai realizacijos – 1939, 1944, 1947 m.), taigi galima daryti prielaidą, kad Brittenas, išanalizavęs Purcello melodijos ir melizmų komponavimo modelį, jį perėmė ir adaptavo savo vokalinėje kūryboje.

2.1. Realizacijų elementai B. Britteno cikluose balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52 ir *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61

Analizuojant Britteno-Purcello realizacijas, galima išskirti keturis Purcello muzikos kalbos komponentus, labiausiai paveikusius originalią Britteno vokalinę kūrybą:

- harmonijos, tonacijos neapibrėžtumas;
- melizmų ir melodijos komponavimas;
- ritmo panašumas;
- fortepijono / klavyro faktūros modeliavimas.

Poskyryje analizuojamos Britteno-Purcello realizacijos *Orpheus Britannicus* („Orfėjas anglas“) ir Britteno ciklai balsui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 ir *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 komparatyviniu būdu, redukcijos ir intertekstualumo įtakos (Bloomo ir Strauso) teorijos įrankiais.

Harmonijos, tonacijos neapibrėžtumas

Pateikiami pavyzdžiai iliustruoja tonacijos neapibrėžtumo aspektą Purcello dainoje *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“, 1692) ir Britteno *At Day – close in November* („Paskutinė lapkričio diena“, 1953). Galima daryti prielaidą, kad taip yra dėl baroko epochoje nenusistovėjusio tonacinio centro. Tačiau kitose Purcello dainose tonacijos neapibrėžtumo nėra, todėl galima teigti kompozitorių taip komponavus sąmoningai.

Pavyzdyje Nr. 6 matome dainos *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“) fragmentą, kuriame dainos tonacija tarsi turėtų būti a-moll, tačiau pagal tonus labiau panašu į d-moll tonaciją.



6 pav. H. Purcello daina *If music be the food of love*: 1–3 t.

Brittenas plėtoja pirmtako tonacijos nesvarumo idėją. Pavyzdyje nr. 7 dainoje *At Day – close in November* („Paskutinė lapkričio diena“) matomas dviejų tonacijų A-dur ir d-moll sugretinimas vertikalėje (idėjos adaptavimas akivaizdus, tik Brittenas šią muzikinę idėją modifikuoja, o tonacinį centrą maskuoja bitonalumu). Remiantis Bloomo intertekstualumo įtakos teorija, šį pavyzdį galima traktuoti kaip klinameną – neteisingą pirmtako teksto perskaitymą: Brittenas modifikuoja tonacinio nestabilumo idėją labai ją transformuodamas, derindamas kelias tonacijas vertikalėje.



7 pav. B. Britteno daina *At Day – close in November* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: 1–5 t.

Melizmų ir melodijos komponavimas

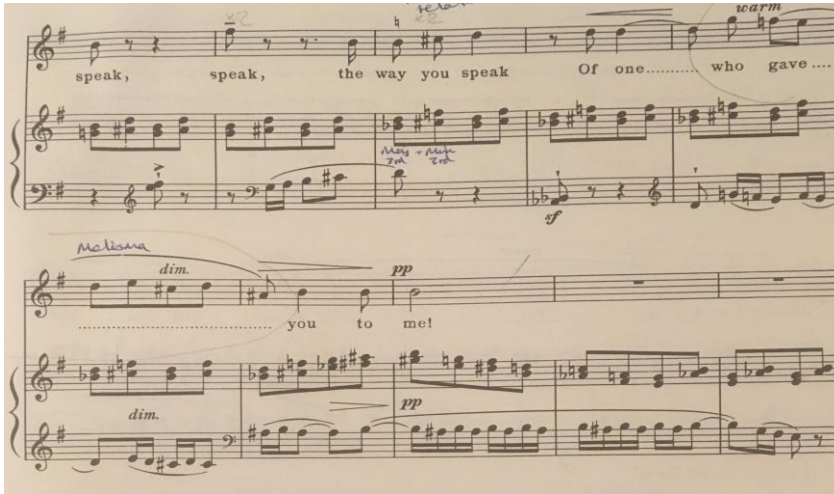
Brittenas, kaip ir Purcellas, melodiją laikė vienu pagrindinių muzikos komponavimo elementų, todėl melizmos yra svarbios ir Britteno vokaliniuose kūriniuose. Muzikos kritikus

trikdė Britteno iš Purcello perimtas ilgų melizmų²⁷ panaudojimas, nes šios melizmos (pvz. cikle *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52) kėlė dirbtinumo pojūtį. Vis dėlto pasirinkus greitesnį atlikimo tempą, melizmų gausa apsunkintų atlikimą. Brittenui realizuojant Purcello dainas, melizmų naudojimas tapo toks artimas, kad galima atsekti tiesioginį ryšį tarp realizacijų ir originalių kompozicijų, pvz. vokalinio ciklo *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52. Muzikos komponavimo paralelių galima išvystyti net tarp originalios Purcello dainos *Sound of the Trumpet* („Trimito skambesys“) ir dviejų Britteno dainų *The Choirmaster's Burial* („Choro dirigento laidotuvės“) bei *The Little Old Table* („Mažas senas stalelis“) iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52. Purcellas sukūrė keletą dainų tokiu pačiu pavadinimu *Sound of the Trumpet* („Trimito skambesys“) įvairioms atlikėjų sudėtims (solo, duetai su ansamblio pritarimu). Analizei pateikiamas solo dainos fragmentas nuo žodžių *and gay*:



8 pav. H. Purcello daina *Sound of the Trumpet* (nuo žodžių *and gay*): 29–30 t.

²⁷ Melizmos apibrėžimas: „1. Melodinės figūros, papuošiančios pagrindinius melodijos garsus; 2. Kelių arba keliolikos natų grupės, tenkančios vienam skiemeniui“ (Žukienė 2003: 409).



9 pav. B. Britteno daina *The Little Old Table* iš ciklo balso ir fortepijonui *Winter Words* op. 52 (nuo žodžių *who gave you*): 17–19 t.

Neatidžiai žvelgiant į šiuos du pavyzdžius, pamatyti panašumą nėra taip paprasta. Tačiau redukavus melodinę liniją, atsiskleidžia melodijos paralelės, pateikiamos pavyzdyje Nr. 10:



10 pav. Dainų *Sound of the Trumpet* ir *The Little Old Table* redukuotų melodijų sugretinimas.

Nors melodijos ritmas nežymiai skiriasi (šešioliktinės vertės natos Britteno dainoje augmentuojamos, sustambinamos), tačiau melodiniai tonai sutampa (skiriasi tik aukštis). Remiantis Bloomo intertekstualumo teorija, toks muzikinės medžiagos panašumas įvardijamas kaip daimonizacija – tam tikrų teksto aspektų (šiuo atveju melizmos) išaukštinimas, sureikšminimas. Įdomu tai, kad paralelių tarp šių skirtingų kūrinių galima rasti netik lyginant melizmas, bet ir iliustratyvumo aspektu: Purcellas siekė atkurti trimito instrumento skambesį, o Brittenas – seno medinio stalelio girgždėjimą. Pavyzdys Nr. 11 iliustruoja trimito skambesį vokalo linijoje, žodyje *sound* (šešių natų grupetas pakartojamas sekvenciškai sekunda žemyn). Pažymėtina, kad ir Purcello dainos pavadinimas yra

ilustratyvus – *Sound of Trumpet* („Trimito skambesys“), kaip ir Britteno originali daina *The Little Old Table* („Mažas senas stalelis“).



11 pav. H. Purcello daina *Sound of the Trumpet*: 7–8 t.



12 pav. B. Britteno daina *The Little Old Table* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: 1–4 t.

Originalioje dainoje (12 pav.) Brittenas adaptuoja pirmtako iliustratyvumo idėją pritaikydamas ją asketiškiau – kadangi norima atkartoti stalelio girgždėjimą, užtenka panaudoti vieną garsą su žodžiu *creak*, reiškiantį „girgžt“. Pavyzdžiuose Nr. 13 ir 14 iliustruojama identiška melodinės linijos slinktis, sukomponuota vienoda kryptimi judančiais tonais: fa, re, re, do, si, sol. Abiejose dainose – Britteno-Purcello realizacijoje *Attempt from Love's Sickness to Fly* („Mėginimas iš meilės ligos pakilti skrydžiui“) iš rinkinio *Orpheus Britannicus* (8–10 taktai) ir Britteno *The Choirmaster's Burial* („Choro vadovo laidotuvės“) iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 (76–77 taktai) – melodija tokia pačia aukštyje (antrojoje oktavoje), skiriasi tik ritmas bei pagalbiniai tonai:

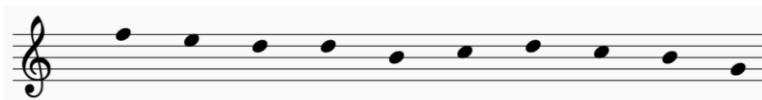


13 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *Attempt from Love's Sickness to Fly* iš rinkinio *Orpheus Britannicus*: 8–10 t.



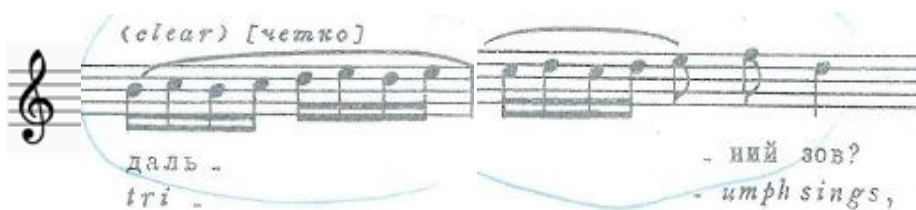
14 pav. B. Britteno *The Choirmaster's Burial* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: 76–77 t.

Remiantis Strauso intertekstualumo teorija, tokį pavyzdį galima įvardyti kaip marginalizavimą – centrinė ankstesnio kūrinio (Purcello dainos *Attempt from Love's Sickness to Fly*) melodijos struktūra Britteno dainoje *The Choirmaster's Burial* („Choro dirigento laidotuvės“) tampa periferine (skamba tik 76–77 taktuose), tačiau melodija yra aiškiai atpažįstama Britteno dainoje. Pavyzdyje Nr. 15 pateikiama redukuota abiejų dainų melodinė linija:

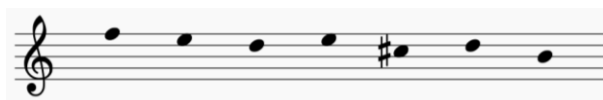


15 pav. Redukuota B. Britteno-H. Purcello realizacija *Attempt from Love's Sickness to Fly* ir B. Britteno *The Choirmaster's Burial* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: vokalo linija, 76–77 t.

Realizacijoje *Hark the Ech'ing Air* („Klausykite oro“) ir originalioje Britteno dainoje *The Little Old Table* („Mažas senas stalelis“) randame tą pačią melizmos melodiją nuo garso si iki fa, tik priešinga kryptimi. 16 ir 17 pavyzdžiai iliustruoja, kad realizacijoje ritmas yra susmulkintas (diminucija) pakartojant tuos pačius garsus. Dainoje *The Little Old Table* („Mažas senas stalelis“) melizma pagalbiniais garsais (la ir sol) išplečiama į abi puses ir yra retrogradinė, bet melodijos struktūra ir kontūrai yra aiškūs:

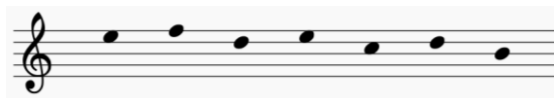


16 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *Hark the Ech'ing Air* iš rinkinio *Orpheus Britannicus*: vokalo partija, 2–3 t.

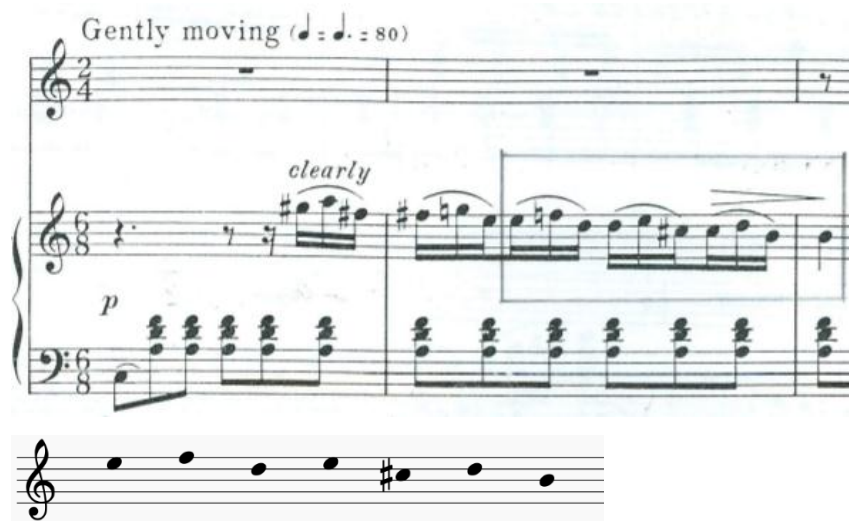


17 pav. B. Britteno daina *The Little Old Table* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: vokalo partija ir redukuota linija, 17–19 t.

Pritaikant Strauss teoriją, 16 ir 17 pavyzdžiai yra dar vienas simetrizavimo pavyzdys vokalo linijoje. „Simetrizavimas – tradiciškai tikslingai orientuota harmoninė progresija ir muzikos formos, sukurtos inversiškai arba simetrišku retrogradu, ir tai yra sustabdoma, nejudama“ (Straus 1900: 17). O štai pavyzdžiuose Nr. 18 ir 19 muzikos kalbos koreliacijos kinta: pastebimas panašumas yra tarp Britteno-Purcello realizacijos vokalo linijos ir B. Britteno fortepijono dešinės rankos partijos jo originalioje dainoje *Wagtail and Baby* („Kielė ir kūdikis“). Šį panašumą padeda atskleisti redukavimo metodas. Redukcijų pavyzdžiai pateikiami šalia originalių muzikinių fragmentų.



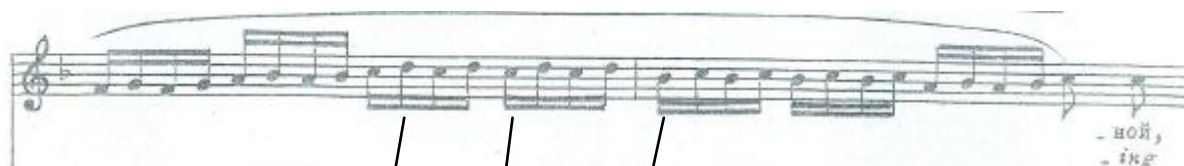
18 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *Turn then thine eyes* iš rinkinio *Orpheus Britannicus*: 1–2 t. ir redukuota melodinė linija.



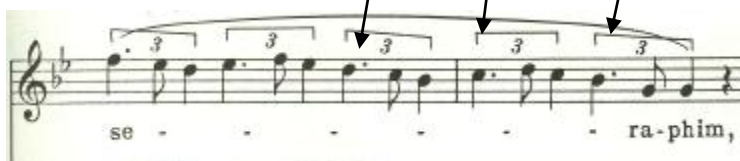
19 pav. B. Britteno daina *Wagtail and Baby* iš ciklo *Winter Words* op. 52: 1–2 t. ir redukuota fortepijono dešinės rankos partijos melodija.

Iš pirmo žvilgsnio panašumas išvelgiamas trijų garsų ritminiame-melodiniame motyve. Britteno dainos melodijos panašumas su Purcello daina yra užmaskuotas, tačiau redukavus melodijos dešinėje rankoje garsus nuo septintojo tono – mi – abejonių dėl panašumo nekyla (žr. 18 ir 19 pav.).

Panašumą galima išvelgti net tarp originalios Purcello dainos *Sound of the Trumpet* („Trimito skambesys“) ir Britteno *The Choirmaster's Burial* („Choro dirigento laidotuvės“). 20 ir 21 pavyzdžiuose pažymėtos atraminės frazių natos, kurios tiesiogiai sutampa abiejuose kūrinuose. Remiantis Bloomo įtakos teorija, tai galima įvardyti kaip kenosis (atotrūkis nuo pirmtako, tam tikras niokojimas).



20 pav. H. Purcello daina *Sound of the Trumpet*: 42–43 t.



21 pav. B. Britteno *The Choirmaster's Burial* iš *Winter Words* op. 52: 18–19 t.

bed - tri - no - umph

Musical notation for the phrase "O jour - - - neying...". The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a quarter note G4, followed by a half note A4-B4, then a quarter note C5, and a quarter note B4. There is a long rest for four measures, followed by a quarter note G4, a half note F4-G4, and a quarter note E4. The lyrics "O jour - - - neying..." are written below the staff, with the first measure of the rest highlighted in yellow.

39

Įdomiai modeliuojamas ir muzikinis pulsavimas: nors metras yra trijų ketvirtinių, gretinamas sinkopuojamas pulsas į antrąją ir į pirmąją takto dalį. Panašią ritmo modeliavimo idėją perėmė Brittenas cikle balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52. Daina *At Day – close in November* („Paskutinė lapkričio diena“, 25 pav.) iliustruoja stebėtinai panašią ritmo formulę. Įdomu tai, kad B. Brittenas H. Purcello dainą, *Fairest Isle* („Gražiausia sala“) yra realizavęs.



24 pav. B. Britteno daina *At Day – close in November* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: 1–5 t.

Moderato, grazioso

1. Ост - ров	сча - стья	и	от - ра	ды
2. По - пот	олад - ко	го	том - де	нья,
1. Fair - est	isle, all	isles	ex - cel	ling,
2. Gen - tle	mur - murs,	sweet	com - plain	ing,

legato

25 pav. H. Purcello arija *Fairest Isle*: 1–4 t.

Remiantis Bloomo klasifikacija, anksčiau pademonstruotus 24 ir 25 muzikinius pavyzdžius galima įvardyti kaip teserą – pirmtakas antiteziškai papildomas, kai muzikinė medžiaga traktuojama tarsi suklydus – naujai. Purcello kūrinyje ritminis piešinys (tarsi šokio prototipas) pateikiamas nuo pat pirmo akordo, o Britteno dainoje ritminis piešinys yra aktyvaus melodinio judėjimo tąsa (ritminė formulė atsiranda nuo 4 takto toks faktūros / ritmo modelis išlaikomas iki kūrinio pabaigos).

Fortepijono / klavyro partijos faktūros panašumai

Įdomu tai, kad galima įžvelgti panašumą ne tik vokalinėje linijoje, bet ir fortepijono / klavyro partijoje. Toliau esančiuose 26 ir 27 muzikiniuose pavyzdžiuose galima pastebėti labai panašų muzikos komponavimo principą fortepijono linijoje: žemi atraminiai tonai, prabėgantys *arpeggio* iki viršutinio atraminio tono ir pagal tokį principą muzikinio audinio kryptis žemyn, nors melodiniai tonai ir nesutampa: Britteno-Purcello realizacijoje prasideda nuo garso do, o originalioje Britteno dainoje – nuo garso sol. Remiantis Bloomo klasifikacija, 26 ir 27 pavyzdžiuose įprasminamas apofradės revizinis intertekstualumo santykis.



26 pav. B. Britteno daina *At the Railway Station, Upway* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: 1–4 t.



27 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *Sweeter than roses* iš rinkinio *Orpheus Britannicus*: 1–2 t.

Lyginant Britteno-Purcello realizacijų rinkinį *Orpheus Britannicus* („Orfėjas anglas“) ir B. Britteno ciklą balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61 („Šeši Hölderlino fragmentai“) randamos trys paralelės:

- melizmo ir melodijos komponavimo;
- ritmo;
- fortepijono/klavyro partijų panašumai.

Toliau esančiuose pavyzdžiuose nuosekliai aptariama kiekviena paralelė.

Melizmų ir melodijos komponavimas

Lyginant Britteno ciklą balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61 („Šeši Hölderlino fragmentai“) ir realizacijos randami ne tik melizmų, bet ir melodinės linijos panašumai. 28 ir 29 pavyzdžiai demonstruoja stebėtinai panašias melodijos linijas. Pavyzdyje 28 matome fragmentą (1–2 taktai) realizacijos *If Music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“) iš rinkinio *Orpheus Britannicus Seven Songs* („Septynios dainos“). Tiek Purcellas, tiek ir Brittenas melodijoje naudoja mažosios tercijos šuolį aukštyn su natos pakartojimu bei sekvensiškai kelia šį melodinį darinį tercija aukščiau (g–moll tonacija). O 29 pavyzdyje matome G–dur tonaciją (vienvardė tonacija) bei tą patį melodinį darinį nuo sol natos (tik didžiosios tercijos intervalu) su natos pakartojimu. Šiam panašumui atskleisti ir suvokti galima atlikus melodinės linijos redukciją. Įdomu tai, kad Brittenas multiplikuoja muzikinę medžiagą ją identiškai pakartodamas nuo *re* natos (103–104 taktai). Tokiu būdu gaunamas savotiškas apvertimas: realizacijoje skamba m.3 ir d.3, originalioje dainoje – d.3 ir m.3.



28 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *If music be the food of love* trečioji versija iš rinkinio *Orpheus Britannicus*: 1–2 t. ir redukuotos vokalo linijos epizodas.



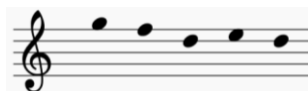
29 pav. B. Britteno daina *Die Jugend* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin-Fragmente* op. 61: 91–112 t. ir redukuotas vokalo linijos epizodas.

Dainoje *Die Jugend* („Jaunystė“) Brittenas kartoja realizacijos pirmą muzikinį sakinį, jį praplėsdamas pereinamaisiais garsais su pakartojimu. O antrą dainos sakinį nežymiai pakeisdamas (pirmoje frazėje išplečiama melodijos apimtis iki *mi* natos, antroje frazėje – iki *fa*), tačiau atraminiai tonai, identiški realizacijoje *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“) ir akivaizdžiai matomi atlikus redukciją, nesikeičia. Remiantis Strausu, galima šiuos pavyzdžius įvardyti marginalizacijos terminu, kai pagrindiniai melodijos elementai tampa periferiniais, t.y. Purcello dainoje melodija skamba pačioje kūrinio pradžioje, o B. Britteno dainoje šis melodinis epizodas aptinkamas tik 91–107 taktuose.

Tai ne vienintelė paralelė lyginant šias dvi dainas. 30 ir 31 pavyzdžiuose matome identišką melodinę slinktį sol-re-mi-re (skiriasi tik pagalbiniai tonai). Abiejuose pavyzdžiuose sutampantys tonai ir melodijos kryptys suponuoja intertekstualumo atvejį. Remiantis Bloomu, tai būtų klinameno – neteisingo pirmtako teksto perskaitymo – iliustravimas. Įdomu tai, kad sutampa net ir metrinė pulsacija: *Die Jugend* („Jaunystė“) – $\frac{3}{4}$, *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“) – $\frac{3}{4}$ ir $\frac{3}{8}$.



30 pav. B. Britteno daina *Die Jugend* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61: 31–36 t. ir redukuotas vokalo linijos epizodas.



31 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *If music be the food of love* iš rinkinio *Orpheus Britannicus*, trečioji versija: 50–52 t. ir redukuotas vokalo linijos epizodas.

Pavyzdžiuose 32 ir 33 demonstruojama melodinė slinktis tais pačiais intervalais ir ta pačia kryptimi. Brittenas originalioje dainoje *Die Heimat* („Tėvynė“) melodijos garsus paslepia pagalbiniais tonais ir šią melodiją galima lengviau rasti redukavus vokalo liniją. Gaunami tokie tonai: fa-sol-fa-mi-re-do-re. Jeigu šiuos garsus transponuotume į tonaciją g-moll, tonai taptų: re-mi-re-do-si-la-si. Taigi melodijos branduolys yra toks pat kaip ir Purcello dainos *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“).



32 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *If music be the food of love*, pirmoji versija: 1–2 t. ir redukuota vokalo linija.

33 pav. B. Britteno daina *Die Heimat* iš ciklo balsui ir fortepojonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61: 30–34 t. ir redukuota vokalo linija.

Analizuojant intertekstualumo aspektu tai marginalizavimo pavyzdys – pagrindinė melodija Britteno-Purcello realizacijose *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilės“) originalioje Britteno dainoje *Die Heimat* („Tėvynė“) tampa periferine.

Ritmo panašumai

Metriniai ir ritminiai panašumai išvelgiami tarp Britteno-Purcello realizacijos *Sound of the Trumpet* („Trimito skambesys“) ir B. Britteno dainos *Die Jugend* („Jaunystė“). Pavyzdyje 34 akivaizdu, kad ritminis piešinys, sudarytas iš aštuntinių ir ketvirtinių natų kaitos, ypač išreikštas vokalo partijos melodinėje linijoje. Britteno originalioje dainoje ritmas augmentuojamas (35 pav.).



34 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *Sound of the Trumpet*: 44–46 t.

34 pavyzdyje matome melodijos liniją su pauzėmis, diatonišką sekvenciją aukštyn pakartojant paskutinį garsą (melodinė slinktis kvintos intervalo diapazone).



35 pav. B. Britteno daina *Die Jugend* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61: 1–5 t.

Originalioje dainoje Brittenas naudoja labai panašią melodinę slinktį bei ritminį modelį (trumpesnės ir ilgesnės natos).

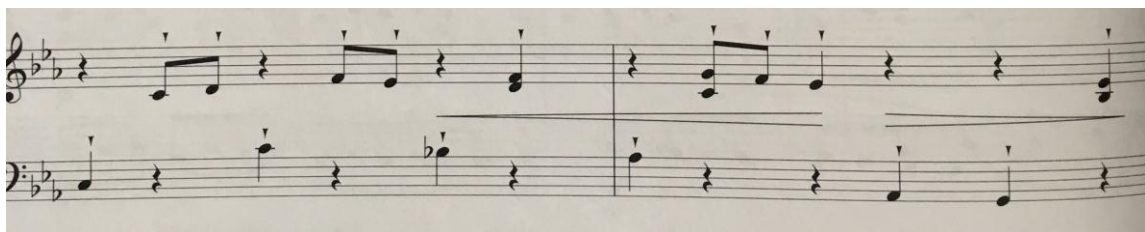


36 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacijos *Sound of the Trumpet* ir Britteno dainos *Die Jugend* ritminių modelių sugretinimas.

Šias dvi dainas galima gretinti ir analizuoti dviem aspektais: redukciniu – tuomet gaunama diatoniška sekvensija / kryptis aukštyn ir analizuojant melodiją kaip visumą – melodijos apimtis nuo oktavos intervalo diatoniškai siaurinama iki kvartos intervalo. Redukcijos metodas atskleidžia didesnę panašumą tarp šių dainų. Remiantis Strausu, tokį pavyzdį galima įvardyti kaip centralizavimą (periferinis ankstesnio kūrinio motyvas perkeliamas į pradžią).

Fortepijono / klavyro faktūros modeliavimas

Analizuojant ir lyginant realizuotas dainas su originaliomis Britteno dainomis iš vokalinio ciklo *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61, randami du klavyro partijos panašumai (36 ir 37 pav.). Realizacijos klavyro partija koreliuoja su dainos *Die Jugend* („Jaunystė“) dviem aspektais: pirma, kairės rankos partijos modeliavimo principas – nata su pauze, netgi sutampa *staccato* štichai; antra, realizacijoje ritminis-melodinis piešinys (aštuntinės *staccato* natos ir sustojimas), išdėstytas abiejose rankose, dainoje sutraukiamas vien tik į dešinės rankos partiją.



37 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *There's not a swain of the plain* iš rinkinio *Orpheus Britannicus*: 5–6 t.



38 pav. B. Britteno daina *Die Jugend* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61: 30–35 t.

Daina *Die Jugend* („Jaunystė“) koreliuoja ne tik su realizacija *There's not a swain of the plain* („Ten nėra lyguma“), bet ir su realizacija *Man is for the woman maid* („Vyras moteriai sutvertas“). Pateiktuose 38 ir 39 pavyzdžiuose vėl matomas panašumas dviem aspektais: dešinės rankos partijos linija yra apdainuojamojo, melizminio pobūdžio, judėjimas išreikštas aštuntinių natų vertėmis; kairės rankos partijoje – ketvirtinių natų judėjimas; sutampa net atraminiai tonai: sol, si bemolis, mi.



39 pav. Britteno-Purcello daina *Man is for the woman maid* iš rinkinio *Orpheus Britannicus*: 43–45 t. ir redukuota fortepijono dešinės rankos partija.

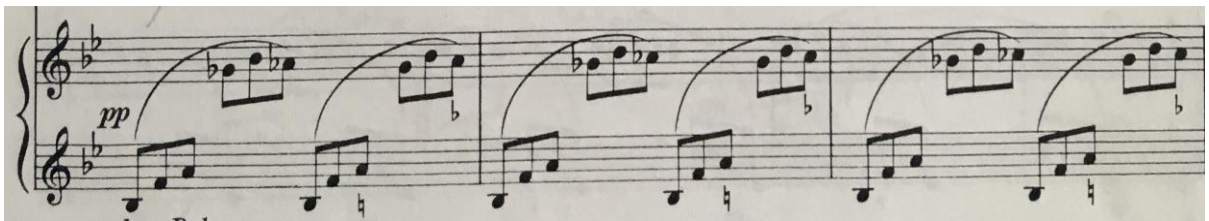


40 pav. B. Britteno daina *Die Jugend* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61: 67–71 t. ir redukuota fortepijono dešinės rankos partija.

Pavyzdžiuose 40 ir 41 demonstruojamas fortepijono partijos panašumas – dainoje *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“) kairės rankos partijos garsai skamba ir dainoje *Hälfte des Lebens* („Gyvenimo linijos“), jie išplečiami į abi rankas ir paslepiami pagalbiniais tonais bei pustomiu žemesne tonacija: realizacija *If Music be the food of love* yra parašyta h-moll, o *Hälfte des Lebens* – b-moll.



41 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *If music be the food of love* iš rinkinio *Orpheus Britannicus*, trečioji versija: 46–48 t.



42 pav. B. Britteno daina *Hälfte des Lebens* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61: 25–27 t.

Poskyryje 2.2 bus detaliau ir nuodugniau tyrinėjama Britteno-Purcello realizacija *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“). Remiantis Eero Tarasti semiotinės išstarties kriterijais, daina analizuojama formaliuoju analizės būdu bei interpretaciniu aspektu.

2.2. Realizacija *If music be the food of love* (pirmoji versija)

Purcellas yra sukūręs keletą dainos *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“) variantų. Brittenas realizavo pirmąjį ir trečiąjį dainos variantą. Dainos *If music be the food of love* pirmoji versija Purcello sukomponuota 1692 metais. Dainą sudaro du vienodi kupletai. Tai dviejų dalių paprastoji simetrinė forma su karkasine 44 taktų

struktūra (originale yra 22 taktai su pakartojimu). Brittenas skrupulingai sužymėjo štrichus ir dinamiką, kuri kūrinyje yra terasinė, be staigių pasikeitimų. Keletas nurodymų pianistui: *portamento* (7, 11, 12, 21, 29, 33, 34, 43 taktuose) ir *marcato* (22, 25, 26, 44 taktuose). Tiesa, dinamika ne visur nurodoma tokia pati abiem atlikėjams: 42 pavyzdyje matome *f* nuorodą pianistui ir tik *cresc.* – vokalistui.



43 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *If music be the food of love* iš rinkinio *Orpheus Britannicus*, pirmoji versija: 8–11 t.

Šioje dainoje tekstas tiesiogiai koreliuoja su muzika: kiekvienas žodžių skiemuo turi atramines arba pereinamąsias natas, todėl galima daryti prielaidą, kad kompozitoriui svarbesnis buvo poetinis tekstas negu muzika (melizmos panaudotos tik dviejose vietose). Kompozitorius įvairiomis komponavimo priemonėmis (faktūra, tesitūra) išryškina poetinį tekstą ir kulminacinius poezijos taškus.

Interpretacijos analizei pasirinkti trys kiekvienos dainos atlikimo variantai (garso ir vaizdo įrašai nuo 1995 iki 2017 m.). Sąmoningai parinkti skirtingi atlikėjai – vyrai ir moterys. Objektyvias prielaidas lemia ir tam tikri interpretacijos aspektai – fiziniai atlikėjo duomenys, amžius, meninė branda ir pan. Pirmosios versijos atlikėjai – du sopranai ir tenoras. Interpretacijos analizė galima įvairiais aspektais. Pavyzdžiui, Mariona A. Gucka siūlo praplėsti interpretavimo ribas – „Aš sujungiu keturias interpretavimui skirtas idėjas: (1) analizė kaip „susitikimas“ individualios ir kitos muzikos; (2) analizė kaip charakteringa autoriaus ekspresija; (3) analizė kaip koncentracija į muzikos patirtį; (4) analizė kaip konceptualus ir verbalinis išradimas“ (Guck 2006: 194–195). Tačiau darbe iškeltiems tikslams analizuoti pasirinkti trys Eero Tarasti (1948 g.) semiotinės ištarties kriterijai²⁸:

²⁸ Eero Tarasti – suomių muzikologas semiotikas – išskyrė aštuonis semiotinės ištarties analizei skirtus kriterijus: tempą, balso instrumentalumą / kalbiškumą, vibrato naudojimą, kvėpavimą arba frazavimą, dinaminis pokyčius, glissando kaip išraiškos priemonę, fenomenalias savybes, bendrosios formos konstravimą.

- tempas (dinamika);
- frazavimas (poetinio teksto išraiškos priemonės);
- fenomenaliosios duetų savybės (Tarasti 1995: 451–455).

Tempas

Britteno tempo nuoroda natose – *Andante con moto*. Kaip matyti lentelėje Nr. 2, visi atlikėjai pasirinko panašų muzikos judėjimą, dainos trukmė varijuoja nuo 1:52 iki 2:12 minučių.

<i>Andante con moto</i>	Pirma dalis	Antra dalis	Trukmė
Ana Quintans (sopranas), José Brandão (fortepijonas), 2014 m. video įrašas ²⁹	0:52	1:02	1:54
Dame Felicity Lott (sopranas), Grahamas Johnsonas (fortepijonas), 1995 m. audio įrašas ³⁰	1:01	1:11	2:12
Danielis Sanchezas (tenoras), 2017 m. video įrašas ³¹	0:55	0:57	1:52

Lentelė Nr. 2. B. Britteno-H. Purcello realizacija *If music be the food of love* iš rinkinio *Orpheus Britannicus*, pirmoji versija, trijų pasirinktų atlikėjų duetų visos dainos tempo kaita.

Realizacijoje kompozitorius nurodo vieną dainos tempą visoje dainoje – *Andante con moto*, be *ritenuto*. Iš trijų pateiktų atlikimų lėčiausiu tempu išsiskiria Dame Felicity Lott ir Grahamo Johsono studijinis įrašas – 2:12 minučių. Tai nėra istoriškai informuotas atlikimas, jeigu etalonu laikysime paties Britteno išsikeltą tikslą - kuo labiau priartėti prie klavesino skambesio ir neobarokinio atlikimo. Jų atlikimas alsuoja romantiniu požiūriu į partitūrą. Pirmajame dainos posme pradžioje dar girdimi baroko stilistikos atlikimo bruožai, tačiau naudojamas didelis rubato. Pianistas nesilaiko kompozitoriaus nurodytų štrichų.

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=SDJ5ZI03RR0>

³⁰ Britten Purcell Realizations from *Harmonia Sacra*, *Orpheus Britannicus*, CD, Hyperion Records, 1995.

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=QAg0AqFjaFU>

Frazavimas

Realizacijos poetinis tekstas gausus sintaksinių ženklų, kablelių, į kuriuos atlikėjai turėtų atkreipti dėmesį bei išjausti. „Laisva, ne mechaninė muzikinė tartis, kaip ir kalbos tartis, kupina daugybės mikroninių nukrypimų: disonansų nukrypimų, melodinės linijos intonavimo ypatybių, dinamikos išryškinimo ir artikuliacijų“ (Katkus 2013: 482). Brittenas labai tiksliai surašo atlikėjams nuorodas, tiek dinamikos (gausu ne tik *p* ar *f* nuorodų, bet ir *cresc.*), tiek agogikos – *marcato*, *sonoro*.

Poetinį tekstą sopranas Quintans artikuliuoja ryškiai, intensyviai frazuodama, tačiau frazavimas per daug romantizuotas. Pianistas Bandão skambina per sodriai, naudoja per daug kūno svorio, todėl bosai yra per garsūs. Dėl stipriai naudojamo pedalo, atsiranda daug besiliejančio garso, dingsta faktūros skaidrumas. Tikriausiai pianistas siekė labiau sujungti dešinės rankos partijoje ne patogiai sukomponuotą faktūrą – aštuntinių vertės paralelines sekstas, tačiau pedalas suvelia garso skaidrumą. Taip pat vaizdo įrašė matomas visiškai atidarytas fortepijono dangtis. Visi šie veiksniai prasilenkia su barokine stilistika.

Lott atlikime poetinis tekstas įprasminamas išskiriant atrامينius, prasminius poetinės eilutės žodžius (pvz. *If* „jeigu“, *love* „meilė“, *till* „iki“, *I* „aš“ ir t.t.). Žodžiai išdainuojami labai raiškiai, kantileniškai, raiškia dikcija. Dainininkė susitelkia ne tik į balsius, bet ir priebalsius, todėl teksto artikuliacija yra labai aiški. Atlikėjai kuria ryškų dainos, kaip visumos, charakterį bei atskirų jos dalių charakteristiką. Pvz., kai kalbama apie lyrinio veikėjo veido dalis (*your eyes, your mien...*, 14–18 taktai), balso spalva tampa labai lyrinė, klausytojui transliuojama meilės emocija.

Labiausiai dviprasmiškas yra tenoro Sacherio atlikimas. Tarsi ir teisingas būtų muzikantų žvilgsnis į partitūrą – ir dainininkas, ir pianistas atlieka realizaciją barokine maniera, tačiau akivaizdžiai persistengta: dainininko atliekamos natos skamba per daug atskirtai, nepaliekama melizmų plastikos ir balsių išdainavimo. Panašias pastabas galima išskirti ir pianistui: nors pasirinkta teisinga aliuzija į klavesino skambesį, tačiau tam realiai trukdo visiškai atvertas fortepijono dangtis, išgaunant per daug atskirus garsus „išbarstoma“ kūrinio visuma. Atlikėjai muzikuoja tarsi patys sau – sudaromas stiklo sienos įvaizdis, neužmezgamas ryšys su klausytoju.

Fenomenaliosios dueto savybės

Soprano Quintans ir Brandão atlikimas romantizuotas. Kadangi daina prasideda kartu, be fortepijono įžangos, būtinas labai geras dueto ryšys. Pastarajame atlikime to pasigendama, kūrinio pradžia nebuvo sinchroniškai, dainininke pradėjo pirmoji. Vėliau toks išsiskyrimas nepastebėtas. Ypač laisvai atlikėjai traktuoja pabaigą – nuo 38 takto iki pabaigos jaučiamas didelis sulėtinimas, nors kompozitorius nėra nurodęs *ritenuto*.

Lott atlikimas šiltas, duetas puikiai jaučia vienas kitą: pianistas padeda išryškinti žodžius, atraminius muzikos formos taškus, kartu kilti į kulminacijas, dainininkė nėra užgožiama instrumento garso, kaip kituose minėtuose įrašuose. „Garso spalva, jo funkcionali kokybė yra vienas svarbiausių atlikimo elementų. Jo tipai, kokybė priklauso nuo atlikėjo fiziologijos, subjektyvių nuostatų ir emocijų“ (Katkus 2013: 499). Lott lanksčiausiai ir ilgiausiai atlieka šią realizaciją. Nors kompozitorius nėra nurodęs rubatinių nuorodų, o minėti atlikėjai šiek tiek tai naudoja, tačiau kūrinio tempas neatrodo ištęstas – žodžių įprasminimui (skiemenų suformavimui) vokalistui reikia truputį daugiau laiko, todėl šis atlikimas puikiai pateisina tempo trukmę. Rubatinis tempas ir dinamika padeda išskirti žodžius *Till* („iki“), *To pleasures* („malonumui“), taip išryškinama kūrinio agogika.

Išskirtinas dainos 1–12 taktų epizodas (43 pav.), kuris analizei pasirinktas dėl melodijos reljefiškumo. Kylanti šuoliais (gr. 5 ir m. 3 intervalais) melodija 4–5 taktuose sukuria veržlumo įspūdį, o staiga besileidžianti linija (subito *p* dinamikoje) – netikėtumo bei intymumo charakterį. Melodijos harmoninė trauka moduliuoja į B-dur tonaciją (daina parašyta g-moll tonacijoje). Mažorinės tonacijos kontrastas labai taikliai komponuojamas, nes poetiniame tekste skamba žodis *joy* – „džiaugsmas“. Šią racionalią ir emocinę užrašyto kūrinio informaciją visi trys atlikėjai įtaigiai perteikia ir interpretuoja savo interpretacijose.

Benjamin Britten

Andante con moto

VOICE

If. mu - sic be the Food of Love, Sing on, sing on, sing

PIANO

p legato

on, sing on, Till I am fill'd, am fill'd with joy For then my list-'ning

p *sonoro*

soul you move, For then my list-'ning soul you move To plea-sures that can

cresc. *piu. f* *f*

ne - ver cloy. Your eyes, your mien, your tongue declare that you are mu -

p *3 cresc.* *3* *3*

44 pav. Britteno-Purcellio realizacija *If Music be the food of love* iš rinkinio *Orpheus Britannicus*, pirmoji versija: 1–15 t.

Tempo atžvilgiu šį epizodą visi trys duetai atlieka panašiai (žr. lentelę Nr. 3). Labiausiai skiriasi Quintans ir Lott realizacijos atlikimo laikas – 4 sekundėmis.

Ana Quintans (sopranas), José Brandão (fortepijonas)	0:18 min (4-11 dainos taktai)
Dame Felicity Lott (sopranas), Grahamas Johnsonas (fortepijonas)	0:22 min (4-11 dainos taktai)
Danielis Sanchezas (tenoras)	0:20 min (4-11 dainos taktai)

Lentelė Nr. 3. B. Britteno-H. Purcellio realizacija *If music be the food of love* iš rinkinio *Orpheus Britannicus*, muzikinio epizodo 4–11 taktuose trijų pasirinktų atlikėjų duetų tempo analizė.

Apibendrinant galima teigti, kad interpretacijų išbaigtumui turi įtakos ne dainininko balso tipas, o meninė branda ir istorinis muzikos žinių laukas (istoriškai informuotas atlikimas). Interpretacijos strategija turėtų būti kuriama atsižvelgiant ir išpildant visas kompozitoriaus nuorodas: tempą, štrichus, dinamiką, išpildant kūrinio formą bei kulminaciją. Analizių išvados atskleidė interpretacijų skirtynes realizacijos stilistikoje ir muzikos kūrinio turinio atlikime.

2.3. Realizacija *If music be the food of love* (trečioji versija)

Realizacijos *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“) trečioji versija Purcello buvo sukomponuota 1693 metais. Šiame dainos variante kompozitorius dažnai naudojo poetinio teksto atkarpų pakartojimus bei ilgas melizmas. Galima daryti prielaidą, kad Purcellui buvo svarbūs abu komponentai – muzika ir žodis. Poetinis tekstas kartojamas siekiant sustiprinti žodinę prasmę, o atsiradusios ilgos melizmos – paryškinti vokalo partijos svarbą. Tai dviejų dalių kūrinys su koda. Šios versijos realizaciją Brittenas parašė 1945 metais. Palyginti su pirmąja versija, ši realizacija daug labiau išplėtotą, jos apimtis yra 66 taktai (pirmojoje Britteno versijoje – 44 taktai). Kūrinio forma taip pat išplėtotą, segmentiška: tempas, nuotaika ir charakteris keičiasi kelis kartus (*Recitativo animato* – *Allegretto* – *Recitativo animato*), todėl atlikėjams nėra lengva sujungti kūrinį į visumą. Šioje dainos versijoje žodinis tekstas mažiau koreliuoja su muzika, t.y. kiekvienas skiemuo neturi konkrečios natos. Fortepijono partijoje nėra nuorodų skambinti *staccato* (išskyrus atskiras oktavas 5 ir 6 taktuose).

Interpretacijos analizei pasirinkti trys realizacijos variantai (garso ir vaizdo įrašai nuo 1995 iki 2015 m.), kuriuos atliko skirtingo amžiaus ir lyties daininkai: du tenorai ir sopranas. Johno Marko Ainsley įrašas darytas studijoje, kiti du įrašai – koncertinio atlikimo metu. Analizuojama remiantis trimis tokiais pačiais kriterijais: tempu ir dinamika, frazavimu, fenomenaliosiomis dueto savybėmis.

Tempas ir dinamika

Realizacijos *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“) muzikos forma yra dviejų dalių su koda. Kompozitoriaus nurodytas tempas atlikėjams yra *Recitativo animato* – *Allegretto* – *Recitativo animato*.

Atlikėjai	<i>Recitativo animato</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Recitativo animato</i>	Trukmė
Martinas Logaras (tenoras), Tanja Šterman (fortepijonas), 2015 m. koncerto įrašas ³²	2:14	0:58	0:58	4:05
Johnas Markas Ainsley (tenoras), Grahamas Johnsonas (fortepijonas), 1995 m. audio įrašas ³³	2:04	1:13	0:57	4:14
Lauren Smith (sopranas), 2013 m. vaizdo įrašas ³⁴	2:12	0:59	0:49	3:53

Lentelė Nr. 4. B. Britteno-H. Purcello realizacija *If music be the food of love* iš rinkinio *Orpheus Britannicus*, trečiosios versijos trijų pasirinktų atlikėjų duetų visos dainos tempo kaita.

Tempo atžvilgiu pasirinkti atlikėjai panašiausiai interpretuoja kodą: 0:58, 0:57 ir 0:49 minutės. Kaip matyti lentelėje Nr. 4, ilgiausiai trunka tenoro J. M. Ainsley visos dainos atlikimas – 4:14 minutės; čia kūrinys įprasminamas vientisai, nėra didelių pauzių ar minties nutrūkimo epizodų.

Šioje realizacijoje Brittenas taip pat smulkmeniškai nurodo visus dinامينius niuansus: vyraujanti dinamika *p* ir *pp*, tik auginant kulminacijas (kūrinyje jos yra dvi) atsiranda *crescendo* ir *f*. Beje, pažymėtina, kad daugiau dinaminų nuorodų yra fortepijono partijoje. Vokalisto partijoje dominuoja spalviniai nurodymai – *marcato*, *delicato*. „Šios direktyvos kartu su beveik malerišku frazuotės ir dinaminų detalių skrupulumu išgrynina redaktoriaus intensiją“ (Roseberry 1961: 10). Turint tiksliai užrašytą kompozitoriaus idėją, susiaurinamas ir sukonkretinamas atlikėjų ieškojimų laukas. Dinamikos aspektu labiausiai preciziški Logano ir Ainsley atlikimai. Logaras su pianiste Šterman realizaciją interpretuoja švelniai, *pp* dinamikoje sukurdamas intymią spalvą (kaip ir nurodyta kompozitoriaus). Tenoro Ainsley ir pianisto Johnsono atlikimas veržlus ir sukauptas. Patys pirmieji taktai patraukia klausytoją „vyriška“ muzikantų valia, ryžtinga emocija. Dinamika išryškinami prasminiai poezijos žodžiai *music* („muzika“), *joy* („džiaugsmas“) ir kiti. Pianistas puikiai valdo

³² <https://www.youtube.com/watch?v=Zr7v03Crc6U>

³³ Britten Purcell Realizations from *Harmonia Sacra*, *Orpheus Britannicus*, CD, Hyperion Records, 1995.

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=a9iSDBH19T4>

instrumentą ir dinamiką: garsai skaidrūs, aiškūs ir labai intensyvūs. Fortepijonas traktuotas kaip klavesinas – tai ypač svarbu realizacijoje ir tą akcentavo pats Brittenas. Tik vietomis dinamikai paryškinti labai minimaliai naudojami pedalas. Valdant dinamiką puikiai atskiriamos dalys: nuo žodžių *pleasure* („malonumas“) vyrauja švelni *p* dinamika. Smith atlikime pritrūksta precizikos dinamikai, per daug garsių epizodų ir atviro garso tiek balse, tiek ir instrumente.

Frazavimas

Tenoro Logaro ir pianistės Šterman atlikime frazavimas yra labai lankstus. Pianistė modeliuoja barokinį ir šiuolaikinį instrumento skambesį (protarpiais naudodama pedalą). Visos smulkios vertės natos labai išraiškingos, skamba skaidriai kaip klavesino tiek dešinėje rankoje, tiek ir kairėje. Tai suponuoja istoriškai informuotą atlikimą.

Ainsley balsas skamba skaidriai, barokiškai tiksliai garsu. Melizmos, kurių dainoje gausu, įprasminotos ir plastiškos. Pianistas Johnsonas frazuoja lanksčiai. Pagal muzikos ir poetinio teksto pobūdį derinamas veržlumas ir švelnumas.

Smith atlikimui trūksta meistriškumo. Pirmoji realizacijos dalis skamba įtikinamai. Kartu su pianistu ji frazuoja pakankamai lanksčiai, tad galima teigti, kad atlikimas istoriškai informuotas. Tačiau nuo antrosios padalos dainininkė formuoja per daug atvirą vokalinį garsą, kartais girdimi techniniai nesklandumai (ypač melizmos su žodžiu *music* („muzika“), balsė „u“). Dainininkė tarsi atsiskiria nuo fortepijono partijos, nelieta muzikantų abipusio bendradarbiavimo. Ši realizacija yra labai išplėtotą, kelių dalių, todėl muzikams reikia gerai apgalvoti muzikinę formą ir būdus, kaip ją sujungti į visumą. Ši tikslą galima lengviau įgyvendinti muzikos frazavimu, tačiau pastarajame įrašė šio aspekto išpildymo pasigendama.

Fenomenaliosios dueto savybės

Logaro atlikimas yra istoriškai informuotas. Tai pasireiškia aiškia artikuliacija, melizmų architektonikos įprasminimu. Dueto atlikimas džiugina minkštu garsu, dainininko melizmos lanksčios, besiliejančios. Tokiu atlikimu sudaromas lengvumo įspūdis. Pažymėtina, kad greituose epizoduose pianistė skambina atskiresniais garsais, imituoja klavesino skambesį.

Ainsley ir Johnsono atlikimas labai didingas, pakilios nuotaikos - kaip odė džiaugsmui ir meilei. Tačiau realizacijoje neišlaikoma tik viena nuotaika: pirmosios dalies

iškilmingumas keičiamas labai asmenine, intymia spalva. Švelnią nuotaiką minkštu garsu perteikia ir vokalas, ir fortepijonas. Melizmos išdainuojamos barokine maniera – lengvai ir delikačiai, jausmingai. Pažymėtina, kad pianistas Johnsonas meistriškai valdo instrumentą: kada vokalistų partijoje vyrauja tesitūra su šuoliais ir punktyriniu ritmu (tai suponuoja pakilesnę nuotaiką ir veržlumą), pianistas skambina aktyviai, veržliai, bet lengvai, neužgoždamas vokalistų. Tylius dainos epizodus pianistas akomponuoja labai tiksliai, girdimu klavesino skambesio atgarsiu.

Smith įrašas kelia daugiausiai diskusijų. Čia dainuojama atviru garsu, yra intonacinių netikslumų. Atlikimas nepatraukia klausytojo: susidaro įspūdis, kad muzikuojama sau (besimėgaujant savimi ir sprendžiant technines užduotis). Pianistas interpretuoja romantine maniera, stipriai naudojamas pedalas ir besiliejęs garsai.

Nuodugnesnei analizei pateikiamas dainos epizodas (1–11 taktai). Jis pasirinktas realizacijos *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“) pirmosios ir trečiosios versijos muzikinės kalbos skirtumams palyginti.

45 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *If music be the food of love* iš rinkinio *Orpheus Britannicus*, trečioji versija: 1–8 t.

Kaip matyti 43 ir 44 pavyzdžiuose, muzikinė kalba modifikavosi: pirmojoje versijoje daina prasideda nuo prieštakčio, trečiojoje versijoje – nuo stiprios takto dalies. Pastrarojoje fortepijono įvadinis laužtas akordas *arpeggio* su visais g-moll melodinės gamos garsais sukuria gėstančio klavesino garso įspūdį. Tokie *arpeggio* kartojasi 13 kartų (abiejose *Recitativo animato* dalyse). Tai ne vienintelis skirtumas - fortepijono faktūra tirštėja ir plėtėja: daug oktavų, užpildytų, apverstų akordų, foršlagų ir laužtų akordų. Vokalo linija, lyginant pirmąją ir trečiąją versijas, taip pat techniškai sudėtingėja: ilgesnės, platesnės tesitūros melizmos, palyginti su pirmąja realizacijos versija naudojama įvairesnė ritminė formulė (grupetai iš trisdešimt antrinių verčių natų), sekvensinės slinktys ir t.t.

Dainos poetinis tekstas pirmojoje ir trečiojoje realizacijoje yra tas pats, tačiau naudojamas daug laisviau, dažnai kartojami žodžių junginiai ar sakinio atkarpos. Poetinis tekstas gausus sintaksinių ženklų, kablelių, į kuriuos atlikėjai turėtų atkreipti dėmesį bei išjausti. Tai vokalistas gali išpildyti tinkamose vietose naudodamas įkvėpimus („kvėpuoti“ kartu turėtų ir pianistas), stabtelėdamas ir išryškindamas intervalus, melodinę kryptį bei poetinį žodį. Poetinių frazių pakartojimais ir sintaksės įrankiais sustiprinamas žodžio įtaigumas, konstruojama muzikinė kulminacija. Pavyzdžiui, epizodas *sing on* žodžiais (reiškiantis „dainuok“) 4–7 taktuose. Šis žodžių junginys kartojamas šešis kartus, tačiau ne visada taip pat. Konstruojant pirmosios dalies kulminacinį tašką, kuris yra 11-ame takte, vokalo partijoje platinami intervalai (4-ame takte skamba g.4 ir d.3 intervalai; 5-ame diapazonas plėtėja iki g. 5 intervalo ir vietoje keturių natų frazės yra iki dešimties natų frazė; paskutinį kartą tekstas *sing on* skamba iš dvidešimties natų), taigi akivaizdžiai matomas kompozitoriaus kulminacijos strateginis planavimas. Ryžto charakteris (žodžiai *sing on* „dainuok“) kuriamas ne tik platinant vokalo diapazoną, bet ir keičiant ritminę formulę – atsiranda punktyrinis ritmas. Ryžto efektas vokalo partijoje sustiprinamas ir fortepijono partijoje, kur abiejų rankų partijose šiame 4–6 taktų epizode dominuoja taškuotas ritmas, oktavos ir šuoliai (*staccato* ir *marcato* nuorodos pianistui). Šiomis priemonėmis (teksto pakartojimas, diapazono plėtimas, punktyrinis ritmas) kompozitorius augina pirmosios dalies kulminaciją. Ji yra 11-ame takte *till I am fill'd with joy* („kai aš būsiu kupinas džiaugsmo“). Visi trys duetai šią kulminaciją puikiai išpildo, naudodami panašų tempą (žr. lentelę Nr. 5).

Martinas Logaras (tenoras), Tanja Šterman (fortepijonas)	0:22 min (5–11 taktų atkarpa)
Johnas Markas Ainsley (tenoras), Grahamas Johnsonas (fortepijonas)	0:26 min (5–11 taktų atkarpa)
Lauren Smith (sopranas)	0:21 (5–11 taktų atkarpa)

Lentelė Nr. 5. B. Britteno-H. Purcello realizacija *If music be the food of love* iš rinkinio *Orpheus Britannicus*, trečioji versija, trijų pasirinktų atlikėjų duetų muzikinio epizodo 5–11 taktų tempo analizė.

Logaro atlikime kulminacija įvyksta, tačiau jos nuotaika per švelni. Dainininkas ilgojoje melizmoje (9–10 taktuose) kažkiek praranda muzikos auginimo kryptį ir pritrūksta ekspresijos pačioje kulminacijoje. Nėra iki galo įvykdomos paties Britteno dinamikos nuorodos – kompozitorius yra nurodęs atlikėjams *cresc.*, akcentus ir kulminaciją būtent 11-ame takte. Šiame atlikime *f* nėra pilnai išreiškta ir garsus, muzikos ekspresiją labiau išpildo pianistė Šterman (ypač 12-o takto smulkių natų epizode).

Ainsley kartu su Johnsonu puikiai atlieka ir įprasmina pirmosios dalies kulminaciją. Abu muzikai ekspresyviai ir preciziškai atlieka visas kompozitoriaus nuorodas. Labai jautriai išreiškiami ir raktiniai žodžiai (pvz., 4-ame takte žodis *love*, reiškiantis „meilė“ išreiškiamas švelnia intonacija, lėčiau ištariant priebalsę „l“, perteikdamas šią intonaciją, emociją pianistas švelniai skambina *arpeggiato* akordą). Norint tinkamai, ekspresyviai ir artikuliuotai išreikšti muziką, reikia laiko, todėl visiškai pasiteisina ilgiausias iš trijų atlikėjų duetų tempo pasirinkimas.

Smith, nors ir dainuoja per daug atviru vokaliniu garsu, pirmosios dalies kulminaciją pateisina ir įprasmina. Atlikėjai atsižvelgia į kompozitoriaus nuorodas: pagirtinas *marcato* epizodas, o melizmos nėra laisvos ir plastiškos – solistė gana tiesmukiškai skuba į kulminaciją ir todėl nukenčia vokalinė linija.

Kuriant trečiosios versijos realizacijos *If Music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“) interpretacijos strategiją, būsimiems atlikėjams būtina išanalizuoti kūrinį formaliosios analizės įrankiais, taip pat įsigilinti į poetinį tekstą – analizuoti, kur ir kodėl kompozitorius kartoja poetinį tekstą, semiotinės ištarties pagalba išryškinti „raktinius“ poezijos žodžius. Ši realizacija yra daug labiau išplėtotą lyginant su pirmąja, todėl tinkamas pasiruošimas padėtų atlikėjams tinkamai išpildyti kūrinį ir sujungti jį į vienį.

Abi realizacijos *If Music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“) versijos yra labai įdomios ir išraiškingos. Ypač trečioji realizacijos versija nepelnytai nesulaukia pakankamo Lietuvos atlikėjų dėmesio. Tai puikus pavyzdys, kaip baroko genijaus Purcello muzika suspindi naudojomis spalvomis Britteno kūryboje, tačiau nepraranda barokinių šaknų bei dvasios.

Apibendrinant antrojo skyriaus analizes, kuriose nuodugniai analizuotos ir lygintos devynios Britteno-Purcello realizacijos iš rinkinių *Orpheus Britannicus* ir dainos iš ciklų balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 ir *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61, prieita išvados, kad Purcello įtaka originaliems Britteno kūriniams pasireiškė keturiuose muzikos komponavimo aspektuose: tonacijos neapibrėžtume, melizmų ir melodijos komponavime, ritmo ir fortepijono / klavyro faktūros modeliavimo panašumuose. Interpretacijos tyrimas rėmėsi trimis Tarasti semiotinės ištarties kriterijais: tempu ir dinamika, frazavimu ir fenomenaliosiomis dueto savybėmis. Analizuotos pirmoji ir trečioji realizacijos *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“) versijos: lyginti abiejų dainų komponavimo skirtumai ir jų įtaka atlikimui.

3. CIKLIŠKUMAS MIKROTEMATIZMO ASPEKTU H. PURCELLO IR B. BRITTENO VOKALINĖJE KŪRYBOJE

Britteno cikliško mąstymo ir komponavimo būdo įrodymui pasirinktas analizės įrankis – Rudolpho Rėti (1885–1957) mikrotematizmo³⁵ teorija. Rėti³⁶ „tematinio proceso“, arba mikrotematizmo, idėja – muzikos kūrinio „išauginimas“ iš vienos muzikinės ląstelės, tematinio branduolio.

Analizei pasirinkti Purcello *Orpheus Britannicus* („Orfėjas anglas“ 1698, 1702) bei Britteno-Purcello realizacijų rinkinys *Orpheus Britannicus* („Orfėjas anglas“). Šios teorijos pagrindu analizuojami ir gretinami du skirtingais dešimtmečiais ir skirtingomis kalbomis sukurti Britteno ciklai balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 (anglų kalba, 1953 m.), *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 (vokiečių kalba, 1958 m.)³⁷. Įdomu tai, kokiomis priemonėmis Brittenas kuria ciklus, grįstus skirtingomis kalbomis parašytais tekstais. Šiuose cikluose kompozitorius išreiškia ne tik kalbos fonetikos subtilybes (muzikos ir žodžio sintezė), bet ir muzikinių kultūrų skirtumus: *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 – atspindi angliškas ir itališkas tradicijas, o *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 yra vokiškojo *Lied* interpretacija.

3.1. H. Purcello dainų *Orpheus Britannicus* ir B. Britteno-H. Purcello realizacijų rinkinių *Orpheus Britannicus* cikliškumo analogijos

Baroko³⁸ epochos kompozitoriaus Purcello kūrybai turėjo įtakos retorika ir afektų teorija, suklestėjusios tuo metu. Retorika muzikoje suklestėjo baroko epochoje. „Vienas svarbiausių naujojo muzikos stiliaus formavimosi prielaidų buvo siekimas atgaivinti antikos retorikos meną bei mokslą ir jį pritaikyti muzikos teorijoje ir praktikoje. Ypač išplėtota

³⁵ „Mikrotematizmas – smulkiausia tematizmo forma, dažniausiai charakteringos intonacijos, sudaryta iš atskirų intervalų ar jų grupių“ (Mikulevičiūtė 2003: 435).

³⁶ Rėti R. – muzikos analitikas, pianistas bei kompozitorius, mikrotematizmo autorius.

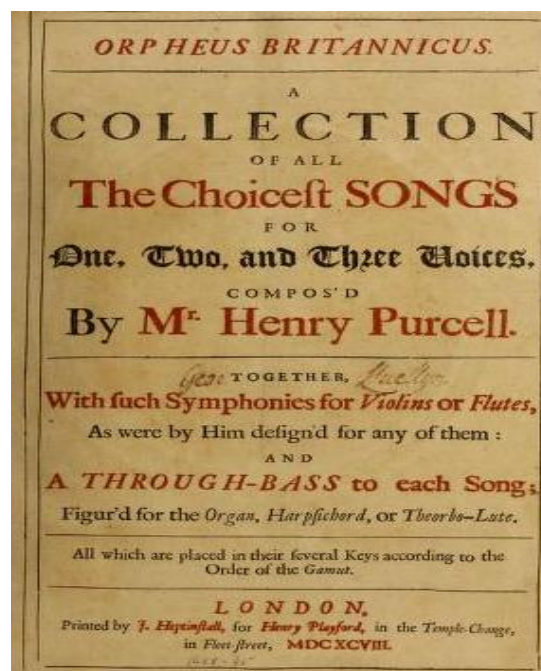
³⁷ Pagal P. Evansą, ciklas balsui ir fortepijonui *Seven Sonnets of Michelangelo* („Septyni Michelangelo sonetai“) op. 22 priskiriamas jaunystės kūrybos periodui, o *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 ir *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 – brandžiajam laikotarpiui.

³⁸ Baroko epochos raida, skirstoma į tris etapus, pasireiškė įvairiose Vakarų šalyse. Anksčiausiai įsivyravo Italijoje, o kiek vėliau įsigalėjo ir Anglijoje, Prancūzijoje, Vokietijoje. Ankstyvajam barokui Anglijoje priskiriami šie kompozitoriai: Henry'is Lawesas (1595–1662), Mathew Lockas (1621/1622–1677) ir kt., viduriniam – Johnas Blowas (1649–1708), Johnas Hiltonas (1599–1659) ir kt. H. Purcellas priskiriamas vėlyvajam anglų baroko periodui.

retorinio *decoratio* (lot. k. papuošimas) principo išraiška – baroko laikotarpiu suklestėjusi afektų teorija“ (Jurkėnaitė-Epih 2006:15). Afektas – tai aiškiai apibrėžta emocija, jausmas, konkretizuotai ir tipizuotai išreiškiamas garsais. Kartais afektai būdavo identifikuojami jau kūrinio pavadinime, kaip antai Purcello dainoje *Mad Bess* („Piktoji Besė“) ir klausytojui tapdavo aiški kompozitoriaus užkoduota mintis, tam tikras iliustratyvumas muzikoje. Vėliau, tokį personifikavimą ir iliustratyvumą perims ir plėtos Brittenas savo kūryboje (pvz., dainos *Little Old Table* („Mažas senas stalelis“), *Wagtail and Baby* („Kielė ir kūdikis“) ir kt. iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52.).

H. Purcello dainų rinkiniai *Orpheus Britannicus*

Purcellas buvo labai produktyvus ir inovatyvus kompozitorius (vokalinių kūrinių sąrašas pridedamas Priede Nr. 1). Sukurta daug vokalinių kūrinių (daugiau negu 100), semi-operų, kūrinių instrumentams. Vėliau įvairius vokalinius kūrinius – solo, duetus, tercetus – jungė į rinkinius. Tokiu būdu yra išlikę du rinkiniai pavadinimu *Orpheus Britannicus*.



46 pav. H. Purcello dainų rinkinio *Orpheus Britannicus* viršelis (originalas), 1698 m.

A

Table of the SONGS.

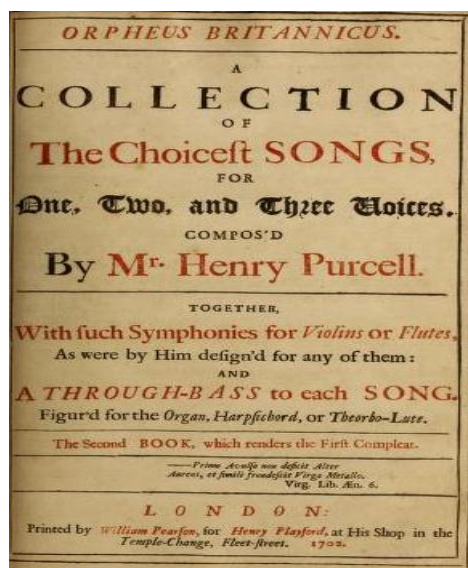
Note, That such Songs as are thus marked + were never before Printed.

	Page.		Page.
<i>All men faster in to live</i>	1	<i>Let warm blood in Celia's Eyes</i>	111
<i>Let me, to many Deaths</i>	179	<i>Lately Allium</i>	113
<i>Let Belinda</i>	191	<i>Let Hector, Achilles</i>	162
<i>And in each Track of Glory</i>	208	<i>Let Cæsar and Urania live</i>	203
<i>Let him in the Chace</i>	218	<i>Love thou canst hear</i>	219
		<i>Let the dreadful Engines</i>	241
<i>Boy of Boddam</i>	115	<i>No</i>	
<i>Butcher is a Fever Disease</i>	114	<i>No, Resistance is in vain</i>	115
<i>How happy, then</i>	116	<i>No, the who did</i>	119
<i>Behold the Men</i>	137	<i>Now the Maids and the Men</i>	133
		<i>O</i>	
<i>Celia has a thousand Charms</i>	1	<i>Oh Lead me, lead me</i>	84
<i>Great success World</i>	13	<i>Oh Solitude my sweetest Choice</i>	95
<i>Cynthia comes when'er I wake</i>	70	<i>O let me weep</i>	194
<i>Comet at home the Town</i>	108	<i>Soft Notes and gently raised</i>	17
<i>Calculate the Follies</i>	117	<i>Such one as know what must be reveal'd</i>	20
<i>Calculate, pray, tell me</i>	210	<i>Sweeter than Roses</i>	86
		<i>The lover and the confidant too</i>	114
<i>Dear, pretty Task</i>	192	<i>A Sonnet of the Green</i>	129
<i>Whimsical</i>	192	<i>Sing all ye Maids</i>	141
<i>The Latin says Creature</i>	51	<i>Spend a Pansy</i>	119
<i>Round the of the evening</i>	51	<i>Since the Times are so bad</i>	118
<i>From Paris down where Sleep the Gods of Love go</i>	90	<i>Strike the Flute, touch the Lute</i>	159
<i>Full Close my Breast to alarm</i>	117	<i>Stare from my dear</i>	190
<i>His soft ye I have</i>	191	<i>See where repeating Celia lies</i>	191
<i>A French School Flute</i>	211	<i>See how the fading Glories</i>	221
		<i>T</i>	
<i>A Gentle Shepherd, you that know</i>	71	<i>The Carr of Loves</i>	9
<i>Il</i>		<i>Two Daughters of the aged Stream</i>	31
<i>How pleasant is this Flowery Plain</i>	19	<i>Through my Mistake, he</i>	41
<i>A Throat to their Ditch</i>	57	<i>Tell me why my charming Fair</i>	62
<i>Mark me Christian</i>	148	<i>They say you're angry</i>	81
<i>After the Quaker appears</i>	217	<i>There we are now so wretched a Lover</i>	112
		<i>Thus, Fact says the Trojan Wars</i>	119
<i>He speak to the Pond of Love</i>	6	<i>A Toy Gossamer from his Jester, Book of Bells</i>	117
<i>A soft and the within the Book of Fate</i>	10	<i>A Toy Nature's Fate</i>	177
<i>A for, I for the future</i>	33	<i>W</i>	
<i>A come, and I am now and now</i>	67	<i>What I with Grief did say you had</i>	4
<i>A Prayer and Tears the Church of England</i>	95	<i>When Tuncer from his Father fled</i>	47
<i>In vain, in vain you'd Love</i>	121	<i>When first I saw the bright Aurora's Eyes</i>	75
<i>I'll just upon the Song first</i>	122	<i>When Night is long</i>	104
<i>I attempt from Love Sickness</i>	210	<i>What a sad Fate</i>	185
		<i>Were I to chide the greatest Bliss</i>	205
<i>Leave this Society Art</i>	17	<i>Y</i>	
<i>Love thou the best of human Toys</i>	19	<i>You twice Ten Hundred Daughters</i>	25
<i>Quintilla is repeating fair</i>	28	<i>You say to Love creates the Pain</i>	115
<i>Let it my Grief</i>	110		

BOOKS

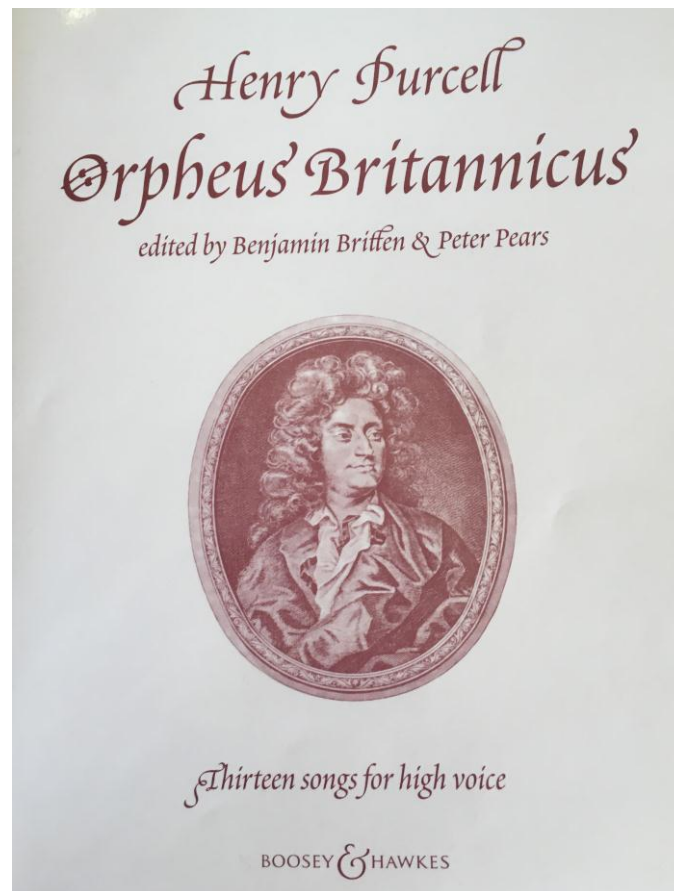
47 pav. H. Purcello dainų rinkinio *Orpheus Britannicus* pirmoji knyga (originalas), dainų sąrašas, 1698 m.

Dainų rinkiniai *Orpheus Britannicus* išleisti Londone, pirmasis rinkinys publikuotas 1698, antrasis – 1702 metais. Pirmąjį rinkinį sudaro 80 dainų, sumodeliuotų laisva tvarka (dainos, duetai, tercetai, dainų tematika, tonacija ir t. t.), tačiau leidinio turinyje dainos sugrupuotos pagal alfabetą.



48 pav. H. Purcello dainų rinkinio *Orpheus Britannicus* antroji knyga (1702 m., originalas).

ir fortepijonui, kuris kompozitoriaus yra išskaidytas į septynias dainas ir šešias dainas. Įdomi šių rinkinių struktūra suponuoja hipotetinę autorės mintį, kad tai visgi yra realizacijų ciklas, o ne dainų rinkinys.



50 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacijų *Orpheus Britannicus* viršelio iliustracija, 1947 m.

Cikliškam kompozitoriaus mąstymui įrodyti pagrindiniu analizės įrankiu pasirinktas Rėti mikrotematizmo teorijos principas. Analizuojant Britteno-Purcello *Orpheus Britannicus* rekompozicijas pagal šį principą tampa akivaizdus Britteno rekomponuotų dainų modeliavimo principas ir planas.

Britteno-Purcello *Orpheus Britannicus* realizacijų analizė padėjo atrasti pirminę ląstelę – kylančios kvintos intervalą. Tačiau tai ne tik intervalas, kuris gali būti sąlygojamas tonacijos ir giminingumo ryšių.

Šiam rinkiniui Brittenas pasirinko trylika dainų iš dviejų rinkinių tuo pačiu pavadinimu *Orpheus Britannicus*, sukomponuotų dainininkui solo, duetams ir trio. Brittenas išsirinko tik solo dainas. Rinkinį sudaro trylika dainų, dvi iš jų yra vienos dainos *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“) pirmoji ir trečioji versijos, kurios rinkinyje užima skirtingas ir tolimas vietas (t. y. Nr. 2 ir Nr. 9):

1. *Fairest Isle* („Gražiausia sala“)
2. *If music be the food of love*, 3 variantas („Jei meilė būtų penas meilei“)
3. *Turn then thine eyes* („Nusukite savo akis“)
4. *Music for a while* („Muzika“)
5. *Pious Celinda* („Pamaldžioji Selinda“)
6. *I'll sail upon the Dog-Star* („Aš irkluosiu iki Sirijaus žvaigždyno“)
7. *On the brow of Richmond Hill* („Ant Richmondo kalvos keteros“)
8. *Mad Bess* („Piktoji Besė“)
9. *If music be the food of love*, 1 variantas („Jei muzika būtų penas meilei“)
10. *There's not a swain of the plain* („Lygumoje nėra sūpynių“)
11. *Not all my torments* („Ne visas mano skausmas“)
12. *Man is for the woman made* („Vyras moteriai sutvertas“)
13. *Sweeter than roses* („Saldžiau už rožes“).

Purcellas vokalinius numerius (solo dainas, duetus, trio) jungė į rinkinius, yra išlikę du *Orpheus Britannicus* rinkiniai. Tikėtina, kad ir pats kompozitorius modeliavo juos tam tikra tvarka (taigi jau galima įžvelgti cikliškumo užuomazgas). Brittenas transformavo ir išplėtojo tokią idėją, sudėliodamas realizacijas tam tikra tvarka ir seka. Šį konkretų pavyzdį galima analizuoti kaip vienetą arba atskirti į du modelius, kadangi leidinio įžangoje yra pažymėta, kad tai dviejų rinkinių junginys: septynios dainos ir šešios dainos (*Orpheus Britannicus Seven Songs* („Septynios dainos“) ir *Orpheus Britannicus Six Songs* („Šešios dainos“). Nors iš pirmo žvilgsnio dainos yra iš skirtingų operų, skirtingi dainų personažai ir nėra dramatinės jungties, tačiau jungiamieji komponentai egzistuoja: tai tonacinis rinkinių planas (susidaro tobula tonacijų tvarka – arka), dainų leitfigūrų (*prime cell*) glaudus ryšys.

Redukavus Britteno-Purcello *Orpheus Britannicus* išryškėja trys rinkinį / ciklą vienijantys komponentai:

- 1) g. 5 intervalo leitfigūra si^b-fa;
- 2) d. 3 ir g. 4 intervalai;
- 3) m.3 ir d. 3 intervalo charakteringas šuolis žemyn.

Remiantis Kirnbergeriu (1721–1783)⁴⁰, intervaluose, kurių kryptis yra aukštyn, slypinčius afektus galima iššifruoti taip:

Prime cell funkciją atlieka g. 5, šis intervalas sužadina drąsą ir džiugesį;

d. 3 – maloni emocija;

g. 4 – džiugus afektas.

Visame rinkinyje charakteringas m. 3 ir d. 3 intervalų šuolis žemyn aiškinamas analogiškai – labai liūdna ir patetiška, melancholiška. Todėl grynios kvintos kylančios krypties intervalą si^b-fa galima įvardyti kaip tematinę ląstelę (*prime cell*), jungiančią visas dainas.



51 pav. B Britteno-H. Purcello realizacija *Fairest Isle* iš *Orpheus Britannicus*: 1–5 t.

Realizacijos *Fairest Isle* („Gražiausia sala“) pirmojo sakinio eksponavime (52 pav.) akivaizdžiai demonstruojamas leitintervalas si bemolis-fa: kvinta skamba atbuliniu variantu fa-si ir tiesioginiu variantu si^b-fa. Melodija, kaip ir ankstesniame pavyzdyje, yra dubliuojama – vokalinė linija dubliuojama fortepijono dešinėsios rankos partija.

Remiantis Bloomo intertekstualumo teorija, tokį įtakos teorijos pavyzdį galima pavadinti tesera – pirmtakas traktuojamas naujai, tarsi jam suklydus.

⁴⁰Johannas Ph. Kirnbergeris – kompozitorius, muzikantas, muzikos teoretikas, studijavęs pas J. S. Bachą. Knygoje *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771–1779) jis suklasifikavo muzikoje naudojamus intervalus ir paaiškino jų afektų simbolį.

Ši ląstelė yra pateikiama įvairiais būdais – tiesiogiai ir atversta, augmentuota ir suspausta, ištempiama per kelis registrus ir t. t. Įdomu tai, kad natų darinys si-fa nėra susijęs su dainos tonacija, kad būtų galima daryti harmoninio plano / harmoninės slinkties prielaidą.

Atliekant mikrotematinę rinkinio *Orpheus Britannicus Seven Songs* („Septynios dainos“) analizę, išryškėjo leitintervalas si-fa. Šis intervalas tampa svarbiu visą rinkinį išryškinančiu elementu, tematiniu branduoliu (žymimas ženklu „I“). Dainose aptinkama originali šios ląstelės išraiška ir jos modifikacija (žymima ženklu „Ia“) bei du svarbūs intervalai – aukšty n kylanti kvinta ir žemyn krintanti tercija, įgyjantys pirminės ląstelės funkciją.

Britteno-Purcello realizuotame rinkinyje *Orpheus Britannicus* cikliškumą įtvirtina šie aspektai:

- a) leitintervalo – kylančios kvintos įprasminimas;
- b) ciklą jungianti tonacinė arka;
- c) charakteriai, vyraujančios nuotaikos;
- d) kiekvienos dainos harmoninės kalbos išbaigtumas;
- e) metro sąsajos tarp dainų, šio parametro koreliacija visame cikle.

Pažvelgus į tonacinį planą, akivaizdžiai matomos dvi arkos, skylančios nuo pirmosios dainos iki septintosios B-dur – B-dur ir nuo aštuntosios iki tryliktosios C-dur – C-dur. Visi šie aptarti aspektai suponuoja į Britteno ciklišką mąstymą modeliuojant *Orpheus Britannicus*.

3.2. Pirminės ląstelės koreliacija tarp realizacijų *Orpheus Britannicus Seven Songs* ir ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52

Britteno-Purcello realizacijų rinkinys *Orpheus Britannicus Seven Songs*

Toliau pateikiami keturių realizacijų iš šio rinkinio pavyzdžiai, kaip labiausiai įrodantys pirminės ląstelės svarbą rinkinyje. Tai dainos *Fairest Isle* („Gražioji sala“), *If Music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“), *Turn then thine eyes* („Nusukite savo akis“), *Pious Celinda* („Pamaldžioji Selinda“). Jau pradiniuose pirmosios rinkinio realizacijos *Fairest Isle* („Gražioji sala“) taktuose randame kvintos ir tercijos intervalų įtvirtinimą (52

pav.). Jie pateikiami abiem kryptimis, aukštyn ir žemyn, tiesiogiai ir ištesiant tarp partijų (pavyzdžiui, dešinės rankos partijos tonas fa pirmajame takte jungiasi su vokalo partijos tonu si antrajame takte). Pirminė ląstelė skamba ne tik vokalo linijoje ir fortepijono kairės rankos partijoje (būtų galima teigti, kad tokią kompoziciją paliko Purcellas), bet ir įvairiais kitokiais pavidalais: dešinės rankos partijoje pirminė ląstelė modeliujama ir vertikalėje, ir horizontalėje (pavyzdžiui, antrame ir ketvirtame takuose vertikalus variantas, trečiame ir šeštame takuose – horizontalus). Inversinis pirminės ląstelės darinys (Ia) taip pat aptinkamas įvairiais pavidalais. Tercijos intervalas realizacijoje labai dažnai naudojamas įvairiais pavidalais: tiesiogiai kryptimi žemyn (pavyzdžiui, ketvirtajame takte vokalo ir fortepijono dešinės rankos partijose), tiesiogiai kryptimi aukštyn (pirmajame takte), užpildant pereinamaisiais tonais (trečiajame takte).

52 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *Fairest Isle* iš *Orpheus Britannicus*: 1–11 t.

Antrojoje rinkinio realizacijoje *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“) taip pat randamas pirminės ląstelės (I ir Ia) įtvirtinimas bei tercijos intervalo dominavimas kryptimis aukštyn ir žemyn tiesiogiai ir užmaskuojant pobalsiuose (54 pav.).



53 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *If music be the food of love* iš *Orpheus Britannicus*, trečioji versija: 4–6 t.

Jeigu darytume prielaidą, kad pirminės ląstelės garsų si-fa dominavimas priklauso tik nuo realizacijų tonacijos (*Fairest Isle* („Gražioji sala“) sukurta tonacija B-dur, *If music be the food of love* („Gražioji sala“) – g-moll) ir sudaro dominantinę slinkti, tai toliau esantys pavyzdžiai tai paneigia – realizacijos *Turn then thine eyes* („Nusukite savo akis“) tonacija yra a-moll, o *Pious Celinda* („Pamaldžioji Selinda“) – d-moll. Pirmajame takte dainoje *Turn then thine eyes* („Nusukite savo akis“) dominuoja pirminės ląstelės versija Ia vokalo linijoje ir dešinės rankos partijoje, antrajame takte pirminė ląstelė yra užmaskuota – dešinėje rankoje tonas si siejasi su vokalo linijos fa tonu. Tercijos intervalas yra labai svarbus ir multiplikuojamas (55 pav.).



54 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *Turn then thine eyes* iš *Orpheus Britannicus*: 1–2 t.

Realizacijoje *Pious Celinda* („Pamaldžioji Selinda“) Ia ląstelė labai ryški jau pirmojo takto vokalo linijoje. Užmaskuotos pagalbiniais tonais Ia ląstelės pavyzdys yra ketvirtojo takto vokalo partijoje: tonus *fa* ir *si* skiria 9 pagalbiniai pereinamieji garsai. Tarp dešinės

rankos partijos ir vokalo linijos iššęstos pirminę lęstelę I pavyzdį randame antrajame takte (tonas fa dešinėje rankoje, o si – vokalo partijoje). Tercijų intervalai nėra ryškūs, jie apipinami pagalbiniais tonais (pirmasis taktas dešinės rankos partijoje) arba atskiriami pauze (trečiajame takte paraleliai modeliuoti abu variantai).

55 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *Pious Celinda* iš *Orpheus Britannicus*: 1–5 t.

Taigi mikrotematinę analizę išvadamis patvirtinama hipotezė, kad šis rinkinys turi jungiančius pirminę lęstelę ir cikliškumo elementus.

Britteno ciklas balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52

Atlikus redukcinę analizę, cikle balsui ir fortepijonui išryškėja tokie patys tematiniai branduoliai kaip ir realizacijose *Orpheus Britannicus*: pirminė lęstelė si bemolis-fa, jos apvertimas ir tercijos intervalo svarba bei dominavimas.



56 pav. B. Britteno daina *At Day-close in November* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: 1–14 t.

Pavyzdyje pateikiamas fragmentas iš pirmosios dainos *At Day - close in November* („Paskutinė lapkričio diena“). Jau pirmajame takte ryškiai pateikiami tercijos intervalai. Norėčiau pabrėžti, kad ši daina komponuota bitonaliai (A-dur tonacija vertikalėje gretinama su d-moll tonacija), ir tercijų intervalai užtvirtinami vienu metu abiejų rankų partijų skirtingose tonacijose. Pirminė ląstelė atskleidžiama trečiajame takte vertikaliu pavidalu kairės rankos partijoje. Pirminė ląstelė šioje dainoje nėra demonstruojama atvirai, ji maskuojama (pavyzdžiui, vokalo linijoje 11–12 taktuose užpildoma papildomais tonais arba kaip 58 pavyzdyje – tęsiama tarp dešinės rankos ir vokalo partijų).



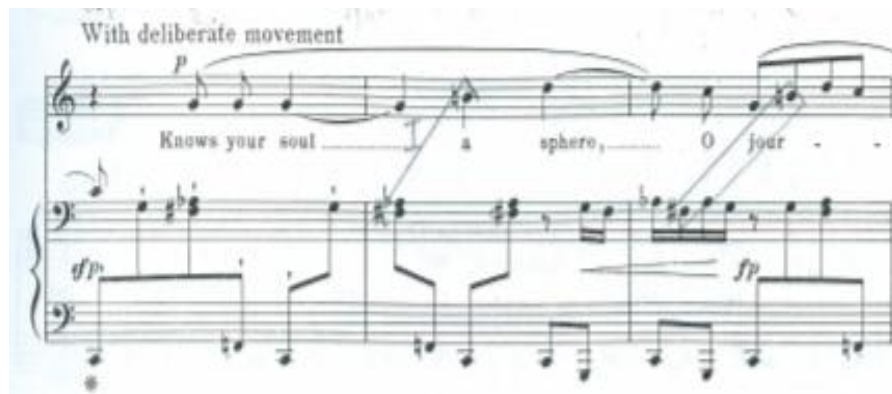
57 pav. Britteno daina *At Day - close in November* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: 27–29 t.

Dainoje *Midnight on the Great Western* („Vidurnaktis Great Western stotyje“) pirminė ląstelė penktajame takte ištęsta tarp kairės rankos ir vokalo partijų. Tačiau tercijų intervalai dominuoja ryškiai, ypač fortepijono partijoje.



58 pav. B. Britteno daina *Midnight on the Great Western* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: 6–14 t.

Ritminis-faktūrinis modelis fortepijono partijoje dominuoja visoje dainoje: tercijos intervalas komponuotas vertikalėje bei užpildant pereinamaisiais tonais (59 pav.).



59 pav. B. Britteno daina *Midnight on the Great Western* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: 52–54 t.

Dainos *Wagtail and Baby* („Kielė ir kūdikis“) fragmentas 60 pavyzdyje taip pat iliustruoja tercijos intervalo svarbą. Fortepijono faktūroje dominuoja kvintakordiniai akordai, o dešinės rankos partijoje tercijos intervalai modeliuojami abiem kryptimis – aukštyn ir žemyn, tačiau maskuojami pagalbiniais tonais. Pirminė ląstelė randama trečiajame takte vertikalėje, fortepijono partijoje, vokalo partijoje išžėsta tarp penktojo ir šeštojo taktų.

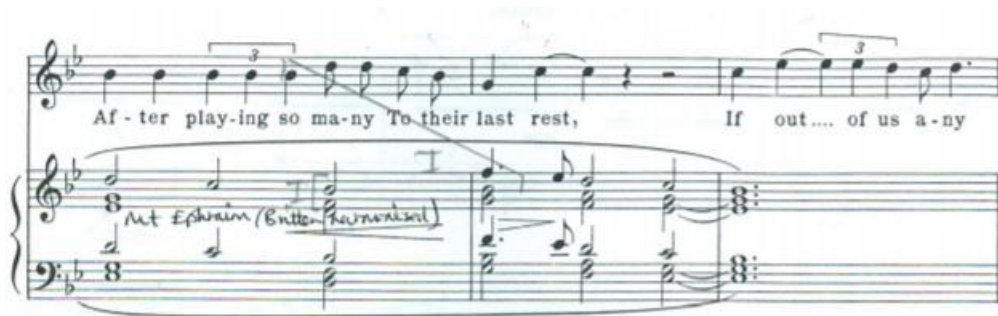


60 pav. B. Britteno daina *Wagtail and Baby* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: 1–7 t.

Dainoje *The Little Old Table* („Mažas senas stalelis“) užmaskuota pirminė ląstelė dar sunkiau aptinkama. Ji išplečiama per keturis taktus ir skirtingose partijose: penktajame takte si tonas yra kairėje rankoje, o tonas fa yra vokalo linijos aštuntajame takte.

61 pav. B. Britteno daina *The Little Old Table* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: 5–12 t.

Dainoje *The Little Old Table* („Mažas senas stalelis“) labai ryškūs tercijų intervalai: dešinės rankos partijoje nuolatos dominuoja vertikalėje, o kairės rankos partijoje – lineariai.



62 pav. B. Britteno daina *The Choirmaster's Burial* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: 3–4 t.

62 pavyzdys iš dainos *The Choirmaster's Burial* („Choro dirigento laidotuvės“) fragmento vėlgi demonstruoja tercinių intervalinių akordų dominavimą. Pirminė ląstelė pirmą kartą dainoje aptinkama trečiajame takte vertikalėje dešinės rankos partijoje ir išplėsta iš vokalo linijos į dešinės rankos partiją.

Dainoje *Proud Songsters* („Išdidūs čiulbuonėliai“, 63 pav.) tercijos sandaros akordai papildomi sekundos intervalais. Tercijos intervalai sustiprinami – skamba abiejų rankų partijose tais pačiais tonais. Dominuojanti tercijos intervalo kryptis – aukštyn. Pirminė ląstelė pateikiama kaip ir prieš tai esančiame pavyzdyje: siekiant kuo labiau maskuoti, išplečiama tarp kelių partijų.



63 pav. B. Britteno daina *Proud Songsters* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: 1–3 t.

Brittenas priešpaskutinėje dainoje *At the Railway Station, Upway* („Stotyje“) dar labiau modifikuoja ir maskuoja pirminę ląstelę. Pirmą kartą ją randama ketvirtajame takte fortepijono partijoje su keturiais pagalbiniais tonais, o vokalo partijoje maskuojama penkiais pagalbiniais tonais.

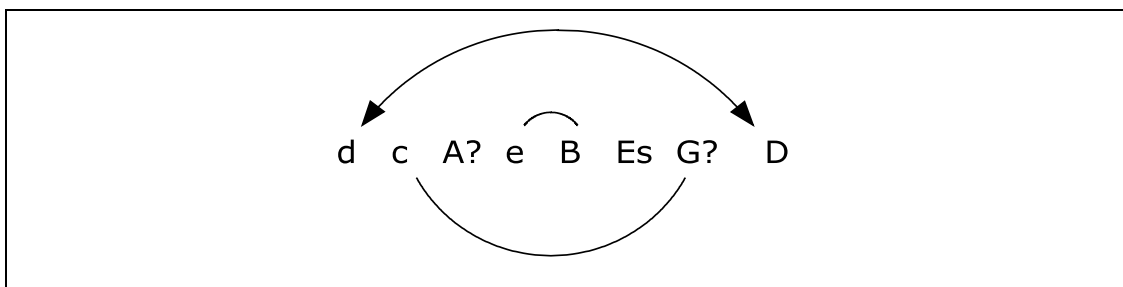


64 pav. B. Britteno daina *At the Railway Station, Upway* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: 3–6 t.

Paskutinėje dainoje *Before Life and After* („Prieš gyvenimą ir po jo“) akivaizdžiai demonstruojama pirminės ląstelės ir tercijos intervalo svarba. Iš tercijos intervalų sudaryti kvintakordai yra tarsi visos dainos nekintantis postulat, leitmotyvas. Dainos tonacija yra D-dur, o tematinė ląstelė pakyla pustonių aukščiau: si-fa diezas.

65 pav. B. Britteno daina *Before Life and After* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: 1–6 t.

Vokalinį ciklą juosia vienvardės tonacijos dainos, sudarydamos arką: d-moll – D-dur (kaip ir kituose Britteno cikluose balsui ir fortepijonui, pvz., *On this Island* („Šioje saloje“) op. 11 (1937) ir *The Holy Sonnets of John Donne* („Šventieji Johno Donno sonetai“) op. 35 (1945).



Lentelė Nr. 6. B. Britteno ciklas balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52, tonacijų kaita cikle.

Taip pat galima įžvelgti opozicinį (minor – mažoro) arkinį grupavimą: d – D, c – G, e – B, iš grupavimo išsiskiria A – Es. Analizuojant d – moll giminingumo santykį nustatomi tokie ryšiai:

d-moll	c-moll	A-dur	e-moll	B-dur	Es-dur	G-dur	D-dur
T	VII	V	II	VI	°II	IV	T
		(maž.D)				(dorinė S)	

Lentelė Nr. 7. B. Britteno ciklas balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52, tonacinis planas.

Lentelėje Nr. 8 eksponuojama tonacijų kaita Britteno-Purcellio realizacijų rinkinyje *Orpheus Britannicus Seven Songs* („Septynios dainos“). Kaip matome, rinkinys yra sujungiamas tokia pačia B-dur tonacija. Tai reiškia, kad rinkinių ir ciklų vientisumui išreikšti bei sustiprinti kompozitorius dažnai naudoja tonacinę arką.

B – dur	g – moll	a – moll	g – moll	d – moll	B – dur	B – dur
---------	----------	----------	----------	----------	---------	---------

Lentelė Nr. 8. B. Britteno-Purcellio realizacijų rinkinio *Orpheus Britannicus Seven Songs* tonacinis planas.

Atlikus mikrotematinę rinkinio *Orpheus Britannicus Seven Songs* („Septynios dainos“) ir ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 analizę, išryškėjo tokie panašumai:

1. Pirminė ląstelė, išreikšta tonais si^b-fa. Šis intervalas tampa svarbiu visą rinkinį išryškinančiu elementu, tematiniu branduoliu (žymima ženklu „I“). Kiekvienoje dainoje aptinkamos šios ląstelės originali išraiška ir / ar jos modifikacijos (žymima ženklu „Ia“).

2. Tai galima įvardyti kaip pirminę ląstelę, kuri vienija ne tik rinkinį ar ciklą, bet ir juos tarpusavyje.
3. Žemyn krintančios tercijos leitintervalas.
4. Tonacinio plano panašus modeliavimas – arkinis tonacijų jungimas bei minorinių ir mažorinių tonacijų sugretinimo parametras.

3.3. Pirminės ląstelės koreliacija tarp realizacijų *Orpheus Britannicus Six Songs* ir ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente op. 61*

Atliekant mikrotematinę realizacijų rinkinio *Orpheus Britannicus Six Songs* („Šešios dainos“) analizę, išryškėjo leitintervalas si $\flat$ -fa. Šis intervalas tampa svarbiu visą rinkinį išryškinančiu elementu, tematinio branduoliu (žymimas ženklu „I“). Dainose aptinkamos šios ląstelės originali išraiška ir jos modifikacijos (žymima ženklu „Ia“) bei du svarbūs intervalai – aukštyn kylanti žemyn krintanti tercija, įgyjantys pirminės ląstelės funkciją.

Mikrotematizmo analizės metodas pagrįstas redukcijos principu, todėl tematinį branduolį mes ne visada galime pamatyti tiesiogiai, kartais jis slepiamas pagalbiniais tonais ar išplečiant tarp skirtingų partijų (ne tik tarp fortepijono abiejų rankų partijų, bet ir vokalinės linijos). Intriguoja tai, kad tonai si $\flat$ -fa nėra pagrįsti tik harmoniškai (pvz., tonacijos vedamieji ar pagrindinių funkcijų tonai). Šie garsai svarbūs ir dainose, sukurtose skirtingose tonacijose. Tokiu pavyzdžiu gali būti pirmoji rinkinio daina *Mad Bess* („Piktoji Besė“). Ir nors ši daina parašyta C-dur tonacijoje, 4–5 dainos taktuose išryškėja leitintervalas: pradžioje fortepijono partijoje tarp kairės ir dešinės rankų, vėliau maskuojamas ištesiant tarp dešinės ir kairės rankų (si bemolis užtvirtinamas keliose vietose) ir vokalo linijos (66 pav.).



66 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *Mad Bess* iš rinkinio *Orpheus Britannicus*: 1–5 t.

Britteno-Purcello realizacijoje *Mad Bess* („Piktoji Besė“, 66 pav.) galima aptikti dominuojantį tematinį branduolį (I), jo apvertimą (Ia) bei kvintos ir tercijos intervalus. Tematinis branduolys yra paslėptas pagalbiniais tonais ir išplėstas: tonas si skamba dešinės rankos partijoje, o tonas fa – vokalo linijoje. Vokalo partijos antrajame ir trečiajame taktuose matomas kvintos intervalas. Šiame pavyzdžio epizode tercijos intervalas yra kylantis (priešinga kryptis). O štai 67 pavyzdys toje pačioje dainoje iliustruoja pagrindinę tercijos intervalo kryptį: t. y. krintantis žemyn tercijos intervalas ir įtvirtina pirminės ląstelės funkciją.

67 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *Mad Bess* iš rinkinio *Orpheus Britannicus*: 15–22 t.

Tematinis branduolys (I) yra vėlgi išplečiamas tarp abiejų rankų partijų, o modifikacija (Ia) slepiama paraleliniais diatoniniais tonais.

Trečioje rinkinio dainoje *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“, 68 pav.) nesunkiai galime pamatyti krintančios krypties terijos intervalus. Tematinis branduolys (I) ir jo modifikacija (Ia) komponuoti skirtingais būdais: horizontaliai, vertikaliai, užpildant kitais tonais, taip pat išplečiant.



68 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *If music be the food of love* iš rinkinio *Orpheus Britannicus Six Songs*, pirmoji versija: 1–7 t.

Pavyzdys 69 iliustruoja tuos pačius svarbiausius elementus – tematinį branduolį ir tercijos intervalą. Tematinis branduolys yra koncentruotas klavyro partijoje. Vokalo linijoje dominuoja krintančios tercijos intervalas.



69 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *If music be the food of love* iš rinkinio *Orpheus Britannicus Six Songs*, pirmoji versija: 12–14 t.

Britteno-Purcello realizuotame rinkinyje *Orpheus Britannicus Six Songs* („Šešios dainos“) ciklišumą įtvirtina šie penki aspektai:

- 1) leitintervalo – kylančios kvintos įprasminimas;
- 2) ciklą jungianti tonacinė arka;
- 3) charakteriai, vyraujančios nuotaikos;
- 4) kiekvienos dainos harmoninės kalbos išbaigtumas;
- 5) metro sąsajos tarp dainų, šio parametro koreliacija visame cikle.

Toliau pateikiamuose pavyzdžiuose palyginsiu realizacijas su originaliu B. Britteno ciklu balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61. Šios kompozicijos yra sukurtos skirtingais metais: *Orpheus Britannicus Six Songs* („Šešios dainos“) – 1943–1945 m., o *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 – 1958-aisiais. Taigi mes turime atmesti realizuojamų dainų įtaką ciklui kaip prielaidą, kad kurta tais pačiais metais (jas skiria daugiau negu dešimt metų). Paraleles padės atskleisti dviejų dainų iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 analizė.

Britteno ciklas balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61

Atlikta redukcinė mikrotematinė analizė išryškino tokią pačią pirminę ląstelę ir vyraujančią intervalą kaip ir realizacijų rinkinyje *Orpheus Britannicus*. Tonai si bemolis-fa ir tercijos intervalas įtvirtinami jau pirmuosiuose pirmosios dainos taktuose (51 pav.) ir tampa labai svarbūs visame cikle balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61. Tiesa, Brittenas intervalą apverčia ir skamba fa-si bemolis. Pirmojoje ciklo dainoje *Menschenbeifall* („Žmonių pritarimas“) galima pastebėti tokį patį tematinį branduolį kaip ir rinkinyje *Orpheus Britannicus*. Tercijos intervalas, kaip ir realizacijose, naudojamas ir kylantis, ir krintantis.

With spirit (*lebhaft*) (♩ = 108)

VOICE

PIANO

f marked (*mit Nachdruck*)

Ist nicht hei - lig mein
Love has hal - lowed my

70 pav. B. Britteno daina *Menschenbeifall* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61: 1–9 t.

Toliau esančiame pavyzdyje demonstruojamas modifikuotas tematinis branduolys Ia. Šiame epizode tercijos intervalas multiplikuojamas, kartojamas ir tiesiogiai, ir pripildant jį kitais tonais (71 pav.).

p intense (*intensiv*)

Ach! der
Ah! the

pp slow cresc. (*langsam cresc.*)

Men ge ge fällt, was auf den Markt - platz
mas ses de - light in ev' - ry cheap de -

71 pav. B. Britteno daina *Menschenbeifall* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61: 33–38 t.

Pavyzdyje 72 matome, kad kompozitorius pripildo tercijos intervalą pagalbiniais tonais. Tematinis branduolys yra išplečiamas iš vokalo linijos (tonas si) iki fortepijono dešinės rankos tono fa diezas.



72 pav. B. Britteno daina *Die Heimat* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61: 4–6 t.

Pavyzdys 73 eksponuoja tematinio branduolio svarbą – trijų taktų epizode jis pakartojamas tris kartus: du kartus skamba išplėstas tarp skirtingų partijų, vieną kartą (12 takte) – koncentruotas vertikalėje.



73 pav. B. Britteno daina *Die Heimat* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61: 10–12 t.

Britteno-Purcellio realizacijų *Orpheus Britannicus Six Songs* („Šešios dainos“) ir originalaus ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 palyginimas padeda atrasti ir įrodyti svarbius tematinio branduolio ir tercijos intervalo tapatumo aspektus.

Britteno-Purcello *Orpheus Britannicus Six Songs* („Šešios dainos“) tonacijų schema parodo tonacijų modeliavimo modelį rinkinyje.

<i>Mad Bess</i>	<i>If music be the food of love</i> Ist versijon	<i>There's not a swain of the plain</i>	<i>Not all my torments</i>	<i>Man is for the woman made</i>	<i>Sweeter than roses</i>
C-dur	g-moll	e-moll	c-moll	C-dur	g-moll – C-dur

Lentelė Nr. 7. B. Britteno-H. Purcello realizacijų *Orpheus Britannicus Six Songs* tonacijų schema.

Lentelėje Nr. 7 matome tonacinę arką, įrėminančią visą rinkinį. Tai yra C-dur tonacija. Tiesa, paskutinėje dainoje sujungiamos tonacijos g-moll ir C-dur. Tokiu būdu tarsi dvigubai užtvirtinama arka tarp pirmosios dainos *Mad Bess* („Piktoji Besė“), antrosios *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“) ir paskutinės rinkinio dainos *Sweeter than Roses* („Saldžiau už rožes“).

Cikle balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 (žr. lentelę Nr. 8) galime pastebėti panašų tonacijų modeliavimą kaip ir realizacijų rinkinyje *Orpheus Britannicus*: pirmosios ir paskutinės dainų tonacijos sudaro mažorinių tonacijų arką. Įdomu tai, kad paskutinė ciklo daina *Linien des Lebens* („Gyvenimo linijos“) sukurta modeliuojant minorinę ir mažorinę tonacijas – es-moll/Es-dur kaip ir paskutinėje realizacijoje *Sweeter the roses* („Saldžiau už rožes“) – g-moll/C-dur. Skiriasi šie du pavyzdžiai tuo, kad originalioje dainoje Brittenas naudoja vienvardes tonacijas, o realizacijoje – tolimos giminystės.

<i>Menschbeifall</i>	<i>Die Heimat</i>	<i>Sokrates und Alcibiades</i>	<i>Die Jugend</i>	<i>Hälfte des Lebens</i>	<i>Linien des Lebens</i>
F-dur	A-dur	D-dur	G-dur	B-dur/b-moll	es-moll / Es-dur

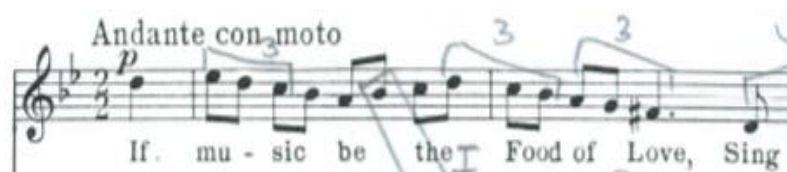
Lentelė Nr. 8. B. Britteno ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61 tonacijų schema.

Lentelėje Nr. 9 tonacijų aspektu lyginamos realizacijos ir originalios dainos. Tonacines arkas jau matėme, tad norėčiau atkreipti dėmesį į kitas koreliacijas: realizacija *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“) yra sukurta bemoline g-moll tonacija, tokia pati bemolinė tonacija yra penktosios dainos iš ciklo *Hälfte des Lebens* („Gyvenimo vidurys“) su maža modifikacija (B-dur/b-moll). Trečioji realizacija *There's not a swain of the plain* yra parašyta e-moll tonacija, o ciklo ketvirtoji daina *Die Jugend* („Jaunystė“) – G-dur tonacija (paralelinė tonacija).

<i>Orpheus Britannicus Six Songs</i>	<i>Sechs Hölderlin – Fragmente</i> op. 61
C-dur	F-dur (bemolinė tonacija)
g-moll (bemolinė tonacija)	A-dur (diezinė tonacija)
e-moll (diezinė tonacija)	D-dur (diezinė tonacija)
c-moll (bemolinė tonacija)	G-dur (diezinė tonacija)
C-dur	B-dur/b-moll (bemolinė tonacija)
g-moll/C-dur (bemolinė tonacija)	es-moll/Es-dur (bemolinė tonacija)

Lentelė Nr. 9. B. Britteno-H. Purcello realizacijų *Orpheus Britannicus Six Songs* palyginimas su B. Britteno ciklu balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61 tonacijų aspektu.

Pavyzdžiuose 74 ir 75 norėčiau išskirti ir palyginti trečiąją realizaciją iš rinkinio *Orpheus Britannicus Six Songs* („Šešios dainos“) su antrąja ciklo *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) daina *Die Heimat* („Tėvynė“):



74 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *If music be the food of love* iš rinkinio *Orpheus Britannicus Six Songs*, pirmoji versija: 1–3 t.



75 pav. B. Britteno daina *Die Heimat* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61: 29–31 t.

Lyginant realizaciją *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“) su originalia daina *Die Heimat* („Tėvynė“, 75 ir 76 pavyzdžiai), matyti panaši melodijos linija. Realizacijos melodijos epizodas nuo pradinio tono re iki tono la atkartojamas beveik identišškai kaip dainoje *Die Heimat* („Tėvynė“), tik tercija žemiau – fa sol fa mi re

(permutuojama) do. Toks pavyzdys intertekstualumo aspektu galėtų būti įvardijamas kaip marginalizacija.

Atlikus mikrotematinę rinkinio *Orpheus Britannicus Six Songs* („Šešios dainos“) ir *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 analizę, išryškėjo tokie panašūs bruožai:

1. leitintervalas si bemolis-fa – visą rinkinį išryškinantis elementas, tematinis branduolys (žymimas ženklu „I“); dainose aptinkama originali šios ląstelės išraiška ir jos modifikacijos (žymima ženklu „Ia“);
2. aukšty n kylanti kvinta ir žemyn krintanti tercija, įgyjančios pirminės ląstelės funkciją;
3. panašus tonacinio plano modeliavimas – arkinis tonacijų jungimas ir minorinių bei mažorinių tonacijų sugretinimas.

3.4. Vienijančios mikrotematizmo apraiškos B. Britteno cikluose balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52 ir *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61

Britteno ciklas balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52

Aštuonių dainų (pradinis sumanymas – dešimt) ciklas tenorui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) parašytas pagal Thomo Hardy⁴¹ lyriką 1953 metais. Iš įvairių Hardy poemų, publikuotų 1909–1922 m., B. Brittenas išsirinko sau artimiausią ir siekdamas vientisos dramaturginės linijos sudėjo eilėraščius tam tikra tvarka. Iš Hardy rinkinio „Winter Words“ (šis paskutinis poeto rinkinys buvo išleistas jau po jo mirties) kompozitorius paėmė tik vieną poemą ir pavadinimą, kuris geriausiai atspindėjo jo *idea fix* – gyvenimo saulėlydyje žmogus prisimena, apibendrina savo gyvenimą. Ciklo dalys:

1. *At Day – close in November* („Paskutinė lapkričio diena“)
2. *Midnight on the Great Western (or the Journeying Boy)* („Vidurnaktis Great Western stotyje“)
3. *Wagtail and baby (A Satire)* („Kielė ir kūdikis“)

⁴¹ Thomas Hardy (1840–1928) – anglų novelistas, dramaturgas, poetas, vienas žymiausių anglų kritinio realizmo atstovų. Jo kūrybai būdingas psychologizmas, filosofija, pesimizmas, derinamas su humoru ir ironija.

4. *The Little Old Table* („Mažas senas stalelis“)
5. *The Choirmaster's Burial (or the Tenor Man's story)* („Choro dirigento laidotuvės“)
6. *Proud Songsters (Thrushes, Finches and Nightingales)* („Išdidūs čiulbuonėliai“)
7. *At the Railway Station, Upway (or The Convict and Boy with the Violin)* („Geležinkelio stotyje“)
8. *Before Life and After* („Prieš gyvenimą ir po jo“).

„Daugelis Britteno ciklų, kurie gali būti vadinami ciklais, neturi vienijančios fabulos ar pagrindinio veikėjo, nors tarp atskirų dainų galima įžvelgti tematinės sąsajos“ (Paetsch 1998: 540). Tuomet iškyla klausimas – *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 yra ciklas ar atskirų dainų rinkinys?

Cikliškumui įrodyti šio darbo autorė pasirinko keletą metodų:

1. Pasitelkus Réti mikrotematizmo analizę, randami ciklą vienijantys bruožai bei temos.
2. Ciklą vienijantys muzikinės formos elementai: tonacinio plano struktūra, dermiškumas, metro kaita, poetinio teksto dramaturginė linija.

Šitame cikle pirminės ląstelės funkciją atlieka atskiri intervalai – aukštyn kylanti kvinta, seksta ir tematinis branduolys (I) bei jo modifikacija (Ia). Tematinio branduolio funkciją (I) atlieka trijų natų darinys, turintis aiškią struktūrą, – kylantis sekundos intervalas ir besileidžianti tercija. Tematinio branduolio sąsaja su *Orpheus Britannicus* realizacijų rinkiniu yra akivaizdi: dominuoja krintančios tercijos intervalas bei kylančios kvintos intervalas. Tematinio branduolio modifikacija (Ia) cikle *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) pasirodo tris kartus ir skiriasi nuo pradinio darinio tercijos intervalo praplėtimu (kvartos, jos inversijos kvintos ir sekstos intervalų ribose).

Jau pirmoje dainoje išryškėja kvintos ir sekstos intervalai (vertikalėje ir horizontalėje) bei tematinis branduolys I.



76 pav. B. Britteno daina *At Day – close in November* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52, tematinis branduolys I, kvintos ir sekstos intervalai: 9–11 t.

Antros dainos *Midnight on the Great Western* („Vidurnaktis Great Western stotyje“) fortepijono įžangoje tematinis branduolys nežymiai transformuojamas susiaurinant intervalą iki sekundos bei ritmiškai sustambinant. Septintame takte skambantis originalus I tematinis motyvas ritmiškai susmulkinamas, pakeičiama jo kryptis. Taip pat ryškūs kvartos ir kvintos intervalai.



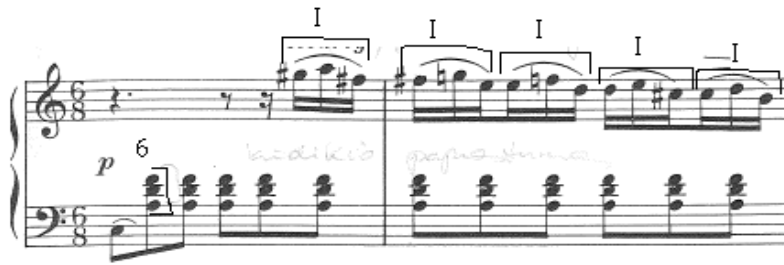
77 pav. B. Britteno daina *Midnight on the Great Western* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52, fortepijono partija, tematinio branduolio I transformavimas bei pirminis variantas: 7–8 t.

Vokalo partijoje – teminė ląstelė modifikuojama praplečiant intervalinę apimtį, pakeičiant motyvo kryptį, ritmiškai susmulkinant (diminucija) (14 taktas).



78 pav. B. Britteno daina *Midnight on the Great Western* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op 52, vokalo linija, teminės ląstelės modifikacija: 14 t.

Trečioje dainoje *Wagtail and Baby* („Kielė ir kūdikis“) fortepijono partijoje skamba pradinis teminio branduolio variantas ritmiškai susmulkinus (diminucija). Kairės rankos partijoje dominuoja ryškūs sekstos intervalo akordas (sektakordas).



79 pav. B. Britteno daina *Wagtail and Baby* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52, fortepijono partijoje skamba teminis branduolys ir sekstos intervalai: 1–2 t.

Vokalo partijoje atsekami tik kvartos ir kvintos intervalai (81 pav.).



80 pav. B. Britteno daina *Wagtail and Baby* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52, vokalo linija: 3–5 t.

Ketvirtos dainos *The Little Old Table* („Mažas senas stalelis“) fortepijono partijoje tiek tematinis branduolys, tiek intervalai vis labiau maskuojami: temoje pakeičiama kryptis bei sukeičiami garsai. Tai yra permutacija, nes originaliai skambėtų tonai f-e-g. Kvintos intervalas taip pat paslepiamas pagalbiniais garsais.



81 pav. B. Britteno daina *The Little Old Table* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52, tematinio branduolio ir kvintos intervalo pavidalai: 4 t.

Vokalo partijoje randama tema yra paimta iš originalios versijos ir papildyta vienu garsu.



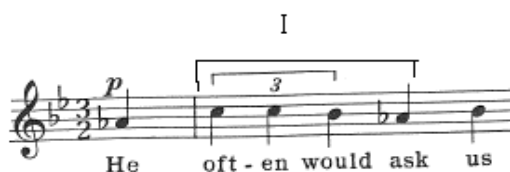
82 pav. B. Britteno daina *The Little Old Table* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op 52, vokalo linijoje skamba originali tema: 9–10 t.

Penktos dainos *The Choirmaster's Burial* („Choro dirigento laidotuvės“) fortepijono partijoje vyrauja akordinė faktūra bei kvintos, sekstos intervalai.



83 pav. B. Britteno daina *The Choirmaster's Burial* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op 52: 4–5 t.

Vokalo partijoje pastebimas panašus tematinio branduolio transformavimas kaip ir *The Little Old Table* („Mažas senas stalelis“) – natos permutojamos (originaliai skambėtų h-c-a), 1–2 t.



84 pav. B. Britteno daina *The Choirmaster's Burial* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op 52 , transformuotas tematinis branduolys vokalo linijoje: 1–2 t.

Šeštos dainos *Proud Songsters* („Išdidūs čiulbuonėliai“) fortepijono partijoje tematinis branduolys transformuojamas permutacijos būdu – sekundos intervalo slinktis pasirodo ne iš viršaus, bet iš apačios (originaliai skambėtų d-c-e). Kairės rankos partijoje dominuoja vertikalūs kvartos intervalai.



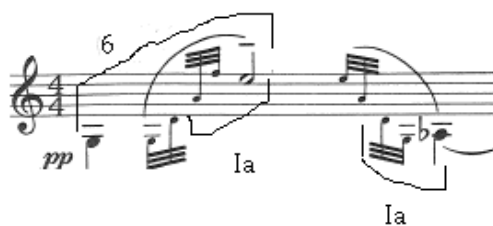
85 pav. B. Britteno daina *Proud Songsters* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op 52 (1 taktas)

Vokalo partijoje, panašiai kaip ir dainoje *Midnight on the Great Western* („Vidurnaktis Great Western stotyje“), ryškus tematinis motyvas Ia. Šiame pavyzdyje intervalas praplečiamas iki kvintos (kvarta yra kvintos inversija).



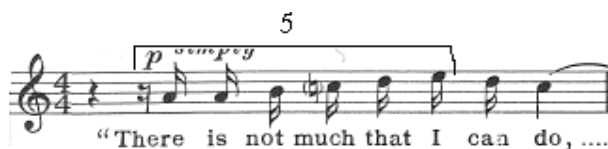
86 pav. B. Britteno daina *Proud Songsters* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52, vokalo linija: 4 t.

Septintos dainos *At the Railway Station, Upway* („Geležinkelio stotyje“) fortepijono partijoje paslėptas sekstos intervalas. Tematinio motyvo Ia krypties pakeitimas ir intervalo išplėtimas iki sekstos bei inversinis šio darinio variantas.



87 pav. B. Britteno daina *At the Railway Station, Upway* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52, fortepijono partija: 1 t.

Vokalo partijoje – diatoniškai užpildytas kvintos intervalas bei tematinis I motyvas (panašiai kaip dainoje *Midnight on Great Western* („Vidurnaktis Great Western“)) (pirmas, pvz., 5 t., antras – 10 t.)

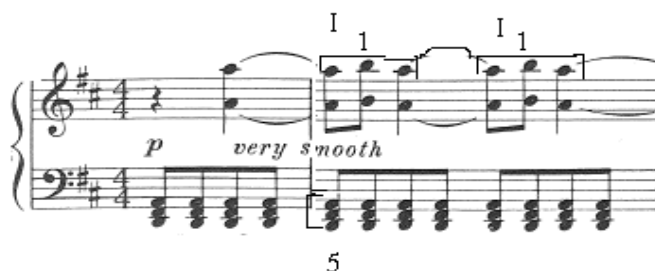


88 pav. B. Britteno daina *At the Railway Station, Upway* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52, vokalo partija, kvintos intervalas: 5 t.



89 pav. B. Britteno daina *At the Railway Station, Upway* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52, vokalo linija, tematinis I motyvas : 10 t.

Paskutinės ciklo dainos *Before Life and After* („Prieš gyvenimą ir po jo“) fortepijono dešinės rankos partijoje skamba nepilnas I tematinis darinys, kairėje – ryškūs kvintakordai (1–2 t.).



90 pav. B. Britteno daina *Before Life and After* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: 1–2 t.

Vokalo partijoje tematinis branduolys skamba dviem pavidalais – pilnu ir nepilnu (kaip fortepijono) (pirmas, pvz. 2 t., antras – 4–5 t.).



91 pav. B. Britteno daina *Before Life and After* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52, vokalo linija: 2 t.



92 pav. B. Britteno daina *Before Life and After* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: 4–5 t

Redukavę ciklą balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 pastebime, kad tematinį pirminių ląstelių panaudojimas varijuoja (žr. lentelę Nr.10).

3	I,	kvinta ir	seksta	- <i>At Day - close in November</i>	1
	I, I 1, Ia			- <i>Midnight on the Great Western</i>	
	I,	kvinta, kvarta ir	seksta	- <i>Wagtail and Baby</i>	
	I,	kvinta		- <i>The Little Old table</i>	
	I,	kvinta,	seksta	- <i>The Choirmaster's Burial</i>	
	I, Ia,	kvarta		- <i>Proud Songsters</i>	
	I 1, Ia,	kvinta,	seksta	- <i>At the Railway Station, Upway</i>	
	I, I 1,	kvinta		- <i>Before Life and After</i>	

Lentelė Nr. 10. B. Britteno ciklas balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52, tematinį pirminių ląstelių kaita.

Pagal tematinį motyvų panaudojimą išskiriamos trys grupelės:

1. Tematinis branduolys I, intervalai kvinta, seksta;
2. Tematinio branduolio modifikacija Ia (ir jos variantai) bei intervalai kvarta, kvinta, seksta;
3. Tematinis darinys Ia bei kvartos, kvintos ir sekstos intervalai.

Analizė atskleidė, kad Britteno cikle balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 cikliškumas įtvirtinamas penkiais aspektais:

1. tematinio darinio transformacijomis – pirminės ląstelės funkciją atlieka kvintos, sekstos intervalai, tematinis branduolys (I) bei jo modifikacija (Ia);

2. tonacinio plano schema – ciklą juosia vienvardės tonacijos d-moll – D-dur, taip pat nustatytas opozicinis (minor – mažoro) arkinis grupavimas: d – D, c – G, e – B, iš grupavimo išsiskiria A – Es, nes abi tonacijos yra mažorinės;

3. derminių mąstymu, tačiau tonalumo ribos dar labiau praplečiamos – sunku apčiuopti vieną vyraujančią tonaciją, nes daugelyje dainų kelios tonacijos gretinamos ne tik horizontalėje, bet ir vertikalėje;

4. nustatyta nedidelė metro kaita dainų vidinėje struktūroje;

5. programinis, iliustratyvus muzikos pobūdis.

Atlikę ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 analizę, tokiu pačiu būdu pažvelgsime į ciklą balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61.

Britteno ciklas balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61

Ciklas aukštam balsui ir fortepijonui pagal vokiečių poeto Friedricho Hölderlino (1770–1843) autentiškus tekstus *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 parašytas 1958 metais. Poetas nebuvo suprastas savo amžininkų, jo kūryba ženkliai pralenkė tuometinį laikmetį. Poezijai būdingas „filosofinis idealizmas, jausminga helenistinė lyrika, bandymas atkurti senovės Graikiją vėlyvojoje XVIII a. vokiečių kultūroje“ (Seeling 1998: 101–102) neinspiravo to laikmečio vokiečių dainų kūrėjų. Vienas pirmųjų pagal F. Hölderlino tekstus parašė J. Brahmas (*Schicksalslied*), o jau XX a. – P. Hindemithas, H. Reutteris, J. M. Haueris ir kt. F. Hölderlino poezijoje jaučiama labai stipri liuteronų teologijos ir helenizmo įtaka, todėl autoriui svarbiau buvo išreikšti filosofiją, o ne savo subjektyvius išgyvenimus. Hölderlino poezija tikriausiai patraukė filosofiniu turiniu, senovės Graikijos dvelksmu. „Rinkdamasis trumpas poetas B. Brittenas meistriškai varijavo ritmais, kad geriausiai atliktų Hölderlino poezijos kalbą ir charakteristiką“ (Evans 1996: 365).

Brittenas pasirinko atskiras poetas, kurios apima laikotarpį nuo poeto brandos iki gyvenimo saulėlydžio (beprotystės):

1. *Menschenbeifall* („Žmonių pritartimas“)
2. *Die Heimat* („Tėvynė“)

3. *Sokrates und Alcibiades* („Sokratas ir Alcibiadas“)
4. *Die Jugend* („Jaunystė“)
5. *Hälfte des Lebens* („Gyvenimo vidurys“)
6. *Die Linien des Lebens* („Gyvenimo linijos“)

Atskirų poemų pasirinkimą, sudedant pagal tam tikrą dramatinę fabulą galima išskirti kaip kompozitoriui būdingą bruožą (tai pastebėta ir cikle balsui ir fortepijonui *Winter Words* „Žiemos žodžiai“) op. 52. Kaip ir ankstesniems ciklams, Brittenas pasirinko vaizdingus ir lakoniškus tekstus (pvz., eilėraštis *Die Linien des Lebens* („Gyvenimo linijos“) yra tik keturių eilučių). Harry E. Seeling vadina kūrinį „literatūriniu vokaliniu ciklu“ – „muzika išreiškiami fundamentalūs poetiniai vaizdai, nors ta muzika paradoksaliai prieštarauja keletui poeto pagrindinių metaforinių išdėstymų: tiek tekstinės, tiek muzikinės konfigūracijos sujungia jėgas, kad naujai išryškintų kontrastuojančius ir jungiančius šios tikrai cikliškos sekos aspektus“ (Seeling 1998: 101). Muzikologas Carpenteris ciklą balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 lygina su ciklu balsui ir gitarai *Songs from the Chinese* („Dainos iš Kinijos“, 1957) op. 58 – ta pati vienijanti meilės tematika, atsainus žvilgsnis į šlovę, toks pats pasirinktas dainų skaičius cikle. Tačiau aš daugiau paralelių įžvelgiu su ciklu balsui ir fortepijonui *Seven Sonnets of Michelangelo* („Septyni Michelangelo sonetai“) op. 22 – filosofinio pobūdžio poezija, meilės tematika, panašios muzikos išraiškos priemonės (vokalo partija grįsta *bel canto* principu, fortepijonas traktuojamas kaip balsas). Ypač daug panašumų fortepijono partijoje turi pirmosios minimų ciklų dainos. Pasak Grahamo Johnsono, *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 preciziškai parašytas ciklas. Poezija yra brangakmenio vertės, muzika kaip gėlė skleidžiasi, tačiau yra kontroliuojama. „Tas, kuris atlieka šitą ciklą, jaučia, kad vokalo ir fortepijono linijos yra glaudžiai persipynusios kaip laikrodžio mechanizmas“ (Johnson 2003: 58). Panagrinėkime šį ciklą mikrotematizmo metodu ir palyginkime su jau analizuotais kūriniais.

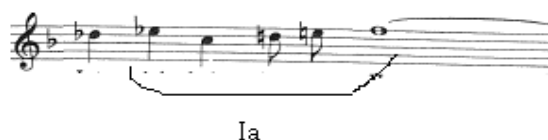
Cikle balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 pirminės ląstelės funkciją atlieka ne atskiri intervalai, bet tematinis branduolys (I) ir jo modifikacija (Ia). Tematinis branduolys sudarytas iš garsų slinkties, užpildančios kvintos intervalą. Šio darinio modifikacija skiriasi pradinio tercijos intervalo kryptimi. Tai vėlgi tiesioginė Purcello realizacijų įtaka: kvintos intervalas, o modifikacijoje – tercijos intervalo svarba.

Jau pirmoje ciklo dalyje *Menschbeifall* („Žmonijos pritarimas“) randami abu dariniai (fortepijono partijoje 1–2 taktuose, vokalo – 9–10 t.). Fortepijono partijoje labai ryškus, nuolat pasikartojantis kvartos intervalas:



93 pav. B. Britteno daina *Menschbeifall* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61: 1–2 t.

Vokalo partijoje



94 pav. B. Britteno daina *Menschbeifall* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61, vokalo linija: 9–10 t.

Antros dainos *Die Heimat* („Tėvynė“) vokalo partijoje aptinkame temos Ia transformaciją – tercijos intervalas apverčiamas į sekstą, originalioje diatoninėje slinktyje fa-sol-la praleidžiamas vienas garsas. Kinta temos ritminis piešinys (2–4 t.).



95 pav. B. Britteno daina *Die Heimat* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61, vokalo linija: 2–4 t.

Trečioje dainoje *Sokrates und Alcibiades* („Sokratas ir Alcibiadas“) modifikuojami abu teminiai dariniai: fortepijono partijoje sukeičiamas intervalų (tercijų) užpildymas vietomis bei sustambinama ritminė natų vertė (1–3 t.).



96 pav. B. Britteno daina *Sokrates und Alcibiades* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61: 1–3 t.

Vokalo partijoje keičiasi I temos kryptis, tema suspaudžiama ir augmentuojama; Ia išreiškiama taip pat priešinga kryptimi (palyginti su originalu) po tercijos intervalo, ji suspausta bei augmentuota, pakeistas ritminis piešinys bei natų vertės (pirmas pvz 4 t., antras – 6–8 t.).



97 pav. B. Britteno daina *Sokrates und Alcibiades* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61, vokalo linija: 4 ir 6–8 t.

Dainos *Die Jugend* („Jaunystė“) fortepijono partijoje I tema išžėsta laike, jos karkasas tiksliai išlaikomas, užpildant papildomomis slinktimis. Slinktyse (sekvencijose) pastebimi kvartos ir kvintos intervalai (kvinta – kvarta inversija) (pvz., 2–5 t.).



98 pav. B. Britteno daina *Die Jugend* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61, fortepijono dešinės rankos partija: 2–5 t.

Vokalo partijoje I tema taip pat augmentuota ir išžėsta laike, bet nepilna (suspausta) (pvz., 2–5 taktuose).



99 pav. B. Britteno daina *Die Jugend* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61 vokalo linija: 2–5 t.

Penktos ciklo dainos *Hälfte des Lebens* („Gyvenimo vidurys“) fortepijono partijoje I tema suspausta ir papildyta.



100 pav. Britteno daina *Hälfte des Lebens* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61:1 t.

Vokalo partijoje tema transformuojama pakeičiant kryptį, originalų garsų skaičių, ritmą.



101 pav. B. Britteno daina *Hälfte des Lebens* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61: 3–6 t.

Paskutinioji daina *Linien des Lebens* („Gyvenimos linijos“) užtvirtina pagrindinės temos svarbą. Fortepijono partijoje pradinė tema I diatoniškai užpildoma, ritmas nežymiai pakitęs.



102 pav. B. Britteno daina *Linien des Lebens* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61, fortepijono dešinės rankos linija: 1–2 t.

Vokalo partijoje tema ritmiškai sustambinta, augmentuota.



103 pav. B. Britteno daina *Linien des Lebens* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61: 1–4 t.

Redukavus pastebima tokia schema (grupės susisieja veidrodiniu principu):

I, Ia	<i>Menschenbeifall</i>
Ia	<i>Die Heimat</i>
I, Ia	<i>Socrates und Alcibiades</i>
I	<i>Die Jugend</i>
I	<i>Hälfte des Lebens</i>
I	<i>Linien des Lebens</i>

Lentelė Nr.11. B. Britteno ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61 pirminės ląstelės darinio kaita cikle.

Ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 tematinio branduolio kaita nepersmelkia kūrinio taip ryškiai, kaip, pavyzdžiui, *Seven Sonnets of Michelangelo* („Septyni Michelangelo sonetai“) op. 22 Šiuo atveju tematinė arka nesusidaro.

Ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 ciklišumą išryškina penki parametrai:

1) pirminės ląstelės funkcija, kurią atlieka tematinis branduolys (I) ir jo modifikacija (Ia);

2) tonacinis planas sudaro aiškią schemą: penkios mažorinės tonacijos ir viena minorinė arba kraštinės tonacijos sudaro arką (įrėmina ciklą) pagal prieraktinius bemolinius ženklus;

3) derminis mąstymas, dominuoja nebe dur/moll sistema, bet tonacinis centras;

4) dainos ribose kompozitorius neįveda didelės metro kaitos;

5) sunkiai dalomas dainų formos vientisumas.

Trečiojo skyriaus analizių išvadose nustatyti tokie jungiamieji komponentai, įtvirtinantys Britteno ciklišką mąstymą realizacijų rinkiniuose *Orpheus Britannicus*: tai tonacinis rinkinių planas (susidaro tobula tonacijų arka), dainų leitfigūrų (*prime cell*) glaudus ryšys. Redukavus Britteno-Purcello realizacijas, išryškėja trys rinkinį / ciklą vienijantys komponentai: 1) g. 5 intervalo leitfigūra si^b-fa; 2) d. 3 ir g. 4 intervalai; 3) m.3 ir d. 3 intervalo charakteringas šuolis žemyn. Analizuojant cikliškumo parametru originalius Britteno ciklus balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 ir *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61, nustatyti penki ciklišumą įtvirtinantys komponentai: tematinis darinys ir jo transformacijos, panaši tonacinio plano schema, tonacinio centro, o ne konkrečios tonacijos, įtvirtinimas, minimali metro kaita dainų rėmuose, iliustratyviai programinis muzikos pobūdis. Tai leidžia įtvirtinti kompozitoriaus siekį: leitmotyvai, leittemos, tematinis grūdas – pagrindiniai „raktai“, leidžiantys suvokti kompozitoriaus siekį maksimaliai sujungti ciklus į vientisą kūrinį, kur personifikuojami, charakterizuojami veikėjai atskirose ciklų dainose.

4. FORMALIOJI IR MIKROTEMATINĖ H. PURCELLO IR B. BRITTENO VOKALINIŲ KŪRINIŲ INTERPRETACINĖ ANALIZĖ

Nors Rėti analizės metodas labiau struktūrinis, paremtas komponavimo principu (mažos apimties kompoziciniai dariniai, tematinės ląstelės), darbe iškeliamas klausimas – kokia šio metodo reikšmė atlikėjams, kokius klausimus gali kelti ar atsakyti jiems tokios redukcinės analizės išvados. Interpretacijų įžvalgose bus paliesti tokie aspektai kaip tematinio branduolio *prime cell* ir transformuotų šios ląstelės darinių girdėjimas ir išpildymas. Analizuojama, kokią tai turi reikšmę atlikėjams, kai norima susieti dainą, kaip vienetą, į visumą ir visą ciklą į vienį. Šiame skyriuje bus analizuojami Britteno-Purcello realizacijų rinkiniai *Orpheus Britannicus Seven Songs* („Septynios dainos“) ir *Six Songs* („Šešios dainos“) bei du originalūs Britteno ciklai balsui ir fortepijonui – *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 ir *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61.

Siekiant aprėpti platesnį interpretacinį lauką, pradžioje kiekvienas ciklas bus nagrinėjamas formaliosios analizės įrankiais (tonacinis planas, ritmo ir metro sąsajos ciklo viduje, poetinio teksto koreliacija su muzikiniu audiniu), vėliau analizuojama viena ciklo daina, išryškinant mikrotėmų reikšmę bei išraišką. Pasitelkiami trys interpretacijos aspektai bei jų koreliacija: tempo, dinamikos, atlikėjų bendradarbiavimo. Gilesnei analizei iš kiekvieno ciklo balsui ir fortepijonui pasirinkta viena daina, išsiskirianti ypač ryškiais tematiniais segmentais. Iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 pasirinkta pirmoji daina *At Day – close in November* („Paskutinė lapkričio diena“). Analizuojami trys atlikimai: Britteno ir Pearso studijinis 1954 m. įrašas ir gyvo atlikimo įrašas 1972-aisiais bei Th. Alleno ir R. Vignolo gyvo atlikimo 2000 m. įrašas. Iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin-Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 pasirinkta antroji daina *Die Heimat* („Tėvynė“). Analizuojami šie įrašai: 1960 m. P. Pearso ir B. Britteno gyvo atlikimo įrašas, 2013 m. I. Bostridge'o ir A. Pannano įrašytas vaizdo klipas ir 2017 m. J. Cho ir M. Nahono gyvo atlikimo įrašas.

4.1. B. Britteno-H. Purcello *Orpheus Britannicus* interpretacinės įžvalgos

Analizuodama abu realizacijų *Orpheus Britannicus* rinkinius ir juos vienijančius aspektus, norėčiau išskirti tonacinio plano (vientisumą įtvirtinanti tonacijų arka), taip pat metro, poetinio teksto ir dramaturginės fabulos svarbą cikle.

Tonacinis planas

Rinkinio tonacinio plano analizė išryškino aiškias tonacijų arkas. Ir tai nėra atsitiktinumas: iš tikrųjų Brittenas sukūrė du rinkinius – *Seven realisations* („Septynios realizacijos“) ir *Six realisations* („Šešios realizacijos“). Tokioje dainų eiliškumo sandūroje ir skyla tonacinės arkos, todėl galima daryti prielaidą, kad B. Brittenas mąstė cikliška.

B – dur	g – moll	a – moll	g – moll	d – moll	B – dur	B – dur
---------	----------	----------	----------	----------	---------	---------

Lentelė Nr. 12. B. Britteno-H. Purcello realizacijų rinkinys *Orpheus Britannicus Seven Songs*, dainų tonacinis planas.

C – dur	g – moll	e – moll	c – moll	C – dur	g – moll	C – dur
---------	----------	----------	----------	---------	----------	---------

Lentelė Nr. 13. Britteno-Purcello realizacijų rinkinys *Orpheus Britannicus Six Songs*, dainų tonacinis planas.

Metras

Analogiškai skyla rinkinio struktūra ir lyginant dainų metro parametrus. Pirmąją ir septintąją dainas labiausiai vienija antrasis metro skaičius, t. y. kokios vertės natos dominuos takte. Taigi ketvirtinės dominuoja ir jungia pirmąją, antrąją, ketvirtąją, penktąją ir septintąją dainas. O antrosios ir trečiosios dainų metrinė nuoroda virsta simetriškai greitesne – aštuntine.

3/4	C-3/8	12/8	4/4	4/4	C (<i>alla breve</i>)	4/4
-----	-------	------	-----	-----	-------------------------	-----

Lentelė Nr. 14. B. Britteno-H. Purcello realizacijų rinkinys *Orpheus Britannicus Seven Songs*, dainų metro kaita.

Lentelėje Nr. 14 matome dainų nuo aštuntosios iki tryliktosios metrinės nuorodas. Vėlgi demonstruojamas simetriškumas ir dainų koreliacija. Dominuoja pusinių natų verčių judėjimas.

2/2-3/4	2/2	2/2	3/2	4/4	2/2
---------	-----	-----	-----	-----	-----

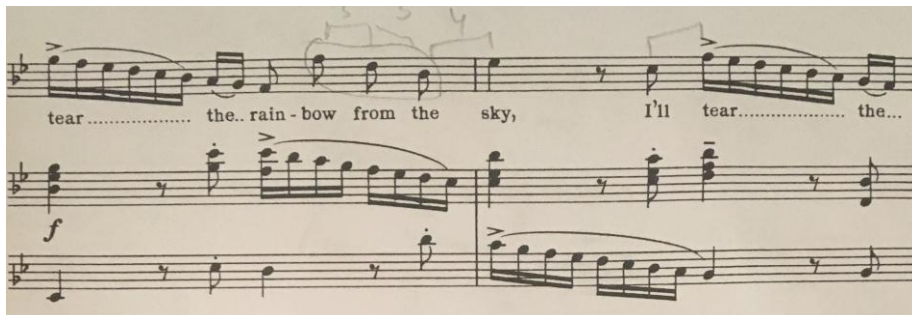
Lentelė Nr. 15. B. Britteno-H. Purcello realizacijų rinkinys *Orpheus Britannicus Six Songs*, dainų metro kaita.

Metro analizė aspektu taip pat patvirtina Britteno-Purcello *Orpheus Britannicus* cikliškumą. Todėl atlikėjams labai svarbu pajusti metro, tonacijos perėjimus iš vienos dainos į kitą, mintyse sujungiant ciklą į nepertraukiamą visumą.

Dramaturginė fabula

Analizuojant abu realizacijų rinkinius *Orpheus Britannicus* iškyla klausimas, kaip tokia analizė galėtų pagelbėti atlikėjams? Visų pirma įsigilinus į visų dainų giluminį klotą, vidinė muzikanto klausa pradeda apčiuopti vidinius dainų ryšius ir rinkinys (o gal ciklas) jungiamas į visumą. Britteno-Purcello realizuotų dainų rinkinį *Orpheus Britannicus Seven Songs* („Septynios dainos“, 1947) atliekant kaip ciklą, išryškėja kompozitoriaus sudaryta dramaturginė fabula: pirmoji daina *Fairest Isle* („Gražioji sala“) – šokinio charakterio, antroji – *If music be the food of love* („Jei muzika būtų penas meilei“) – labai išplėtotą, joje vyrauja dvi nuotaikos, du charakteriai. Pirmoji dalis *recitativo animato* – svajinga, improvizacinė, o štai antroji *Allegretto* – vėlgi šokinio charakterio, melodija pasižymi kvartų ir kvintų šuoliais, taškuotu ritmu. Trečioji realizacija *Turn the thine eyes* („Nusukite savo akis“) sukomponuota sunkiau apčiuopiama vingiuojančia melodija, retorinė figūra išryškina nuolat besikartojanti žodį *turn* – „sukti, suktis“. Ketvirtoji daina rinkinyje *Music for a while* („Muzika“) – konkreti, žemiška. Tokį įspūdį sustiprina ir labai konkreti fortepijono partija: vienos, o kartais ir abiejų rankų melodinės linijos dubliuojamos oktavomis, dominuoja žemas registras. Penktosios dainos *Pious Celinda* („Pamaldžioji Selinda“) tempas *Allegretto* suponuoja lengvą, grakštų judėjimą. Įdomu tai, kad muzika sukomponuota labai retoriškomis priemonėmis. Religinės Selindos paveikslas dainoje kuriamas kaip nuolankios, nusižeminančios merginos. Muzikoje, ypač vokalo partijoje, dominuoja melodinės slinktyt žemyn (nusilenkimas) arba krintančios tercijos *concluding* motyvas – palydimasis motyvas pagal Rėti mikrotematizmo teoriją. Tai vėlgi patetiškas, melancholiškas intervalas – nuolankumo simbolis. Šeštojoje dainoje *I'll sail upon the Dog – star* („Aš plauksiu į žvaigždes“) tempo nuoroda atlikėjams yra *Vivace*. Melodijoje dominuoja kvartų ir kvintų intervalai, drąsi, ryžtinga nuotaika. Šioje realizacijoje ryškus iliustratyvumas – žodžiai 17–18 taktuose „I tear the rainbow from the sky“ („Aš

išplėšiu vaivorykštę nuo dangaus“) išreiškiami devynių natų slinktimi žemyn vokalo linijoje ir iškart polifonizuojama lineariai pereinant į dešinės rankos ir kairės rankos partijas. Tai simbolizuoja vaivorykštės skliautus arba krintančios žvaigždės aliuziją:



104 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacijos *I'll sail upon the Dog-star* iš rinkinio *Orpheus Britannicus*: 17-18 t.

Septintojoje dainoje *On the brow of Richmond Hill* („Ant Ričmondo kalno keteros“) Brittenas nuorodo atlikėjams didingą nuotaiką – *Maestoso*. Vokalo partijoje dominuoja kvartų ir kvintų intervalai, ryžtingesnis, taškuotas ritmas, fortepijono partijoje – oktavos intervalo slinktys kairėje rankoje, dešinės rankos partijoje – platūs akordai. Tai neabejotinas panašumas ir sąsaja su daina *Music for a while* („Muzika“). Taigi pagal nuotaikas ir bendrą Britteno komponavimo planą minėtas dainas būtų galima taip sugrupuoti:

Dainos pavadinimas	Tempo nuoroda	Dainos charakteringumas
<i>Fairest Isle</i>	Con moto	Šokinis charakteris
<i>If music be the food of love</i>	Recitativo animato/Allegretto	Improvizacinis pobūdis/šokinis charakteris
<i>Turn the thine eyes</i>	Vivace	Vingiuojantis, neapčiuopiamas nuotaikos pobūdis
<i>Music for a while</i>	Andante con moto	Konkrečiai, stabili dainos nuotaika, intervaliniai šuolių ir oktavų dominavimas
<i>Pious Celinda</i>	Allegretto	Nuolankumas, išryškinamas retorinėmis figūromis, slinktimis žemyn.

<i>I'll sail upon the Dog – star</i>	Vivace	Drąsi, ryžtinga nuotaika, būdingas iliustratyvumas
<i>On the brow of Richmond Hill</i>	Maestoso	Drąsi, ryžtinga nuotaika, intervaliniai šuoliai, oktavų dominavimas

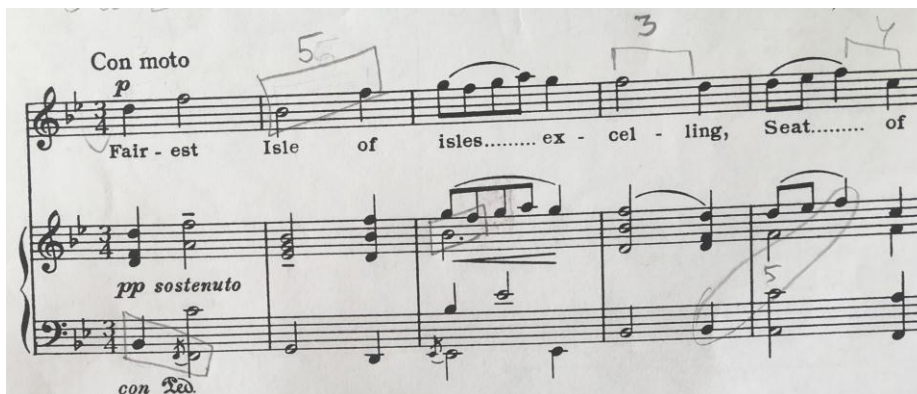
Lentelė Nr. 16. B. Britteno-H. Purcello realizacijų rinkinio *Orpheus Britannicus Seven Songs* tempo, nuotaikų analizė.

Išnagrinėję realizacijas *Orpheus Britannicus Seven Songs* („Septynios dainos“) formaliosios analizės įrankiu, pažvelkime giliau į pirminės ląstelės girdėjimo ir išpildymo strategijas. Redukavus *Orpheus Britannicus*, išryškėjo trys rinkinį / ciklą vienijantys komponentai:

- 1) g. 5 intervalo leitfigūra si-fa;
- 2) d. 3 ir g. 4 intervalai;
- 3) m.3 ir d. 3 intervalo charakteringas šuolis žemyn.

Remiantis Kimbergeriu (1721–1783), intervaluose, kurių kryptis yra aukštyn, slypinčius afektus galima iššifruoti taip:

- 1) Pirminės ląstelės (*prime cell*) funkciją atlieka kylančios krypties grynosios kvintos intervalas, išreikštas tonais si-fa. Šis intervalas sužadina drąsą ir džiugesį.
- 2) Visame rinkinyje charakteringas kylančios ir krintančios krypties tercijos intervalas. Kylanti aukštyn d. 3 išreiškia malonią emociją, o m. 3 ir d. 3 intervalų šuolis žemyn aiškinamas kaip labai liūdnos ir patetiškos, melancholiškos emocijos užkodavimas.



105 pav. B. Britteno-H. Purcello realizacija *Fairest Isle* iš *Orpheus Britannicus*: 1–5 t.

Realizacijos *Fairest Isle* („Gražioji sala“) pirmame sakinyje (105 pav.) akivaizdžiai demonstruojamas leitintervalas si^b-fa: kvinta skamba atbuliniu variantu fa-si^b ir tiesiogiai dubliuojama fortepijono dešinėsios rankos partija. Ši ląstelė yra pateikiama įvairiai – ir tiesiogiai, ir apversta, augmentuota ir suspausta, ištempinama per kelis registrus ir t. t. Įdomu tai, kad natų darinys si-fa nėra susijęs su dainos tonacija, todėl harmoninio plano / harmoninės slinkties prielaida negalima.

Mikrotematinė rinkinio *Orpheus Britannicus Seven Songs* („Septynios dainos“) analizė išryškino leitintervalą si^b-fa. Šis svarbus intervalas tampa viso rinkinio ryškiu elementu, tematinio branduoliu (žymima ženklu „I“). Dainose aptinkama šios ląstelės originali išraiška ir jos modifikacija (žymima ženklu „Ia“) bei du svarbūs intervalai – aukšty n kylanti kvinta ir žemyn krintanti tercija, įgyjantys pirminės ląstelės funkciją. Interpretuojant atlikėjai turėtų ypač atidžiai įprasminti juos.

4.2. B. Britteno ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52 interpretacinė strategija

Tiriamajame darbe opusų cikliškumui atskleisti pasirinkti keturi parametrai: tonacinis ciklo planas, ritmo ir metro sąsajos tarp dainų, poetinis tekstas ir dramaturginė fabula, kurie yra labai svarbūs vientisam ciklo suvokimui ir atlikimui bei kuriant interpretacinę strategiją. Šie aspektai bus nuosekliai analizuojami, nes tokie parametrai, kaip tonacinis planas ir perėjimas iš vienos dainos tonacijos į kitą, yra ypač svarbūs atlikėjams, siekiant klausytojams perteikti ciklo vientisumą.

Tonacinis planas

Ciklą balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52 („Žiemos žodžiai“) juosia vienvardės tonacijos dainos, sudarydamos arką: d-moll – D-dur⁴²

<i>At Day – close in November</i>	d-moll	<i>Quick and impetuous</i>
<i>Midnight on the Great Western</i>	c-moll	<i>Very slow</i>
<i>Wagtail and Baby</i>	A-dur	<i>Gently moving</i>
<i>The Little Old Table</i>	e-moll	<i>Quick and light</i>

⁴² Britteno ciklams balsui ir fortepijonui yra būdingas tonacijų arkinis apjuosimas, pavyzdžiui, *On this Island* („Šioje saloje“) op. 11 pagal Wystano Hugh'o Audeno (1907– 1973) žodžius ir *The Holy Sonnets of John Donne* („Šventieji John'o Donno sonetai“) op. 35.

<i>The Choirmaster's Burial</i>	B-dur	<i>Simply</i>
<i>Proud Songsters</i>	Es-dur	<i>Impetuous</i>
<i>At the Railway Station, Upway</i>	G-dur	<i>Lightly and like an improvasation</i>
<i>Before Life and After</i>	D-dur	<i>Quietly moving</i>

Lentelė Nr. 17. B. Britteno ciklas *Winter Words* op. 52, tonacijų ir tempų kaita cikle.

Taip pat galima įžvelgti opozicinį (minoro ir mažoro) arkinį grupavimą: d – D, c – G, e – B, iš grupavimo išsiskiria A – Es. Analizuojant pagal d – moll giminingumo santykį, nustatomi tokie ryšiai:

d-moll	c-moll	A-dur	e-moll	B-dur	Es-dur	G-dur	D-dur
T	VII	V	II	VI	°II	IV	T
		(maž.D)				(dorinė S)	

Lentelė Nr. 18. B. Britteno ciklas balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52, tonacinis planas.

Šiame cikle balsui ir fortepijonui ryškus kompozitoriaus derminis mąstymas, tonalumo ribos dar labiau praplečiamos – tampa sunku apčiuopti tonacijos kontūrus. Daugelyje dainų kelios tonacijos gretinamos ne tik horizontalėje, bet ir vertikalėje. Pavyzdžiui, jau pirmoje dainoje dominuoja bitonalumas bei tercijų intervalai:



106 pav. B. Britteno daina *At Day – close in November* iš ciklo *Winter Words* op. 52, tonacinis bitonalumas: 1–2 t.

Monotonalinis pirmosios ciklo dainos *At Day – close in November* („Paskutinė lapkričio diena“) nestabilumas yra pastebimas fortepijono įžangoje: nors visi akordai, sudarantys kadenciją, turi bendrus garsus, čia gana stiprų tonacijos nestabilumą išlaiko vertikali trigarsių kombinacija bei dvylika chromatinių pustonų.

Midnight on the Great Western („Vidurnaktis Great Westerne“) įžanga, įgaunanti leitmotyvo funkciją, prasideda įdomiai moduliuojama c-moll tonacija, o es-moll gretinamas kaip alternatyvus tonalinis centras (paralelinėmis sumažintomis kvintomis):



107 pav. B. Britteno daina *Midnight on the Great Western* iš ciklo *Winter Words* op. 52: 1–2 t.

Dainos *Wagtail and Baby* („Kielė ir kūdikis“) pradžioje tonacija nėra aiški, tarsi „vibruoja tarp F-dur (kairės rankos partijoje) ir A-dur (dešinės), bet priskirti tiksliai nei vienai, nei kitai negalima – ko gero tai satyrinis užmojis suderinti tekstą su jame slypinčiomis abejonėmis, o tai yra civilizuotas elgesys“ (Whittall 1971: 6–7)⁴³. Pagrindinė A-dur tonacija užtvirtinama tik kūrinio pabaigoje.



108 pav. B. Britteno daina *Wagtail and Baby* iš ciklo *Winter Words* op. 52: 1–3 t.

Dainoje *The Choirmaster's Burial* („Choro dirigento laidotuvės“) tonacijos vibravimas panašus, tik ji gretinama ne fortepijono partijos viduje, bet tarp fortepijono ir vokalo. Vokalo įžangoje, viduryje bei kodoje dominuoja As – dur tonacijos intonacija.



109 pav. B. Britteno daina *The Choirmaster's Burial* iš ciklo *Winter Words* op. 52: 1–2 t.

Tai galima traktuoti kaip As-dur tonaciją arba B-dur miksolydinę dermę. Ypač abstrakti, neišspręsta kūrinio pabaiga: fortepijono partija baigiama B-dur S(IV)7, o vokalas – aiškia As – dur tonacija.

⁴³ Poetinio teksto esmė: paukštis, stebimas kūdikio prie upelio, neišsigąsta vis pasirodančių žvėrių, tačiau „su siaubu“ nuskrenda išvydęs džentelmeną.

Septintoje dainoje *At the Railway Station, Upway* („Traukinių stotyje“) tonacija taip pat sunkiai apčiuopiama – lyg ir G-dur, tačiau fortepijono partijoje jaučiamas minoras (II žemas laipsnis, tarsi g-moll fryginė dermė):



110 pav. B. Britteno daina *At the Railway Station, Upway* iš ciklo *Winter Words* op. 52: 1 t.

Kūriny s baigiamas garsu E, lyg ir E-dur tonacija.

Tonaciškai stabiliausia yra paskutinė ciklo daina *Before Life and After* (Prieš gyvenimą ir po jo). Dainoje dominuoja D-dur tonacija, kuria ir pabaigiamas kūrinys.

Taigi šiame cikle tonacija nestabiliai „vibruoja“, vyrauja bitonalumas, dermės ribos praplečiamos. Ir šios priemonės nėra atsitiktinės, jos logiškai kompozitoriaus apgalvotos (skirtingos tonacijos partijose įkūnija skirtingus veikėjus ar situacijas). Tai tampa ciklą vienijančiu veiksmu.

Winter Words („Žiemos žodžiai“) op. 52 cikliškumą įtvirtina:

- 1) kompozitoriaus pasirinkta tekstų tvarka, sudaranti vientisą dramaturginę liniją;
- 2) bendras tonacinis planas;
- 3) simetriškumas, dainų charakteriai ir nuotaikos taip pat yra ciklą vienijantys aspektai (Тайпарис 1964: 105).

Viso ciklo esminis bruožas – vientisa, sunkiai skylanti į dalis dainų muzikinė forma. Dainose dominuoja dviejų ir trijų dalių formos, tačiau ribos tarp dalių gana aptakios. Formos vientisumas varijuoja: pavyzdžiui, dainose *At Day – close in November* („Paskutinė lapkričio diena“) ir *The Choirmaster's Burial* („Choro dirigento laidotuvės“) muzikinės išraiškos priemonės stipriai kinta, atskirdamos dalis. Tačiau likusios šešios ciklo dainos yra labai vientisos.

Trijų dalių sudėtinė forma parašytos: Trijų dalių paprastąja forma:	<i>At Day – close in November</i> (30+25+30 taktai), <i>Midnight on the Great Western</i> (kupletinė, reprizinė) (32+19+25 t.), <i>Wagtail and Baby</i> (30+18+17 t.), <i>The Choirmaster's Burial</i> (reprizinė) (25+30+27 t.), <i>Before Life and After</i> (17+8+10 t.).
---	---

Dviejų dalių sudėtinė forma parašytos: *The Little Old Table* (reprizinė) (43+25 t.)

Proud Songsters (reprizinė) (19+18 t.)

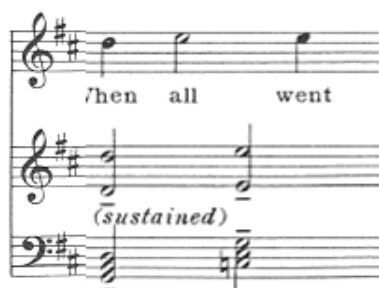
At the Railway Station, Upway (reprizinė) (27+13 t.).

Įdomu, kad dainose *Midnight on the Great Western* („Vidurnaktis Great Westerno stotyje“) ir *Before Life and After* („Prieš gyvenimą ir po jo“) kompozitorius sukuria tarsi leitmotyvus, kurie atskiria dalis. *Midnight on the Great Western* („Vidurnaktis Great Westerno stotyje“) įžangos motyvas įgauna leitmotyvo funkciją ir kartojamas dainoje keturis kartus: įžanga, pakartojimas, šiuo motyvu atskiriama vidurinė dalis bei prologas (išlaikant tą patį ritminį modulį, garsų aukštį, 111 pav.). Šį motyvą galima traktuoti kaip retorinę sustojimo figūrą, kuri iliustruoja traukinio švilpuko garsą.



111 pav. B. Britteno daina *Midnight on the Great Western* iš ciklo *Winter Words* op. 52: 1–2 t.

Before Life and After („Prieš gyvenimą ir po jo“) leitmotyvas keičia aukštį bei harmoniją, išlaikydamas ritminį karkasą. Dainoje jis kartojamas tris kartus (pvz., 8 t.).



112 pav. B. Britteno daina *Before Life and After* iš ciklo *Winter Words* op. 52: 8 t.

Ciklo ir atskirų dainų forma glaudžiai susijusi su faktūra, kuri ir nulemia muzikos vientisumą. Cikle balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 kaip išskirtinį Britteno bruožą galima pažymėti kūrinio vientisos faktūros išlaikymą. Dainoje iš esmės pasirenkamas vienas faktūros tipas (pvz., linearika fortepijono partijoje dainoje *At the Railway Station*), ritmika, nuotaika – ir šie parametrai kūrinyje kinta minimaliai.

Cikle balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 homofoninė ir polifoninė (imitacinė) komponavimo technikos glaudžiai persipynę, yra ne tik homofoninių (*At Day – close in November* („Paskutinė lapkričio diena“), *Midnight on the Great Western*

(„Vidurnaktis Great Westerno stotyje“)), polifoninių (*The Choirmaster's Burial* („Choro dirigento laidotuvis“), *Proud Songsters* („Išdidūs čiulbuonėliai“), *At the Railway Station, Upway* („Stotyje“) pavyzdžių, bet ir tarpinių, turinčių abiejų technikų bruožų. Minėtinos abiejų bruožų turinčios dainos: *Wagtail and Baby* („Kielė ir kūdikis“) – imitacija derinama su homofonija (kairės rankos partijoje tik harmoninis pritarimas); *The Little Old Table* („Mažas, senas stalelis“) – polifonija ir homofonija (dešinės rankos partijoje ostinatinis pritarimas); *Before Life and After* („Prieš gyvenimą ir po jo“) – imitacija (panašus melodinis judėjimas tarp vokalo ir fortepijono dešinės rankos) ir homofonija (kairės rankos partijoje harmoninis akordinis pritarimas).

Dainoje *At the Railway Station, Upway* („Geležinkelio stotyje“) – fortepijonas tapatinamas su balsu, o partija parašyta linearizmo principu vienoje eilutėje:



113 pav. B. Britteno daina *At the Railway Station, Upway* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: 6–7 t.

Metras

Metras taip pat yra ciklo vientisumo, interpretacijos vienis. Tai organiška kūrinio dalis, vidinė pulsacija. Pagal metrinę analizę ciklo vidinis pulsas yra labai tolygus ir simetriškas. Dominuoja keturių ketvirtinių metras „Ritmikos specifiškumas muzikoje pasireiškia jo veikimu išvien su intonacija, melodiniais procesais (pakilimais ir nusileidimais), akcentine įtampa ir jos kritimu“ (Daunoravičienė 2007/2008: 1). Ritmo moduliai *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 išreikšti labai aiškiai, būdingas ostinatiškumas ir pasikartojimas, ritminių formulių naudojimas: kiekviena daina turi raiškų, tikslų ritminį elementą.

Aštuoniose dainose randami penki ritmo moduliai:

- 1) ritminis piešinys (pavyzdžiui, dainoje *At Day – close in November* („Paskutinė lapkričio diena“) trečioje dalyje keičiamas akcentiniu varijavimu);



114 pav. B. Britteno daina *At Day – close in November* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: 1–8 t.

- 2) izoritmija (*Midnight on the Great Western, The Little Old Table*);



115 pav. B. Britteno daina *Midnight on the Great Western* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: 1–2 t.

- 3) polimetrija (*Wagtail and Baby*);

- 4) kvadratiškumas (*Choirmaster's Burial* (antra dalis – akcentinis varijavimas), *At the Railway Station, Upway* (ižvelgiamas ostinatiškumas), *Before Life and After* (ižvelgiamas simetriškumas);

- 5) ritmo formulė (*Wagtail and Baby, Proud Songsters*).



116 pav. B. Britteno daina *Proud Songsters* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: 1 t.

Lentelėje iliustruojama metro kaita visame cikle:

<i>At Day – close in November</i>	$\frac{3}{4}$	}
<i>Midnight on the Great Western</i>	$\frac{3}{4}$	
<i>Wagtail and Baby</i>	2/4 vokalo ir 6/8 fortepijono	}
<i>The Little Old Table</i>	2/4	

	<i>The Choirmaster's Burial</i>	3/2	}
	<i>Proud Songsters</i>	5/4	
{	<i>At the Railway Station, Upway</i>	4/4	
	<i>Before Life and After</i>	4/4	

Lentelė Nr. 19. B. Britteno ciklas balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52, metro kaita cikle.

Palyginus dainas metrinio aspekto, galima sudaryti dvi simetriškas grupes:

1) pirmoji, antroji, penktoji, šeštoji (šių dainų bendras skaitiklis – 3 (*Proud Songsters* 5=3+2) dainos;

2) aštuntoji, septintoji, ketvirtoji ir trečioji (šios grupės bendras skaitiklis – 2 ir 4 (2x2=4)).

Taigi antrą grupę jungia veidrodinis principas, kai iš kraštų susisiejančios grupelės po dvi dainas sudaro arką. Visų dainų bendras vardiklis – 4 (*The Choirmaster's Burial* 4:2=2, galima traktuoti kaip *alla breve*).

Metro atžvilgiu ciklą balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 Brittenas komponuoja gana tradiciniu būdu. Įdomesnis pavyzdys – daina *Wagtail and Baby* („Kielė ir kūdikis“), kurioje skiriasi vokalo ir fortepijono partijų metro nuorodos. Formaliai galima įžvelgti poliritmiją, tačiau atidžiau pažvelgus abiejų partijų metras yra simetriškas, skyla į dvi dalis. Metro nuoroda fortepijonui labiau išreiškia greitesnį judėjimą. Metro kaita dainų vidinėje struktūroje nedidelė – iš aštuonių kinta trijose dainose:

Wagtail and Baby („Kielė ir kūdikis“) – 50 takte fortepijono partijoje metro nuorodos keičiasi į 2/4 ir 58 takte grįžta į pradinį metrą 6/8.

The Choirmaster's Burial („Choro dirigento laidotuvės“) – 21 takte metro nuoroda 2/2, 24 takte grįžta į 3/2; 25 takte – 2/2, grįžta į 3/2 tik 59 takte; 62 takte– 2/2, 63 grįžta į 3/2; 67 takte– 2/2, 69 grįžta į 3/2; 76 takte – 2/2, 77 grįžta į pradinį 3/2 metrą.

At the Railway Station, Upway („Stotyje“) – 4/4 metras, 4 takte – 3/2, 5 takte grįžta į 4/4; 12 takte – 3/2, 13 takte grįžta į 4/4; 27 takte – 7/4, 28 takte – pradinis 4/4.

Metro kaitą kompozitorius taiko įvairiau negu kituose cikluose balsui ir fortepijonui, pavyzdžiui, cikle *Seven Sonnets of Michelangelo* („Septyni Michelandželo sonetai“) op. 22. Dainoje *Wagtail and Baby* („Kielė ir kūdikis“) metro pasikeitimas sąlygoja judėjimo, ritmo, nuotaikos kaitą ir apima aštuonių taktų atkarpą.

The Choirmaster's Burial („Choro dirigento laidotuvės“) metro kaita naudojama trimis būdais: 1) epizodiškai (apima vieną – tris taktus), 2) didelėje teksto atkarpoje – tai

muzikos intensyvinimas, savotikas sutraukimas, tam padeda ir tempo nuoroda *Quicker*, 3) rečitacija vokalo partijoje.

At the Railway Station, Upway („Stotyje“) – metro kaita tik epizodinė, apimanti tik po vieną taktą.

Dramaturginė fabula

Brittenas šiam ciklui pasirinko skirtingas, tarpusavyje nesusietas Hardy poetas. Pasirinktoji poezija yra naratyvinio pobūdžio, filosofiška: tai atskiros scenos, impresionistinio potėpio vaizdai. Kiekvienos poemos veikėjai ir aplinkybės yra unikalios, sukuriančios tarsi vinječių serijos efektą. Tačiau Brittenas meistriškai sujungia poeziją ir dainas į visumą. Pasak muzikologo Oliverio, „rašyti pagal šio autoriaus tekstus yra labai dėkinga: jie glausti, tvirto, bet įvairaus metro, būdingas filosofinis vystymas, iš paprastos detalės (impulso) išvystoma gili mintis, žodžiai skambūs, išraiškingi ir kompozitoriui belieka tai tik išreikšti“ (Oliver 1996: 152). Kiekviena daina yra tarsi paveikslas: kompozitorius ypač iliustratyviai perteikia poetas muzikoje (pvz., dainoje *Midnight on the Great Western* („Vidurnaktis Great Westerno stotyje“) fortepijono partijoje atkuriamas garvežio švilpuko bei ratų judėjimo garsas). Ratų judėjimas net vizualizuojamas abiejose fortepijono rankų partijose, kai grojama pakaitomis tai viena, tai kita rankomis ir sukurama aliuzija – rato judėjimo amplitudė. Prie tokių ypač iliustratyviai išraiškingų pavyzdžių paminėtinos dainos *Wagtail and Baby* („Kielė ir kūdikis“), *The Little Old Table* („Mažas senas stalelis“) ar *Proud Songsters* („Išdidūs čiulbuonėliai“). Pastarojoje dainoje perteikiamas aktyvus paukščių čiulbesys pavasarį. Čiulbėjimo ir jų sparnelių plazdėjimo iliustravimas išlaikomas visoje dainoje kaip leitmotyvas. Tempo aspektas yra svarbus kriterijus dainos nuotaikos ir charakterio perteikimui. Kiekvienos dainos pradžioje B. Brittenas pažymėjo tempą su metronominėmis ir charakterinėmis nuorodomis (žr. lentelę Nr. 17). Dainos iliustratyvaus pobūdžio ir jeigu perteikti tam tikrą veiksmą reikia kitokio muzikinio judėjimo, kompozitorius skrupulingai tai nurodo (pvz., traukinio judėjimas dainoje *Midnight on the Great Western* („Vidurnaktis Great Westerno stotyje“) išryškinamas nuoroda *pushing forward*; paukščio nuskridimo epizodas dainoje *Wagtail and Baby* („Kielė ir kūdikis“) – *quick*).

Pagrindinė ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 tema garbaus amžiaus žmogaus filosofiniai apmąstymai apie praeitį. Poetinio teksto dramaturginė linija yra banguojanti, sudaranti dvi lyrines kulminacijas: pirmoji dramaturginė kreivė kyla nuo pirmosios ciklo dainos iki penktosios, o antroji – nuo šeštosios iki aštuntosios. Cikle

išryškėja dramaturginė kompozitoriaus kuriama linija: žmogus, įkvėptas miško vaizdų, prisimena nerūpestingą vaikystę (*At Day – close in November*); keliaujantis vargas pameistris berniukas (*Midnight on the Great Western*); scena (prisiminimas) prie upelio (*Wagtail and Baby*); daina paslėpta meilės tematika, kurioje tik iš potekstės galima suprasti apie neišsakytus dviejų žmonių lūkesčius (*The Little Old Table*); lytinė ciklo dalis – prisiminimai apie chorvedį, susitaikymas su lemtimi (*The Choirmaster's Burial*); filosofinis žvilgsnis į gamtos ir visos kūrinijos laikinumą (*Proud songsters*); socialinės scenos paveikslas – berniukas su smuikeliu, nusikaltėlis ir policininkas (*At the Railway Station, Upway*); antroji lyrinė ciklo kulminacija – gyvenimo ir būties apmąstymai, apibendrinimas (*Before Life and After*).

Cikle balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 B. Brittenas nevengia pakartoti muzikinio ir poetinio teksto. Muzikinei formai svarbūs sakinių, periodų pakartojimai, kurie dažni šiame vokaliniaame cikle: *At Day – close in November* („Paskutinė lapkričio diena“) tris kartus skamba pirmas sakiny; *Midnight on the Great Western* („Vidurnaktis Great Westerno stotyje“) pakartota visa pirma dalis (kartojimo ženklų įrėminta kupletinė forma); *The Little Old Table* („Mažas senas stalelis“) – pakartotas išplėstinis periodas; *At the Railway Station, Upway* („Geležinkelio stotyje“) – pirmojo sakinio pakartojimas pirmoje dalyje bei reprizoje. Su poetiniu tekstu kompozitorius elgiasi gana laisvai, frazės pakartojamos dainose *Midnight on the Great Western* („Vidurnaktis Great Westerno stotyje“), *The Little Old Table* („Mažas senas stalelis“), *The Choirmaster's Burial* („Choro dirigento laidotuvės“), *At the Railway Station* („Geležinkelio stotyje“), *Before Life and After* („Prieš gyvenimą ir po jo“). Nors pakartotos frazės nėra didelės (vienas – keturi žodžiai), iš esmės nenukrypstama nuo teksto, kartojimu tekstui suteikiama gilesnė prasmė. Įdomu tai, kad H. Purcellas taip pat labai dažnai naudojo teksto ir muzikos pakartojimo kaip muzikos komponavimo modelį: tikėtina, kad B. Brittenas sąmoningai ar nesąmoningai perėmė tai iš pirmtako.

Atlikėjų įsigilinimas į ciklą ir analizė įvairiais aspektais padeda kurti tinkamą interpretacijos strategiją bei leidžia interpretacijos sampratą susieti su visumine ciklo architektonika. Ji apima tonacijų girdėjimą ir ciklišką dainų sujungimą į visumą, kulminacijų kūrimą kiekvienoje dainoje ir dramaturginės visumos išpildymą cikle. Atlikėjų dėmesys poetiniam dainos ir viso ciklo tekstui ir dramatiniam fabulos išpildymui, mikrotematinių darinių girdėjimas, atlikimas ir susiejimas į vienį. Taip pat yra svarbus dainininko dėmesys

priebalsėms, raktiniams poezijos žodžiams ir kartu su pianistu išryškinimas agogikos, tempo, dinamikos pagalba.

Mikrotematinės interpretacijos aspektu analizuojama pirmoji ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 daina *At Day – close in November* („Paskutinė lapkričio diena“). Ši daina interpretacijos analizei pasirinkta kaip ryškiai ir geriausiai atspindinti išsikeltą tikslą – mikrotematinių darinių girdėjimas ir išpildymas. Šios dainos interpretacija analizuojama pagal tempo, dinamikos ir mikrotematinių segmentų girdėjimo, išpildymo parametrus atskleidžiama, kaip koreliuoja atskiri interpretacijos aspektai. Interpretacijos analizei pasirinkti trys atlikimai: B. Britteno ir P. Pearso 1954 m. studijinis įrašas, šių atlikėjų gyvas atlikimas 1972-aisiais bei Thomano Alleno ir Rogerio Vignolo koncertinio atlikimo įrašas 2000 metais. Du B. Britteno ir P. Pearso atlikimai pasirinkti palyginimui, kaip pakito atlikėjų dainos išpildymas per aštuoniolika metų.

Atlikėjai	Dainos <i>At Day – close in November</i> trukmė
B. Brittenas ir P. Pearsas (1954 m.) ⁴⁴	1:36 min
B. Brittenas ir P. Pearsas (1972 m.) ⁴⁵	1:38 min
Th. Allenas ir R. Vignolas (2000 m.) ⁴⁶	1:33 min

Lentelė Nr. 20. B. Britteno dainos *At Day – close in November* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52, tempų kaita.

Lentelėje pateikiamas atlikimų tempo palyginimas. Kaip matome, Britteno ir Pearso atlikimuose tempas yra išlaikomas beveik toks pat, nors įrašus skiria aštuoniolika metų. Alleno ir Vignolo atlikimas yra greitesnis penkiomis sekundėmis. Kompozitoriaus tempo nuoroda dainoje – *Quick and impetuous* (greitai ir audringai). Visi įrašai tokią nuotaiką ir išlaiko. Dainoje laikomasi vienos tempo nuorodos, nėra kompozitoriaus nuorodų greitinti ar lėtinti. Tačiau Alleno ir Vignolo atlikime tempas truputį lėtėja trečioje dainos dalyje (nuo 56 takto), siekiant išpildyti kompozitoriaus nuorodą *sweetly ppp* dinamikos skalėje. Britteno ir Pearso atlikime tempas dainoje nesikeičia, nuotaikos ir spalvos kuriamos pasitelkus dinamiką ir agogiką.

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=3PSrFPLGwlU>

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=wzQ0aSVV6j8>

⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=QStuVgG6gwY>

117 pav. B. Britteno daina *At Day – close in November* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52: 1 – 26 t.

Dainoje mikrotematinės analizės būdu rastas tematinis branduolys si²-fa yra aiškiai sukomponuotas ir dominuoja pradiniu pavidalu I. Taip pat randami Ia bei transponuotas branduolys sekunda žemiau – tonai la-mi. Svarbūs ir tercijos intervalai, kurie ypač ryškūs ir dažni fortepijono partijoje (žr. 121 pav.). Visuose trijuose analizuojamuose atlikimuose ryškūs terciniai arpedžio ir akordų slinktys. Kadangi vokalo linijoje kiekvienas sakiny pradedas intervaliniu šoliu (kvintos, sekstos ir kt.), tematinis branduolys išpildomas natūraliai. Pasitaiko, kad tematinis branduolys yra maskuojamas kitais melodijos garsais (pvz., 22 – 23

t.), Alleno atlikime jis nepakankamai išryškintas. Britteno ir Pearso atlikime dainininkas ypač raiškiai girdi ir įprasmina tematinius branduolius ir tercijų intervalus. Vis dėlto ne visada (pvz., 59–60 taktuose) tematinis branduolys si-fa sujungiamas, perimant klausa toną iš pianisto. Šiuo atveju tematinis branduolys Ia: 59 takte tonas fa yra fortepijono dešinės rankos partijoje, o tonas si – 60 takte vokalo linijoje.

Dainos *At Day – close in November* („Paskutinė lapkričio diena“) dinamikos skalė labai plati – nuo *ppp* iki *ff*. Muzikoje atspindi kompozitoriaus noras „nupiešti“, išreikšti lapkričio mėnesio vėjo šuorus, tai atspindi ir muzika: sakiny s pradedamas *f* nuoroda, palaipsniui tylinama (nuoroda atlikėjams *diminuendo*) ir pasiekama *pp* dinaminė skalė. Fortepijono partijoje vėjo šuorų įspūdį sustiprina ir akcentuoti akordai (žr. 121 pav.), sukomponuoti iš tercinių intervalų bei tematinio branduolio, kuris ypač ryškus trečiajame takte (modeliuojama vertikalėje arba išplečiant į horizontalę). Visi analizuojami atlikėjai tai raiškiai išpildo ir įprasmina. Alleno atlikime labiau pasigendama agogikos raiškos išpildant tematinį branduolį antrojoje dainos dalyje, tačiau jo partneris pianistas Vignolo tą puikiai atlieka. Ypač raiškūs yra tematiniai branduoliai antrojoje dainos dalyje, kai jie skamba horizontalėje ir vertikalėje. Kūrinio garsioji kulimacija yra antrojoje dalyje (žodžiai „I set ev’ry tree“, reiškiantys „Aš pasodinau kiekvieną medį“), o tylioji – trečiojoje dainos dalyje (žodžiai „when no trees“, reiškiantys „kada jokie medžiai“).

Apibendrinant galima teigti, kad cikliškumui atskleisti pasirinkti parametrai – tonacinis ciklo planas, ritmo ir metro sąsajos tarp dainų, poetinis tekstas ir dramaturginė fabula – yra itin svarbūs vientisumo aspektai interpretacijoje. Mikrotematinės interpretacijos aspektu analizuota pirmoji ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 daina *At Day – close in November* („Paskutinė lapkričio diena“). Ieškota, kaip koreliuoja atskiri interpretacijos aspektai pagal tempo, dinamikos ir mikrotematinių segmentų girdėjimo, išpildymo parametrus. Atskleista, kad geriausiai tematinius branduolius ir tercijų intervalus įprasmina Britteno ir Pearso duetas.

4.3. B. Britteno ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61 interpretaciniai aspektai

Prieš pateikiant interpretacinę Britteno ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 analizę, trumpai pristatysiu pačią partitūrą. Kompozitorius aiškiai ir skrupulingai nurodė atlikėjams tempo, dinamikos, štrichų, artikuliacijos, pedalizacijos nuorodas. Tiesa, pianistui nuorodos yra tikslesnės, ypač

skrupulingai sužymėti *legato* epizodai. Tuo tarpu vokalistai gali susidurti su sunkumais, nes nuorodų, kaip dainuoti – sujuntai ar atskiromis natomis – nėra daug (pvz., tokių nuorodų stoka pastebima dainose *Menschenbeifall* („Žmonijos pritarimas“), *Die Heimat* („Tėvynė“), *Hälfte des Lebens* („Gyvenimo vidurys“) – jose yra ilgi partitūros epizodai, kur nėra nurodyta jokio štricho vokalistui). Interpretuojant ciklą kaip vienį, labai svarbu atlikėjams išreikšti vientisumą. Todėl ciklas analizuojamas tonacijų, metro ir dramatinės fabulos aspektais, juos išskiriant, kaip labiausiai vienijančius ciklą parametrus. Vėliau koncentruojamasi į antrąją ciklo dainą *Die Heimat* („Tėvynė“), pasirinktą dėl asketiškumo ir intymumo, imitacinio pobūdžio išraiškos. Tam pasitelkiami tempo, dinamikos, mikrotematinių segmentų atlikimo aspektai. Analizuojama, kaip pasirinktų trijų atlikėjų duetų bendradarbiavimas padeda išryškinti atskirus analizės aspektus ir jų koreliaciją.

Tonacinis planas

Pagal muzikos ir teksto pobūdį, dramatinę liniją, tempą ciklas simetriškai skyla į dvi dalis: 1–3 ir 4–6 dainos. Jos tarpusavyje derinamos kontrasto principu ir įrėminamos šviesia (*Sokrates und Alcibiades*) ir tamsia (*Die Linien des Lebens*) kulminacijomis, nuo greito, dinamiško tempo (1 *Menschbeifall* ir 4 *Die Jugend*) tolygiai pereinama prie tam tikros statikos, meditacinio sąstingio. Tokį ciklo dvilypumą patvirtina ir mikrotematizmo analizė. Net ir pagal tonacijas susidaro panaši simetrija atbuliniu principu (bemolinė – diezinė – diezinė; diezinė – bemolinė – bemolinė).

<i>Menschenbeifall</i>	F-dur	With spirit (<i>lebhaft</i>)
<i>Die Heimat</i>	A-dur	Quietly flowing (<i>ruhig fliessend</i>)
<i>Socrates und Alcibiades</i>	D-dur	Slowly moving (<i>langsam bewegt</i>)
<i>Die Jugend</i>	G-dur	Quick and light (<i>rasch und leicht</i>)
<i>Hälfte des Lebens</i>	B-dur	Slow (<i>langsam</i>)
<i>Die Linien des Lebens</i>	es-moll/Es-dur	Slow and solemn (<i>langsam und feierlich</i>)

Lentelė Nr. 21. B. Britteno ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61 tonacijų ir tempo kaita.

Metras

Siekiant atlikti ciklą kaip vienovę, labai svarbu atlikėjams atsižvelgti į visus parametrus. Lentelėje Nr. 22 pateikiama metro kaita cikle rodo, kad ciklo simetriškumas išlaikomas net ir metro aspektu.

2/2	3/4	3/4	3/4	2/2(3/2)	4/2
-----	-----	-----	-----	----------	-----

Lentelė Nr. 22. B. Britteno ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61 metro kaita.

Metro aspektas interpretacinėje grandyje yra svarbus, įgalinantis atlikėjus pajusti muzikos pulsaciją ir perteiktą ją klausytojams. Pagal metrinę pulsaciją dominuoja 3/4 judėjimas, kuris yra tarsi šokio prototipas (pvz., daina *Die Jugend* („Jaunystė“)). Šis analizės aspektas labai svarbus interpretacinei vienovei bei padeda atskleisti ir dramaturginę ciklo fabulą.

Dramaturginė fabula

Cikle balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 kompozitorius itin kūrybiškai interpretavo tekstą. Britteno kompozicinis stilius tiesiogiai įsiliejo į Hölderlino epigramos eiles, o kylančios melodijos papildė besileidžiančias poetines metaforas – tai ypač aiškiai išreikšta antrojoje ir šeštojoje dainose. Kanoninės imitacijos ir kontrapunkto technikos naudojamos poetinių niuansų pabrėžimui ar prieštaravimui. Labiausiai ši muzikos ir poezijos darna atsiskleidžia paskutinėje dainoje *Die Linien des Lebens* („Gyvenimo linijos“).

Poezija labai gili, filosofinė. Pagrindinis simbolis, tematika, jungianti dainas, yra Dievas ir šviesa, dievobaimingumas. Tai persmelkia visas dainas, išskyrus *Die Heimat* („Tėvynė“), tačiau žodžiai *Liebe* („Meilė“), *Kindheit* („Vaikystė“) susiję su šviesos, tyrumo simbolika). Ciklas apima įvairias nuotaikas ir temas: jaunystės, tyrumo prisiminimai atspindi dainoje *Die Jugend* („Jaunystė“), meilės tema grožio galioje – dainoje *Sokrates und Alcibiades* („Sokratas ir Alcibiadas“), neišvengiamos mirties laukimas – *Hälfte des Lebens* („Gyvenimo vidurys“), o šilta, švelniai plaukiančia lyrika alsuoja daina *Die Heimat* („Tėvynė“).

Pažymėtina, kad pirmoji daina *Menschenbeifall* („Žmonijos pritarimas“) siejasi su ketvirtąja *Die Jugend* („Jaunystė“). Dainos *Menschenbeifall* („Žmonijos pritarimas“) muzikinis tekstas labai asketiškas, dominuoja ketvirtinių grandinės, kurios fortepijono

partijoje iškyla pakankamai laisvai (laiko varijavimas išryškėja pradinės dviejų taktų frazės įstojimu skirtingose takto dalyse), pagrindinis metras pasireiškia vokalo linijoje. Ketvirtinių grandinės kyla staiga, triumfuojančiai. Tokį įspūdį kuria ir pradinis grynos kvartos intervalas. Dalis grįsta unisono linearikos principu ne tik fortepijono, bet ir vokalo partijoje (fortepijonas dažnai dubliuoja dainuojamą melodiją, pvz. 7–10 t.):



118 pav. B. Britteno daina *Menschenbeifall* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61: 7–10 t.

Tai reikalauja itin didelio tarpusavio įsiklausymo, akompanimentas neturi užgožti balso. Antrojoje dalyje pagal poetinį tekstą besikeičiančią nuotaiką padeda išreikšti modifikuota fortepijono faktūra, dinamika ir štrichai: dominuoja homofoninis faktūros tipas, ryškiai akcentuojant sekundinės sandaros akordus kaire ranka, *staccato* nuoroda bei muzikinio audinio kulminacijos auginimas, kuri pasiekama reprizoje. Kaip ir anksčiau nagrinėtuose cikluose, pastebime fortepijono išraiškos priemonių, faktūros asketiškumą, instrumento tapatinimą su balsu.

Die Jugend („Jaunystė“) – prisiminimams apie jaunystę, jos pašlovinimui skirta daina. „Cikliškumo prasme daina prisideda prie ciklo tąsos dviem būdais: 1) platūs intervalai tarp netikėtų trijų ketvirtinių ritmo sukuria kampuotos jaunystės paveikslą ir padeda Brittenui žaismingai perteikti jaunystės energijos perteklių pasikartojančiais žodžiais, o tai siejasi su antros dainos *Die Heimat* („Tėvynė“) žodžiais „Walder mainer Kindheit“; 2) kylantis judėjimas, pastebimas kitose dainose, t. y. paskutinis posmas, kuris vokalo linijoje yra beveik G-dur tonacijos, lipantis į D, bandantis vėl ir siekiantis E, garsėjantis (akordai ir kairės rankos treiliai) ir pasiekiantis aštrų F, galiausiai užsibaigiantis skalės viršuje“ (Seeling 1998: 110). Daina aiškiai (ypač pagal faktūrą) skyla į trijų dalių sudėtinę formą. Antrojoje dalyje fortepijono partijoje minimaliai keičiant faktūrą (išlaikomas *staccato* judėjimas kaire ranka),

švelniomis legatinėmis linijomis kalbama apie širdies džiaugsmus. Dainos kulminacija pasiekama antrosios dalies pabaigoje.

Daina *Die Heimat* („Tėvynė“) kontrastuoja su pirmąja. Prasideda tyliu, barkarolę primenančiu barbenimu akompanimente, o vokalas perteikia jausmingą melodiją, prasidedančią krintančia mažąja seksta. Fortepijono partijoje išlaikomas vienodas ritminis piešinys, sustiprinantis vienos nuotaikos įspūdį (žr. 119 pav.).

VOICE

Quietly flowing (*ruhig fließend*) (♩=84) *p*

Froh kehrt der
With joy the

PIANO

pp

with Ped. (mit Ped.)

Schif-fer heim an den stil-len Strom
fish-er steers in-to qui-et port

119 pav. B. Britteno daina *Die Heimat* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61: 1– 6 t.

Abi pianisto rankos pasikeisdamos imituoja vokalinę melodiją kanonu, pirmiausia per takto atstumą, po to – per dviejų takto ritmų atstumą, pabrėžiant pokyčius tarp ankstyvesnio objektyvaus žvejo atvaizdavimo ir poeto intensyvėjančių subjektyvių jausmų. Nors muzika primena XIX a. lyrišką romantinę dainą, gana griežta kanoninė imitacija ir vėlesnių vokalinių frazių organizacija padeda Brittenui išreikšti Hölderlino nostalgiskus prisiminimus. Melodijos išraiška ir komponavimo principas – melodijos tėkmė tarp vokalo ir fortepijono – siejasi su trečiuoju sonetu XXX iš ciklo balsui ir fortepijonui *Seven Sonnets of Michelangelo* („Septyni Michelangelo sonetai“) op. 22. Ši ciklo balsui ir fortepijonui dalis kelia aukštus reikalavimus pianistui – reikia taip išbalansuoti rankos svorį, kad išliktų barkarolinis dešinės rankos garsų lengvumas ir daininga melodija. Itin sudėtinga polifoniniu atžvilgiu antroji dalis.

Šviesiojoje ciklo kulminacijoje *Socrates und Alcibiades* („Sokratas ir Alcibiadas“) kompozitorius naudoja panašias muzikinės kalbos priemones kaip ir pirmojoje dainoje. Tai labai trumpa miniatiūra, atspindinti antikinės Graikijos architektūros paprastumą ir nepriekaištingą logiką. Sukuriamas dviejų posmų trukmės dialogas tarp fortepijono partijos ir vokalo. Pirmojoje dalyje (posme) pianisto dešinė ranka atlieka melodiją (be akompanimento), kurią antroje dalyje perima vokalistas, palydimas dvylikos statišku, rečitatyvuose aptinkamų mažorinių akordų, simbolizuojančių grožį ir tobulumą.

120 pav. B. Britteno daina *Socrates und Alcibiades* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61: 1–10 t.

Akompanimente dominuoja mažoriniai akordai, pritaikyti tiek melodijos harmoninei progresijai (fortepijono partija harmoniškai palaiko dainininką, pastebimas dažnas melodijos garsų dubliavimas), tiek kontekstui. Visos miniatiūros nuotaika yra labai trapi, išreiškiama *pp* dinamika, kaip tylus meilės prisipažinimas.

Paskutinė, šeštoji, ciklo daina *Die Linien des Lebens* („Gyvenimo linijos“) – labiausiai koncentruota ir trumpiausia ciklo dalis. Šioje glaustoje, niūriomis harmonijomis išreikštoje dainoje suskamba finalinis muzikinis teiginys. Muzikos komponavimo principas paremtas nuolatinėmis imitacijomis, todėl sunku įvardyti kūrinio techniką – ar tai yra sudėtingasis kontrapunktas, ar fuga, nes turi abiem šioms technikoms būdingus bruožus. Esminis skirtumas nuo tikrosios fugos – nėra kontrapunktų, intermedijų, tik nuolatinis temos skambėjimas. Ši daina yra keturių balsų (trys balsai fortepijono partijoje) imitacijomis paremta miniatiūra, atlikėjams, ypač pianistui, kelianti rimtus reikalavimus. Reikia labai gero

polifoninio girdėjimo, mintyse atskirti kiekvienos temos linijos kreivę, jausti organišką muzikos tėkmę, kuri dainininko partijoje yra sustambinta.

121 pav. B. Britteno daina *Die Linien des Lebens* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61: 1–5 t.

Daina *Die Linien des Lebens* („Gyvenimo linijos“) yra sudėtinio periodo formos, tačiau jaučiamas dvidalumas, kuris aiškiai atskirtas vienvardžių es-moll/Es-dur tonacijų sugretinimu. Kad visas ciklas skleistų stipresnį vientisumo išpūdį, atlikėjams svarbu jausti ryšį su tyliąja kulminacija. Nors pagal tematinį ląstelių, metro, tonacijų panaudojimą dalys nepasižymi bendrumu, jas vienija polifoniškumas⁴⁷, lėta muzikos tėkmė (*slowly moving / slow and solemn*), intymi *ppp* dinamikos skalė. *Linien des Lebens* („Gyvenimo linijos“), susijungdama su poetiniu tekstu, šlovina Viešpatį ir jo valią, nuo kurios priklauso viskas, kas gyva. Antroje periodo padalioje kalbant apie Dievą muzika nušvinta mažoru, tolygiai pasiekiamą dainos, o kartu ir viso vokalinio ciklo kulminacija.

Išanalizavus visą ciklą balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 pagal tradicinius analizės parametrus, pateikiama mikroteminė antrosios ciklo dainos interpretacijos analizė. Trečiajame skyriuje redukciniu metodu buvo atskleista kvintos intervalo ir tonų si^b-fa svarba, kurie cikle balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 tampa tematiniu branduoliu. Jie yra įtvirtinami jau pirmuosiuose pradinės dainos taktuose. Tiesa, Brittenas jį

⁴⁷ Dainos *Sokrates und Alcibiades* („Sokratas ir Alcibiadas“) pirmoji dalis taip pat paremta partijų dvibalsumu.

nežymiai modifikuoja: apverčia (skamba fa-si), transponuoja ir kt. Antroji daina cikle balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 yra *Die Heimat* („Tėvynė“). Ji interpretacijos analizei pasirinkta kaip ryškiai ir geriausiai atspindinti išsikeltą tikslą – mikro tematinių darinių girdėjimą ir išpildymą (žr. 122 pav.). Dainoje *Die Heimat* („Tėvynė“) tematinis branduolys transponuojamas sekundos intervalu ir skamba tonai la-mi. Pirminės ląstelės (*prime cell*) tercijos intervalas naudojamas abiem būdais – ir kylantis, ir krintantis (kaip rasta ir realizacijose). Interpretacijų analize atskleidžiama, kaip ir kokiomis priemonėmis atlikėjai išryškina tematinį branduolį bei tercijos leitintervalą. Tam įgyvendinti pasitelkiami tempo, dinamikos, atlikėjų bendradarbiavimo atskiri aspektai ir jų koreliacija.

122 pav. B. Britteno daina *Die Heimat* iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61: 1–9 t.

Kaip ir ankstesnėse interpretacijų analizėse, taip ir šioje pasirinkti trys atlikėjai: du tenorai ir sopranas. 1960 m. įrašytas gyvas Peterio Pearso (tenoras) ir Benjamino Britteno (fortepijonas) atlikimas, 2013 m. įrašytas Iano Bostridge'o (tenoras) ir Antonio Pannano (fortepijonas) muzikinis klipas bei 2017 m. įrašytas gyvas Joo Cho (sopranas) ir Marino Nahon (fortepijonas) atlikimas.

Tempas

Tempas yra vienas iš labiausiai kintančių parametrų pasirinktose dainos interpretacijose. Dainos tempo nuoroda – *quietly flowing* (ramus plaukimas, tėkmė) ir kompozitorius nėra nurodęs jokių tempo pokyčių – jis yra išlaikomas tolygus visoje dainoje, t. y. nėra sulėtinimų ar pagreitinimų.

Atlikėjai	Dainos <i>Die Heimat</i> trukmė
B. Brittenas ir P. Pearsas ⁴⁸	2.12 min
I. Bostridge'as ir A. Pannano ⁴⁹	2.21 min
J. Cho ir M. Nahonas ⁵⁰	2.20 min

Lentelė Nr. 23. B. Britteno dainos *Die Heimat* iš ciklo balsui ir fortelijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61 tempo analizė.

Kaip matome lentelėje (žr. Lentelę Nr. 23), lėčiausia ir svajingiausia interpretacija yra Iano Bostridge'o (tenoras) ir Antonio Pannano (fortepijonas) muzikiniame klipe. Greičiausiai interpretaciją atlieka yra pats kompozitorius kartu su tenoru Pearsu (ne tik 1960 m., bet ir 1962 m. gyvo atlikimo įrašas) – jų atlikimas nuo kitų dviejų analizuojamų skiriasi beveik 10 sekundžių. Ką lemia tempo pasirinkimas? Tempo nuoroda *quietly flowing* suponuoja į tolygų muzikos judėjimą, todėl greitesnis tempas sukelia lengvumo įspūdį. Tai ypač svarbu pianistui, todėl, kad fortelijono partijoje dominuoja akordų repeticijos. Dainos poezijos tekste *lyrinis aš* kalba apie tėvynę kaip uostą, kuriame gyvena laimingi žvejai. Reiškia, kad fortelijono partijoje boso nata ir tokio paties akordo repeticijos (šis komponavimo modelis išlaikomas visoje dainoje, vėliau pridenant melodinę liniją ir dešinėje rankoje) perteikia vandens teliuskavimo įspūdį uoste tarp laivelių. Tempo nuoroda *quietly flowing* tai patvirtina. Tačiau per lėtas pasirinktas tempas gali ištęsti tėkmę laike.

⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=H-PTSiK1ESk>

⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=YlQl7pG838I>

⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=K5gN1egqljI>

Interpretacijos analizė tempo aspektu patvirtino, kad Britteno ir Pearso atlikimas geriausiai perteikia muzikos pobūdį. Tempas turi įtakos žodžių tarties, artikuliacijos aspektui: kartais, kad vokalistas galėtų geriau įprasminti poetinį tekstą, reikia daugiau laiko, ypač priebalsio formulavimui. Vokiškas tekstas turi fonetinę savybę – kalba yra tvirta, gausi priebalsių, ypač žodžio pabaigoje, kuriuos vokalistui reikia išartikuluoti raiškiai, „sprogstančiai“. Todėl dainuoti vokišką tekstą ir apjungti vokaliai į kantenelinę liniją dažnam atlikėjui būna iššūkis. Bostridge’as didesnę dėmesį skiria žodžio artikuliacijai, kietąsias priebalses ištardamas kietai, sprogstančiai, o Pearsas ir Cho didesnę dėmesį skiria ne artikuliacijai, o žodžio spalvai.

Dinamika ir mikrotematiniai segmentai

Dainoje *Die Heimat* („Tėvynė“) dinamikos parametras stipriai koreliuoja su mikrotematiniais segmentais, todėl jie abu analizuojami paraleliai. Šio kūrinio dinamikos skalė plati – nuo *pp* iki *f*. Tačiau dainoje vyrauja intymi nuotaika, kurią įtvirtina dominuojanti *pp* ir *p* dinamika. Tylios dinamikos skalę kompozitorius augina *crescendo* ir *diminuendo* nuorodomis, kurios nėra vertikalčiai išdėstomos vokalistui ir pianistui, nes muzikos pobūdis yra imitacinis, polifoninis. Sukurti tokią trapią nuotaiką, kai faktūra yra labai tiršta, pianistui yra iššūkis, reikalaujantis gero girdėjimo ir pianisto įgūdžių. Dainos dinaminė kulminacija yra 30–36 takte, kūrinio aukso pjūvyje.

Dainoje labai ryškiai dominuoja tematinis branduolys: nuo 1 iki 18 takto transponuotas tematinis branduolys la-mi nepertraukiamai skamba fortepijono partijoje. Įdomu tai, kad pirminis tematinis branduolys si-fa modeliuojamas vertikalėje paraleliai su transponuotu, tačiau jis maskuojamas, išplečiamas tarp fortepijono partijos dešinės rankos partijos (pvz., 4, 10, 11, 12 ir kt. taktuose) ir vokalo partijos. Antroje dainos dalyje tematinis branduolys daug dažniau pademonstruojamas aiškiai, pvz., 27, 32, 34 ir kt. vokalo partijos taktuose, 32, 33, 34 takte tiesiogiai skamba fortepijono partijoje. Platumo įspūdis melodikoje kuriamas didesniais intervalais. Tercijos intervalai retai skamba tiesiogiai, dažniau užpildomi diatoniniais garsais arba apverčiamas į sekstos intervalą, tuomet jo kryptis modeliuojama aukštyn arba žemyn.

Ekspresyviausiai kulminaciją atlieka Bostridge’as ir Pannano. Kurdami kulminaciją muzikantai antros dalies penktajame takte (dainoje 26 taktas) pradeda greitinti, nors kompozitorius tokios nuorodos partitūroje nėra nurodęs. Svarbiausias kulminacinis taškas jų atlikime – žodžiai *ach gebt ihr mir* („ak, duokite juos man“, 36 taktas). Šis poetinis tekstas

kompozitoriaus pabrėžtas *marcato* nuoroda vokalo partijoje bei tematinio branduolio I, kuris yra išplėstas nuo dešinės rankos partijos tono si iki vokalo partijos tono fa. Tačiau atlikime nėra labai aiškaus šio branduolio girdėjimo ir išpildymo. Vokalistas labiau yra susikonscentravęs į šuolį la-fa ir žodinį tekstą, tarsi būtų pamiršęs girdėti ir apjungti toną si dešinės pianisto rankos partijoje.

Britteno ir Pearso dainos atlikime kulminacija auginama jau nuo 30 takto, o emociškai intensyviausia yra 36-ajame takte, žodžiuose *ach gebt ihr mir* („ak, duokite juos man“). Dainos 35–36 taktuose, pačioje kulminacijoje, tematinis branduolys yra išryškinamas, abu atlikėjai jį girdi ir ekspresyviai atlieka. Nors kuriant kulminaciją *accelerando* taip pat jaučiamas, tačiau pati kulminacija yra ilgesnė, aprėpianti nuo 30 iki 36 takto (kaip ir yra nurodyta natose).

Soprano Joo Cho ir Marino Nahonas (fortepijonas) atlikimas statiškesnis ir blankesnis. Dainininkė gerai artikuliuoja poetinį tekstą, išryškindama intervalus ir tematinį branduolį. Tematinis branduolys vokalo partijoje artikuliacijos ir agogikos būdu ekspresyviai išpildomas įvairiose dainos vietose, pvz., 19 takte Ia modifikacija. Tematiniai segmentai Cho ir Nahono dainos atlikime labiau išryškėja, kai jie yra vienoje partijoje, o ne išplėsti tarp abiejų muzikantų partijų. Šių atlikėjų bendradarbiavimas prasilenkia ir kuriant dainos kulminaciją: ją dainoje kuria labiau pianistas, o ne dainininkė.

Britteno ir Pearso atlikimas, palyginti su kitais atlikėjais, yra daug intymesnis, dominuoja *pp* skalėje (kaip ir yra pažymėta natose). Tokia tyli dinamika netrukdo raiškiai dikcijai, ekspresyviai muzikos išraiškai. Netgi priešingai, labai sustiprina dviejų atlikėjų organišką interpretacijos sukibimą, nuotaiką ir spalvas, tematinių branduolių tarp abiejų atlikėjų girdėjimą ir išpildymą.

Ši daina sukomponuota imitaciniu principu – melodija iš vienos partijos daug kur kanonu pereina į kitą partiją, todėl ypač svarbus atlikėjų bendradarbiavimas ir tarpusavio įsiklausymas. Vokalistui ir pianistui labai svarbus itin glaudus ryšys su muzika ir poezija, polifoninės linijos perėmimas vienas iš kito. Dainininkui reikėtų puikios teksto artikuliacijos ir vokiško fonetinio teksto pajautimo. Iš analizuotų trijų įrašų geriausiai šį aspektą įprasmina Britteno ir Pearso atlikimas. Tai suponuoja ir geriausią tematinio branduolio bei pirminių ląstelių išpildymą ir įprasminimą.

Apibendrinant ketvirtąjį skyrių galima teigti, kad pasirinkti tonacinio plano, ritmo ir metro sąsajų ciklo viduje, poetinio teksto koreliacijos su muzikiniu audiniu parametrai efektyvūs interpretacijos strategijos kūrime. Pasirinktas platesnis interpretacijų laukas

išryškino kompozitoriaus ypatingą cikliškumo kūrimo, vientisumo strategiją. Toks kompozitoriaus siekis pastebėtas Britteno-Purcello realizacijose *Orpheus Britannicus Seven Songs* („Septynios dainos“) ir ypač cikluose balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 ir *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61. Tai atskleidžia formalioji analizė, vėliau detalizuojama viena ciklo daina, išryškinant mikrotemų reikšmę bei išraišką. Pasitelkiami trys interpretacijos aspektai bei jų koreliacija: tempo, dinamikos, atlikėjų bendradarbiavimo.

Britteno-Purcello realizacijose *Orpheus Britannicus Seven Songs* („Septynios dainos“) išryškėjo kompozitoriaus naudotos priemonės, siekiant apjungti dainas į visumą: tai tematika (nežemiškumo, pakilumo), retoriniai intervalai, pirminės ląstelės (*prime cell*) funkciją atliekantis kylančios krypties grynosios kvintos intervalas, išreikštas tonais si bemolis-fa (šis intervalas sužadina drąsą ir džiugesį). Tonacijų, metro ir kitų parametų analizė, suvokimas ir išpildymas padeda atlikėjams kurti interpretacijas.

Britteno ciklas balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 analizė išryškino ypač svarbius interpretacijai aspektus: tonacinė arka, metro sąsajos, poetinio teksto ir muzikos tamprus ryšys cikle. Mikrotematinės interpretacijos aspektu analizuota pirmoji ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 daina *At Day – close in November* („Paskutinė lapkričio diena“). Ieškota, kaip koreliuoja atskiri interpretacijos aspektai pagal tempo, dinamikos ir mikrotematinių segmentų girdėjimo, išpildymo parametrus. Atskleista, kad geriausiai tematinius branduolius ir tercijų intervalus įprasmina Britteno ir Pearso duetas.

Cikle balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 kompozitorius itin kūrybiškai interpretavo tekstą, o kompozicinius stilius tiesiogiai įsiliejo į Hölderlino epigramos eiles: kylančios melodijos papildė besileidžiančias poetines metaforas (tai ypač aiškiai išreikšta antrojoje *Die Heimat* („Tėvynė“) ir šeštojoje *Hälfte des Lebens* („Gyvenimo vidurys“) dainose). Mikrotematiniu metodu pagrįstose interpretacinėse analizėse buvo tirama, kaip ir kokiomis išraiškos priemonėmis atlikėjai įprasmina tematinį branduolį. Galima teigti, kad visi pasirinkti atlikėjai interpretuodami B. Britteno dainą *Die Heimat* („Tėvynė“) iš ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 įtikinamai įprasmina mikrotematinius elementus tempo, dinamikos ir agogikos pagalba. Tarp analizuotų trijų interpretacijų negalima išskirti labiausiai neatitikusios kompozitoriaus sumanymus interpretacijos.

IŠVADOS

Atliekant meninį tyrimą „H. Purcello muzikos rekonstravimas ir kūrybos principų realizavimas B. Britteno vokaliniuose cikluose“ pagrindinis dėmesys buvo sutelktas į šių dviejų kompozitorių paraleles vokaliniame muzikoje. Baroko epochos kompozitoriaus Henry'io Purcello (1659–1695) įtaka XX a. anglų kompozitoriui Benjaminui Brittenui (1913–1976) pasireiškė įvairiais aspektais. Nustatytos kūrybos paralelės melodijos ir melizmų komponavimo, fortepijono / klavyro partijos komponavimo pobūdžio, tonacijų neapibrėžtumo ir metro aspektais. Darbe naudoti mikrotematizmo ir intertekstualumo teorijų įrankiai. Tyrimas liudija rekonstravimo ir realizavimo principų nelygiavertį santykį, kuriame nusveria realizavimas. Atliktas tyrimas leidžia daryti tokias išvadas:

1. Gilinantis į reikšmingiausių anglų kompozitorių Purcello ir Britteno vokalines muzikos palikimą tapo akivaizdu, kad realizuojamas pirmtako dainas Brittenas perėmė ir plėtojo Purcello muzikines idėjas. Tyrimas rodo tiesioginę pirmtako komponavimo įtaką Britteno originalioms dainoms.
2. Išanalizavus Britteno-Purcello du rinkinius *Orpheus Britannicus Seven Songs* („Septynios dainos“) ir *Six Songs* („Šešios dainos“) buvo prieita išvada, kad Brittenas, studijuodamas ir realizuojamas dainas, toliau plėtojo leitmotyvą (*prime cell*) bei įprasmino poetinį tekstą jį pakartodamas. Nustatyta, kad Brittenui komponuojant buvo svarbu muzikos charakterizavimas, atskiros scenos arba svarbios jos dalies išvystymas iš vieno motyvinio – tematinio „grūdo“. Tai leidžia įtvirtinti kompozitoriaus siekį: leitmotyvai, leitmos, tematinis grūdas yra tarsi „pamatiniai raktai“, leidžiantys suvokti kompozitoriaus siekį maksimaliai apjungti ciklus į vientisą kūrinį (operos, orkestiniai opusai, ciklai balsui ir fortepijonu), kur personifikuojami, charakterizuojami veikėjai ne tik didelės apimties opusuose, bet ir atskirose ciklų dainose (pvz., daina *Wagtail and Baby* („Kielė ir kūdikis“) iš ciklo balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52).
3. Individualus Britteno kūrybos stilius atsiskleidė įvairiuose muzikos žanruose savitai juos interpretuojant, kuriant individualią dramaturginę liniją. Kompozitorius pritaikė, sintetino įvairių kompozicinių, ne tik Purcello, stilių ar kompozicinių technikų esminius bruožus, tam tikras idėjas, neteikdamas pirmenybės kuriai nors vienai iš jų. Kaip būdingi Britteno stiliaus, muzikos kalbos pavyzdžiai analizei buvo pasirinkti du

ciklai balsui ir fortepijonui: *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 ir *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op 61. Ciklo ir atskirų dainų forma glaudžiai susijusi su faktūra, kuri ir nulemia muzikos vientisumą. Kaip išskirtinį Britteno bruožą galima pažymėti kūrinio vientisos faktūros išlaikymą. Dainoje iš esmės pasirenkamas vienas faktūros tipas, ritmika, nuotaika, ir šie parametrai kūrinyje kinta minimaliai.

4. Britteno-Purcello kūrinių tyrimas išryškino probleminę – analitinę ir atlikėjo sferą: Britteno perdirbti pirmtako kūriniai turėtų būti apibūdinami kaip realizacijos, kai kūrinių improvizacinė dimensija realizuojama, o ne perkuriama. Tai pabrėžė ir pats kompozitorius. Darbe iškelta problema dėl šių kūrinių interpretavimo dviprasmybės – atlikėjai turėtų šias dainas vertinti ir atlikti šiuolaikiškai ar pasitekę neobarokinį, istoriškai informuotą suvokimą. Tyrime nustatyta, kad teoriniai, metodologiniai įrankiai padeda atskleisti kūrinio cikliškumą bei atlikimo autentiškumo siekį. Realizacijos ir neobarokinio atlikimo sinergija suponuoja į istoriškai informuotą interpretaciją.
5. Šiam meno tyrimui buvo sukurtas teorinis modelis, jungiantis mikrotematizmo, intertekstualumo ir interpretacijų semiotines teorines prieitis. Jis suteikia galimybę pagilinti kamerinės vokalinės muzikos nagrinėjimą susiejant muzikologinį tyrimą ir atlikimo studijas. Pasitelkus mikrotematizmo ir intertekstualumo teoriją įrankius, atskleista šiuos du kompozitorius siejanti giluminė gija – kylančios kvintos retorinė figūra. Šis intervalas persmelkia Britteno-Purcello realizuotų dainų rinkinį *Orpheus Britannicus*. Toks pat kylančios kvintos intervalas randamas bei turi ypatingą reikšmę ir originaliuose Britteno cikluose balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 ir *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61. Ciklą interpretacija siejama su visumos architektonika, išryškinamas mikrotematinių darinių išpildymas. Mikrotematinių darinių analizė ir jų atlikimo interpretacija – svarbiausias šio tyrimo tikslas. Tiriant interpretacijas, žodžiai *analizė*, *strategija* ir *aspektai* darbe naudojami sinonimiškai.
6. Nustatyta, kad abu Britteno-Purcello realizacijų rinkiniai *Orpheus Britannicus Seven Songs* („Septynios dainos“) ir *Six Songs* („Šešios dainos“) turi ciklui būdingų bruožų: Brittenas sudėjo realizacijas tam tikra seka. Nors iš pirmo žvilgsnio dainos yra iš skirtingų operų ar atskiros dainos ir jų nejungia personažai ar dramaturginė linija, tačiau jungiamieji komponentai įtikinami: tai tonacinis rinkinių planas (susidaro

tobula tonacijų tvarka – arka), glaudus dainų leitfigūrų (*prime cell*) ryšys. Analizė išryškino tris rinkinį / ciklą vienijančius komponentus: tai yra g. 5 intervalo leitfigūra si^b-fa, d. 3 ir g. 4 intervalai bei m.3 ir d. 3 intervalo charakteringas šuolis žemyn.

7. Britteno ciklą balsui ir fortepijonui analizė atskleidė, kad cikliškumas pasireiškia formos traktuote, žodžio ir muzikos tiesiogine sinteze, sklandžiu dramaturginiu veiksmu, struktūros išbaigtumu tiek dainoje, tiek ir visame cikle. Vokalinių ciklą dainoms būdingą monostruktūrą sąlygoja visoje dainos fortepijono partijoje išreiškiamas vienas faktūros tipas. Pastebėta, kad fortepijono partija įgauna vokalinės muzikos savybes: naudojama linearika, vyrauja unisonas, vertikalus harmoninis akompanimentas pasirinktuose cikluose balsui ir fortepijonui yra gana retas reiškinys.
8. Cikle balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 cikliškumas įtvirtinamas:
 - a) tematinio darinio transformacijų pagalba – pirminės ląstelės funkciją atlieka intervalai kvinta, seksta, tematinis branduolys (I) bei jo modifikacija (Ia);
 - b) tonacinio planio schema – ciklą juosia vienvardės tonacijos d-moll – D-dur, taip pat nustatytas opozicinis (minoru/mažoro) arkinis grupavimas: d – D, c – G, e – B, iš opozicinio grupavimo išsiskiria tik dvi mažorinės tonacijos A – Es.
 - c) derminių mąstymu, tačiau tonalumo ribos dar labiau praplečiamos – sunku apčiuopti vyraujančią tonaciją, nes daugelyje dainų kelios tonacijos gretinamos ne tik horizontalėje, bet ir vertikalėje;
 - d) programiniu, iliustratyviu muzikos komponavimo pobūdžiu, kuris yra artimas Purcello kūrybai.
9. Cikle balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 cikliškumas įtvirtinamas:
 - a) pirminės ląstelės funkcija, kurią atlieka tematinis branduolys (I) ir jo modifikacija (Ia);
 - b) tonaciniu planu, kuris sudaro aiškią schemą, pasireiškiančią dviem grupavimais: penkios mažorinės tonacijos ir viena minorinė arba kraštinės tonacijos sudaro arką (įrėmina ciklą) pagal prieraktinius bemolinius ženklus;
 - c) derminių mąstymu, dominuojant nebe dur/moll sistemai, bet tonaciniam centrui;
 - d) nedidele metro kaita dainos ribose;
 - e) sunkiai dalomu dainų formos vientisumu.

10. Analizei taikytas Rėti mikrotematizmo metodas atskleidė šiuos ryšius tarp Britteno-Purcello realizacijų *Orpheus Britannicus* ir Britteno ciklą balsui ir fortepijonui *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 ir *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61:

- a) Britteno–Purcello realizacijų rinkinyje *Orpheus Britannicus*, Britteno vokaliniuose cikluose *Winter Words* („Žiemos žodžiai“) op. 52 ir *Sechs Hölderlin – Fragmente* („Šeši Hölderlino fragmentai“) op. 61 tematinį branduolį sudaro tas pats grynų kvintos intervalas si bemolis-fa; taip pat dominuoja mažos ir didelės tercijos, atliekančios pirminės ląstelės (*prime cell*) funkciją ir grynų kvartos intervalai;
- b) dainose išlaikomas formos, faktūros vientisumas, taip pat vyraujanti viena nuotaika;
- c) visuose trijuose cikluose tonacijų planas panašus – ciklai siejami tonacinės arkos principu;
- d) pastebėtas panašus metras ciklų viduje bei tarpusavyje;
- e) visuose cikluose derinama polifoninė ir homofoninė technika.

11. Realizacijų interpretacijų tyrimas atliktas lyginamosios analizės, semiotinės ištarties kriterijų bei mikrotematinių darinių išraiškos aspektais. Pasirinktų interpretacijų analizėmis, grindžiamomis mikrotematiniu principu, nustatytas įtinkamas pirminių ląstelių atlikimas ir jų įprasminimas tempu, dinamika bei artikuliacija. Kintantys parametrai dainose – tempas, dinamika, štrichai, artikuliacija. Nekinta tokie parametrai kaip garso aukštis. Interpretacinėje grandyje muzikos atlikimas susijęs su istoriškai informuotu atlikimu, garso estetika, tempu, agogika ir kitais parametrais.

Darbe pateikti interpretaciniai ir analitiniai Purcello ir Britteno vokalinės muzikos aspektai, tikiu, paskatins atlikėjus ieškoti savitų interpretacinių sprendimų.

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

1. Antokoletz, E. *A History of Twentieth-Century Music in a Theoretic – Analytical Context*. USA, New York, 2014.
2. Baldwin, O. Wilson Th. Purcell's Knotting Song. *The Musical Times*, 1987, Vol. 128, No. 1733, p. 379–381.
3. Ballesteros, C. S. P. *The Musical Influence of Continental Europe in Art Song repertoire of Great Britain*. The United States and Canada: University of Sackatchewan, 2005.
4. Banfield, S. English and German Songs. *The Musical Times*, 1987, Vol. 128, No. 1731, p. 276–277.
5. Banfield, S. *Sensibility and English song: critical studies of the early 20th century*. Cambridge, New York, 1985.
6. Benhard, M., Bodmer, G. ir kt. *Universalus meno žodynas*. Kaunas, 1998.
7. Bent, J. *Analyses*. London, 1987.
8. Boynick, M. B. *Britten*. Classical Music Pages Homepage, 1996.
9. Britten, B. On Realizing the Continuo in Purcell's Song. *Henry Purcell 1659–1695: Essays on his Music*. Ed. I. Holst. London, 1959.
10. Brown, D. Stimulus and Form in Britten's work. *Music & Letters*, 1958, Vol. 39, No. 3, p. 218–226 [prieiga per internetą <https://www.jstor.org/stable/i229285>, žiūrėta 2017.12.13].
11. Buelow, G. J. *A History of Baroque Music*. Indiana University Press, 2004.
12. Bukofzer, M. F. *Music in the Baroque Era*. London, Dent & Sons LTD, 1947.
13. Carpenter, H. *Benjamin Britten: A Biography*. London, 1992.
14. Cuts, J. P. An Unpublished Purcell Setting. *Music & Letters*, 1957, January, Vol. 38, No. 1, p. 1–13.
15. Daunoravičienė, G. Skaitmeninis bosas. *Muzikos kalba. Barokas*. Sud. G. Daunoravičienė. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, 2006, p. 127–201.
16. Daunoravičienė, G. W. A. Mozarto muzika „tekstų tinklo“ sankirtose. *Lietuvos muzikologija*, 2006, T. 7, p. 51–67.
17. Daunoravičienė, G. Muzikos analizės metodai (paskaitų rankraštis, 2007–2008 m. m. Tema Nr. 10, Nr. 12).
18. Daunoravičienė, G. A la Chopin“ versus „I like F. Chopin (Sonata B Min). *Lietuvos muzikologija*, 2010, T. XI, p. 16–40.

19. Docherty, B. Sentence into Cadence: The Word – Setting of Tippett and Britten. *Tempo*, 1988, New. Ser. No. 166, p. 2– 12.
20. Dunnet, R. English Song under Influence. *The Musical Times*, 1991, Vol. 132, No. 1777 [prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/965834?seq=1>, žiūrėta 2018.02.12].
21. Dragenytė, R. Europietiška brolystė. *Metai*, 2005, Nr. 2, p. 359–360.
22. Elliott, G. *Benjamin Britten: The Spiritual Dimension*. New York: Oxford University Press, 2006.
23. *Encyclopédie de la Musique*, Tome III. Paris: Fasquelle, 1961.
24. *Encyklopedia Muzyki*. Red. A. Chodkowskij. Warszawa, 1995.
25. Evans, P. *The Music of Benjamin Britten*. Oxford, 1996.
26. Evans, J. *Michelangelo Sonnets*. Winter Words, 1996.
27. Evans, J. *Britten abroad*. CD bukletas. London, 2006.
28. Fallows, D., Whittall A., Blacking J., Fortune N. Musicology in Great Britain Since 1945. *Acta Musicologica*, 1980, Vo. 52, Fasc. 1 (Jan.-Jun.), p. 38–68.
29. Fiske, R. Dido and Aeneas by Purcell; Benjamin Britten. *The Musical Times*, 1961, Vol. 102, No. 1416, p. 102–103.
30. From Parry to Britten. *British Music in Letters*. London, 1987.
31. Gooch, B. N. S. Britten and Donne: Holly Sonnets Set to Music. *Early Modern Literary Studies*, 2001, Special Issue 7 [prieiga per internetą: <https://extra.shu.ac.uk/emls/si-07/gooch.htm>, žiūrėta 2018.12.01].
32. Guck, M. A. Analysis as Interpretation: Interaction, Intentionality, Invention. *Music Theory Spectrum*, 2006, Vol. 28, No. 2, p. 191–209.
33. Gudinaite, P. Soneto interpretacija XX a. kamerinėje vokalinėje muzikoje: žodis-garsas, partitūra-atlikimas. Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis, Vilnius, LMTA, 2017.
34. Graham, A. *Intertextuality*. London, New York: Routledge, 2000.
35. Harris, E. T. *Henry Purcell's "Dido and Aeneas"*. Oxford University Press, 1987.
36. Hausswald, G. *Die Musik des Generalbaß – Zeitalters*. Laaber, Kiel, 2005.
37. Hendsbee, B. G. Disertacija *The Britten – Purcell Realisations: connecting the Past to the Present through the Voice of Peter Pears*. The University of British Columbia, 2007, September.
38. Herissone, R. “Fowle Originals” and “Fayre Writing”: Reconsidering Purcell’s Compositional Process. *The Journal of Musicology*, 2006, Vol. 23, No. 4, p. 569–619.
39. Hirsch, F. *Das große Wörterbuch der Musik*. Berlin, 1984

40. Holman, P. *Henry Purcell*. Oxford University Press, 1994
41. Holst, I. (sud.). *Henry Purcell 1659–1695: Essays on his Music*. London, 1959, p. 7–13.
42. Howard, A. Composition as an Act of Performance: Artifice and Expression in Purcell's Sacred Partsong „Since God so Tender a Regard“. *Journal of the Royal Musical Association*, 2007, Vol. 132, No. 1, p. 33–59.
43. Hunter, D. The Publishing of Opera and Song Books in England, 1702–1726. *Notes*, 1991, Vol. 47, No. 3, p. 647–685.
44. Young, J. O. Key, Temperament and Musical Expression. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1991, Vol. 49, No. 3, p. 235–242.
45. Johnson, G. *Britten, Voice and Piano*. London, 2003.
46. Johnson, Sh. Britten's Musical Syllables. *Music & Letters*, 2005, Vol. 86, No. 4, p. 592–622.
47. Johnstone, D. H. Review. *Music & Letters*, 1987, Vol. 68, No. 3 p. 301–303.
48. Jones, B. *The Hutchinson Concise Dictionary of Music*. United Kingdom, 1998.
49. Jurkėnaitė-Epih, A. Baroko muzikos kultūros įvadas. *Muzikos kalba*. D. 2: *Barokas*. Sud. Daunoravičienė, G. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, 2006, p. 11–28.
50. Kalekin-Fishman, D., Bryen, H., Ben-Peretz, M. Perception and Interpretation of Vocal Music: Constructs of Social Groups. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1986, June, Vol. 17, No. 1, p. 53–72.
51. Karnier, R. *Music Annappreciation*. London, 1988.
52. Katkus, D. *Atlikimo menas*. Vilnius: Tyto alba, 2013.
53. Kirnberger, J. Ph. *Die Kunst des reines Satzes in der Muzik*. Berlin, Königsberg, 1771–1779; Hildesheim, 1968.
54. Komar, A. The Music of Dichterliebe: The Whole and its Parts. *Schumann: Dichterliebe*. New York: Norton, 1977.
55. Kuster, A. Benjamin Britten's Poetic Alterations. *Choral Journal*, 2000, 40 (7), p. 9–19.
56. Klein, M. L. *Intertextuality in Western Art Music*. USA, Indiana University Press, 2005.
57. Klimas, J. B. Brittenas. *Muzikos enciklopedija*. T. I. Vilnius, 2000, p. 204–205.
58. Laurie, M. Purcell's Extended Solo Songs. *The Musical Times*, 1984, Vol. 125, No. 1691, p. 19–25.
59. Lamson, R. Henry Purcell's Dramatic Songs and the English Broadside Ballad. *PMLA*, 1938, Vol. 53, No. 1, p. 148–161.

60. Leech-Wilkinson, D. Musicology and Performance. *Music's Interlectual History*. Ed. Z. Blažekovič, B. Dobbs Mackenzie. New York: RILM, 2009, p. 791–803.
61. Lennard, J. *The Poetry Handbook*. A Guide to Reading Poetry for Pleasure and Practical Criticism. Oxford, 1996.
62. Makačinas, T. Renesanso tribalsis sudėtingasis kontrapunktas. *Muzikos kalba*. D. 1: *Viduramžiai. Renesansas*. Sud. Daunoravičienė, G. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, 2003, p. 228–251.
63. Mark, Ch. Simplicity in Early Britten. *Tempo*, 1983, New Ser., No. 147, p. 8–14.
64. Mark, Ch. Contextually Transformed Tonality in Britten. *Music Analysis*, 1985, Vol. 4, No. 3, p. 265–287.
65. McCreless, P. Song order in the Song Cycle: R. Schumann's Liederkreis op. 39. *Musical Analysis*, 1986, Vol. 5 Nr. 1.
66. McCreless, P. Music and rethoric. *The Cambridge history of Western music theory*. Ed. Th. Christensen. Cambridge university press, 2002, p. 847–879.
67. Miller, H. M. Henry Purcell and the Ground Bass. *Music & Letters*, 1948, Vol. 29, No. 4, p. 340–347.
68. Muralytė-Eriksonė, G. Parallels between the Songs by Henry Purcell and Benjamin Britten. *Music science today: the permanent and the changeable*. Scientific papers. Daugavpils University, Academic Press „Saule“, 2019, p. 7–16.
69. Muralytė-Eriksonė, G. B. Britten – Correlation Between the Realizations of H. Purcell's *Orpheus Britannicus* and the Vocal Cycle *Sechs Hölderlin-Fragmente* op. 61. *Journal of Literature and Art Studies*, 2019, Vol. 9, No. 2, p. 261–269.
70. Noble, J. Review: Purcell Songs. *The Musical Times*, 1961, Vol. 102, No. 1426, p. 786–787.
71. Northcott, B. Notes on Auden. In the First of Two Articles, Bayan Nothcott Considers WH Auden's Brief but Brilliant Collaboration with the Young Britten. *The Musical Times*, 1993, Vol. 134, No. 1799, p. 6–8.
72. Olivier, M. *Benjamin Britten*. London, 1996.
73. Paetsch, A. Aspects of Narrativity and Temporality in Britten's "Winter Words". *Music & Letters*, 1998, Vol. 79, No. 4, p. 538–554.
74. Pency, M. *Masters of Music Britten*. New York, 1966.
75. Pister, A. Muzikos retorikos tradicija Johanno Kunnau „Biblinėse istorijose“. Teorinis konceptas (I dalis). *Lietuvos muzikologija*, 2005, t. 6, p. 6–33.

76. Pister, A., Žukienė, J. Baroko muzikos retorika, teorija ir praktika. *Muzikos kalba*. D. 2: *Barokas*. Sud. Daunoravičienė, G. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, 2006, p. 84–122.
77. Potter, J. *Singing*. United Kingdom: Cambridge, 2000.
78. Rétí, R. *The Thematic Process in Music*. New York, 1951.
79. Routh, F. *Contemporary British Music: The Twenty – five Years from 1945 to 1970*. United Kingdom, 1972.
80. Rose, G. A New Purcell Source. *Journal of the American Musicological Society*, 1972, Vol. 25, No. 2, p. 230–236.
81. Roseberry, E. Britten's Purcell realizations and folksong arrangements. *Tempo*, 1961, No. 57, p. 7–28.
82. Rupprecht, Ph. Tonal Stratification and Uncertainty in Britten's Music. *Journal of Music Theory*, 1996, Vol. 40, No. 2, p. 311–346.
83. Rupprecht, Ph. (sud.). *Rethinking Britten*. Duke University, Oxford University, 2013.
84. Sanguinetti, G. The Realization of Partimenti: An Introduction. *Journal of Music Theory*, 2007, Vol. 51, No. 1, p. 51–83.
85. Seeling, H. E. Wozu [Lieder] in dürftiger Zeit? Britten's Sechs Hölderlin – Fragmente as a "Literary Song Cycle". *Tempo*, 1998, New. Ser. 5.
86. Stein, E. Opera and "Peter Grimes". *Tempo*, 1945, No. 12, p. 2–6.
87. Straus, J. N. *Remaking the Past Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Harvard, England, 1990.
88. Šumila, R., Stanevičiūtė, R. Adeodatas Tauragis – Benjaminas Brittenas: laiškai ir tyrinėjimai, *Ars et Praxis*, 2014, II, p. 197–218.
89. Tarasti, E. *Existential Semiotics*. Indiana University Press, 2000.
90. Tarasti, E. Après un rêve: A semiotic analysis of the song by Gabriel Fauré. *Musical Signification*. Sud. Tarasti E. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1995, p. 435–469.
91. Tauragis, A. *Bendžaminas Brittenas. XX a. muzikos pavyzdžiai*. Vilnius, 1986.
92. Tippett, M., Brown, M. *Tippett on Music*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
93. *The Concise Dictionary of Music*. Sud. Sadie, E. Oxford University Press, 1994.
94. *The Hutchinson Consice Dictionary of Music*. Sud. Barrie, J. The Open University, UK, 1998.
95. Thompson, R. Purcell in Context. *Early Music*, 1996, Vol. 24, No. 4, p. 694–696.

96. Vosyliūtė, R. Fiksuoto ir nefiksuoto muzikinių tekstų santykis italų baroko vokalinėje muzikoje: teorija ir atlikimo praktikos. Vilnius, LMTA, 2018.
97. Walters, R. (sud.). *The Purcell Collection – Realizations of Benjamin Britten*. Boosey & Hawkes, June, 2008.
98. Weisman, W. *Unsung Songs* (Hölderlin Gesänge). Lawrence University, 1999.
99. Westrup, I. A. *Purcell*. London, 1947.
100. Whittall, A. Breaking the Balance. *The Musical Times*, 1996, Vol. 137, No. 1843, p. 4–7.
101. Whittall, A. Tonality in Britten's Song Cycles with Piano. *Tempo*, 1971, New. Ser., No. 96, p. 2–12.
102. Whittall, A. Guest Editorial: Beyond Britten. *The Musical Times*, 2001, Vol. 142, No. 1877, p. 2–3.
103. Whittall, A. Study of Britten: Triadic Harmony and Tonal Structure. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1979–1980, Vol. 106, p. 27–41.
104. Whittall, A. *Exploring Twentieth-Century Music. Traditions and Innovation*. Cambridge, 2003.
105. Wiebe, H. *Britten's Unquiet Past Sound and Memory in Postwar Reconstruction*. United Kingdom: Cambridge, 2012, p. 80–85.
106. Ковнацкая, Л. *Бенджамин Бриттен*. Москва, 1974.
107. Таурагис, А. *Бенджамин Бриттен: Очерк жизни и творчество*. Ленинград, 1964.

PRIEDAS NR. 1

Reikšmingiausių H. Purcello solo vokalinių kūrinių sąrašas⁵¹

A thousand, thousand ways (The Fairy Queen, 1692).
AEolus, you must appear. See While these pass o'er.
Ah! Belinda (Dido and Aeneas, 1689).
Ah! Cruel, bloody fate (Theodosius, 1680).
Ah! How sweet it is to love (Tyrannic Love, 1694).
Ah me! To many deaths (Regulus, 1692).
All our days and our nights (Dioclesian).
Arise, ye subterranean winds (The Tempest).
Begone Beneath the poplar's shadow (Sophonisba, 1685).
Blow, Boreas, blow (Sir Barnaby Whigg, 1695).
Britons, strike home (Bonduca, 1695).
Celia has a thousand charms (The Rival Sisters, 1695).
Celia, that I once was blest (Amphitryon, 1690).
Charon the peaseful shade invites (Dioclesian).
Come all to me (Timon of Athens, 1694).
Come, all ye songsters of the sky (The Fairy Queen, 1692).
Come away, do not stay (Edipus,).
Come away, fellow sailors (Dido and Aeneas, 1689).
Come down, come down, my blusterers (The Tempest, 1695).
Come every demon who o'ersees (Circe, 1685).
Come if you dare (King Arthur, 1691).
Come unto these yellow sands (The Tempest, 1695).
Corinna, I excuse thy face (The Wife's Excuse, 1691).
Cynthia frowns whene'er I woo her (The Double Dealer, 1693).

⁵¹ Kūrinių sąrašas sudarytas remiantis šaltiniu: Westrup 1947; skliausteliuose nurodomi sceniniai kūriniai.

Dear, pretty youth (The Tempest, 1695).
Dream no more of pleasures past (Theodosius, 1680).
Dry those eyes (The Tempest, 1695).
Fair and serene (The Tempest, 1695).
Fairest Isle (King Arthur, 1691).
Fled is my love (A Fool's Preferment).
For Iris I sigh (Amphitryon, 1690).
From rosy bowers (Don Quixote, part iii, 1695).
Full Fathom five (The Tempest, 1695).
Genius of England (Don Quixote, part ii, 1694).
Great Diocles the boar has killed (Dioclesian).
Great Love, I know thee now (King Arthur, 1691).
Hail to the myrtle shade (Theodosius).
Halcyon days (The Tempest, 1695).
Hang this whining way of wooing (The Wives' Excuse, 1691).
Hark, beheld the heavenly choir (Theodesius).
Hark how all things (The Fairy Queen, 1695).
Hear, ye gods of Britain (Bonduca, 1695).
Hence with your trifling deity (Timon of Athens, 1694).
Here's the summer, sprightly, gay (The Fairy Queen, 1692).
Hither this way (King Arthur, 1691).
How blest are shepherds (King Arthur, 1691).
How happy is she (The Rival Sisters, 1695).
How happy's the husband (Love Triumphant, 1694).
Hush, no more (The Fairy Queen, 1692).
I am come to lock all fast (The Fairy Queen, 1692).
I attempt from love's sickness to fly (The Indian Queen, 1695).
I call you to Woden's hall (King Arthur, 1691).
I come to sing great Zempoalla's story (The Indian Queen, 1695).

I looked and saw within the book of fate (The Indian Emperor).

I see she flies me (Aureng Zebe, 1692).

I sighed and pined (A Fool's Preferment, 1688).

I sighed and owned my love (The Fatal Marriage, 1694).

If love's a sweet passion (The Fairy Queen, 1692).

If thuo wilt give me back my love (A Fool's Preferment, 1688).

I'll mount to yon blue coelum (A Fool's Preferment, 1688).

I'll sail upon the dog-star (A Fool's Preferment, 1688).

In vain, Clemene, you bestow (Sir Anthony Love, 1690).

In vain 'gainst love I Strove (Henry II, 1692).

Ingrateful love (The Wives' Excuse).

Kind fortune smiles (The Tempest).

Lads and lasses, blithe and gay (Don Quixote, part ii, 1694).

Let monarchs fight (Dioclesian).

Let not a moon-born elf mislead ye (King Arthur, 1691).

Let the dreadful engines (Don Quixote, part i, 1694).

Let the graces and pleasures repair (Dioclesian).

Let the sonliers rejoice (Dioclesian).

Let us dance, let us sing (Dioclesian).

Love in their little veins (Timon of Athens, 1694).

Love quickly is pall'd (Timon of Athens, 1694).

Lucinda is bewitching fair (Abdelazer, 1695).

Man is for the woman made (The Mock Marriage, 1695).

Music for a while (Edipus).

Next winter comes slowly (The Fairy Queen, 1692).

No, no, poor suffering beart (Cleomenes, 1692).

Now, now the fight's done (Theodosius).

Now the night is chas'd away (The Fairy Queen, 1692).

Nymphs and shepheards, come away (The Libertine, 1692).

O lead me to some peaceful glosom (Bonduca, 1695).
O let me weep (The Fairy Queen, 1692).
Oft she visits this lone mountain (Dido and AEneas, 1689).
Oh, how you protest (The Mock Marriage, 1695).
One charming night (The Fairy Queen, 1692).
Pluto, arise (Circe, 1695).
Pursure thy conquest, love (Dido and AEneas, 1689).
Pursuing beauty (Sir Anthony Love, 1690).
Retired from any mortal's sight (King Richard II, 1681).
Return, revolting rebels (Timon of Athens, 1694).
Sad as death at dead of night (Theodosius, 1680).
Saint George, the patrono f our isle (King Arthur, 1691).
Say, cruel Amoret (The Wives' Excuse, 1691).
See, even night herself is here (The Fairy Queen, 1692).
See, I obey (The Fairy Queen, 1692).
See my many colour'd fields (The Fairy Queen, 1692).
See, see the heavens smile (The Tempest).
See where repending Celia lies (The Married Beau, 1694).
Seek not to know (The Indian Queen, 1695).
Shake the cloud from off your brow (Dido and Aeneas, 1689).
Since from my dear (Dioclesian).
Sing while we trip it (The Fairy Queen, 1692).
Sound, fame (Dioclesian).
Still I'm wishing (Dioclesian).
Sweeter than roses (Pausanias, 1692).
Take not a woman's anger ill (The Rival Sisters, 1695).
Tell me no more I am deceived (The Maid's Last Prayer, 1693).
Thanks to these lonesome vales (Dido and Aeneas, 1689).
The air with music gently wound (Circe, 1685).

The cares of lovers (Timon of Athens, 1694).
The danger is over (The Fatal Marriage, 1694).
The gate to bliss does open stand (Theodosius).
There's not a swain (Rule a Wife and Have a Wife, 1693).
There's nothing so fatal as woman (A Fool's Perferment, 1688).
They tell us that you mighty powers above (The Indian Queen, 1695).
Thou doing fool (King Athur, 1691).
Though you make no return to my passion (The Maid's Last Prayer, 1693).
Thrice happy lovers (The Fairy Queen, 1692).
Thus happy and free (The fairy Queen, 1692).
Thus the ever grateful spring (The Fairy Queen, 1692).
Thus the gloomy world (The Fairy Queen, 1692).
Thus to a ripe consenting maid (The Old Bachelor, 1693).
Thy genius, lo! (du rinkiniai) (The Massacre of Paris, 1690).
'Ths death alone can give me ease (A Fool's Preferment, 1688).
'Tis I that have warment ye (King Arthur, 1691).
To arms, beroic prince (The Libertine, 1692).
Trip it, trip it in a ring (The Fairy Queen, 1692).
'Twas within a furlong (The Mock Marriage, 1695).
Wake, Quivera (The Indian Queen, 1695).
What power art thou? (King Arthur, 1691).
What shal I do to show? (Dioclesian).
When a cruel long winter (The Fairy Queen, 1692).
When first I saw the bright Aurelia's eyes (Dioclesian).
When I am laid in earth (Dido and Aeneas).
When I have often heard (The Fairy Queen, 1692).
When the world first knew creation (Don Qiuxote, part I, 1694).
While these pass o'er the deep (The Tempest).
Whilst I with grief (The Spanish Fiar, 1694-5).

Why should men quarrel? (The Indian Queen, 1695).

Ye blustering brethren (King Arthur, 1691).

Ye gentle spirits of the air (The Fairy Queen, 1692).

Ye twice ten hundred deities (The Indian Queen, 1695).

Yes, Xansi, in your books I find (The Fairy Queen, 1692).

Your bay it is mowed (King Arthur, 1691).

PRIEDAS NR. 2

B. Britteno vokalinių kūrinių sąrašas⁵²

- Our Hunting Fathers*, op. 8, aukštam balsui ir orkestrui (1936)
- On This Island*, op. 11, penkios dainos aukštam balsui ir fortepijonui (1937)
- Les Illuminations*, op. 18, aukštam balsui ir styginių orkestrui (1939)
- Seven Sonnets of Michelangelo*, op. 22, tenorui ir fortepijonui (1940)
- Serenade*, op. 31, tenorui, valtornai ir styginiams (1943)
- The Holy Sonnets of John Donne*, op. 35, tenorui ir fortepijonui (1945)
- Canticle I*, op. 40, tenorui ir fortepijonui (1947)
- A Charm of Lullabies*, op. 41, mezzo – sopranui ir fortepijonui (1947)
- Canticle II: Abraham and Isaac*, op. 51, altui, tenorui ir fortepijonui (1952)
- Winter Words*, op. 52, tenorui ir fortepijonui (1953)
- Canticle III: Still Falls the Rain*, op. 55, tenorui, valtornai ir fortepijonui (1955)
- Songs from the Chinese*, op. 58, aukštam balsui ir gitarai (1958)
- Nocturne*, op. 60, tenorui, septyniems obligato instrumentams ir styginių ork. (1958)
- Sechs Hölderlin – Fragmente*, op. 61, tenorui ir fortepijonui (1960)
- Songs and Proverbs of William Blake*, op. 74, baritonui ir fortepijonui (1965)
- The Poet's echo*, op. 76, aukštam balsui ir fortepijonui (1965)
- Who are these children?* op. 84, tenorui ir fortepijonui (1969)
- Canticle IV: The Journey of the Magi*, op. 86, kontatenorui, tenorui, baritonui ir fortepijonui (1971)
- Canticle V: The Death of St. Narcissus* op. 89 tenorui ir arfai (1975)

⁵²Sąrašas sudarytas remiantis sukūrimo metų eiliškumu

PRIEDAS NR. 3

B. Britteno realizuoti H. Purcello kompozicijos

1. Dainos ir duetai

Hark the ech'ing air! (1939)⁵³

I'll sail upon the Dog-star (1943)

On the Brow of Richmond Hill (1943)

There's not a swain of the plain (1943)

Not all my torments (1943)

Pious Celinda (1944)

Sound the trumpet (1944)

Fairest Isle (1945)

If music be the food of love (1945)

Turn then thine eyes (1945)

Mad Bess (1945)

If music be the food of love (1945)

Music for a while (1945)

Sweeter than roses (1945)

Man is for the woman made (1945)

What can we poor females do? (1945)

I spy Celia (1945)

Lost is my quiet (1945)

Let sullen discord smile (1946)

Why should men quarrel? (1946)

So when the glittering Queen of Night (1946)

Thou tun'st this world (1946)

'Tis holiday (1946)

⁵³ Skliausteliuose nurodoma pirmųjų atlikimų data (pagal: Banks 1999).

Sound Fame thy brazen trumpet (1946)

I attempt from Love's sickness to fly (1947)

2. Kiti vokaliniai kūriniai

The Queen's Epicedium (1944)

Alleluia (1944)

Evening Hymn (1944)

The Blessed Virgin's Expostulation (1944)

Saul and the Witch at Endor [In Guilty Night] (1945)

Lord, what is man? (1945)

We sing to Him (1946)

A Morning Hymn (1946)

Job's Curse (1948)

3. Instrumentiniai kūriniai

The Golden Sonata (1945)

Chacony (1948)

SUMMARY / SANTRAUKA

RECOMPOSITION OF HENRY PURCELL'S MUSIC AND REALISATION OF HIS CREATIVE PRINCIPLES IN BENJAMIN BRITTEN'S VOCAL CYCLES

INTRODUCTION

The 20th through the 21st century music is very diverse in its forms, internal structure, expressive means, and philosophical thought. Artists and musicians have been finding inspiration for creative ideas and forms of expression not only in the present; they have also been interested in the heritage of the past. Sometimes the search focused on the creative heritage of other countries or nations, and sometimes on the national treasures of the past. Finding musical ideas, forms, and elements in times past and their application as a source of inspiration has remained relevant to composers up to the present day.

In chamber music, an analytical approach to musical text is fundamental because it depends on the performer how the music will unfold (the stylistics, the musical form, the integrity of the composition affected by sub-textual relationships, the interplay of the parts, the colour palette of the sound reflecting composer's ideas, and other). Vocal chamber works of English music are particularly rarely performed in Lithuanian concert halls, including the world's most acclaimed songs of composers Henry Purcell (1659–1959), Benjamin Britten's (1913–1976) cycles for voice and piano, and the songs of Purcell, Britten's predecessor, realised by Britten. The recomposition of Purcell's music and realisation of his principles in Britten's vocal cycles opens up a broad field for exploration.

The current artistic research project aimed to fill a gap in the knowledge of Henry Purcell's vocal music as well as to explore Britten's realisations and their correlation with Britten's original cycles for voice and piano, such as *Winter Words* Op. 52, and *Sechs Hölderlin-Fragmente* (Six Hölderlin Fragments) Op. 61. In the analysis of the selected works from the theoretical and interpretive viewpoints, attention was focused on the concept of cyclicity and the integrity of the cycle structure. The choice of the cycles for voice and piano *Winter Words* Op. 52 (1953) and *Sechs Hölderlin-Fragmente* Op. 61 (1958) was predetermined by their international recognition as well as the possibility to compare opuses created in different

periods and in different languages (English and German). The method of reductive analysis made it possible to find the basic links between those cycles for voice and piano and Purcell's songs realised by Britten from the collections *Orpheus Britannicus*. Through the analysis of vocal cycles by English composers Purcell and Britten, I sought to reveal the unity of their structure and composition and to highlight essential guidelines useful for interpretation in the hope of encouraging performers to become more interested in vocal works of English composers.

The research object is realisations of Britten-Purcell songs and their influence on Britten's vocal cycles *Winter Words* Op. 52 and *Sechs Hölderlin-Fragmente* (Six Hölderlin Fragments) Op. 61.

The aim of the artistic research project is, upon the analysis of Britten-Purcell realisations, to reveal the various influences of Purcell on Britten's cycles for voice and piano as well as the impact of the realisations on Britten's original cycles for voice and piano. The project also aims to relate the concept of interpretation to the overall architectonics of the composition and to draft interpretation guidelines, based on the theory of microthematicism, which could be useful for performers.

To achieve the aim, the following objectives have been set:

1. To find and justify the parallels between the vocal music of Henry Purcell and Benjamin Britten.
2. Based on comparison with the concept of recomposition, to explore the semantics of the term of **realisation** and to justify its applicability to Britten's works; to identify the influence of the said phenomenon on Britten's original cycles for voice and piano.
3. To relate the theories of microthematicism and intertextuality and to apply them to the analysis of Britten-Purcell songs from the collection *Orpheus Britannicus* as well as of Britten's cycles for voice and piano *Winter Words* Op. 52 and *Sechs Hölderlin-Fragmente* Op. 61.
4. Upon establishing the primary thematic cell, to highlight the in-depth correlation between Britten-Purcell *Orpheus Britannicus* and Britten's cycles for voice and piano *Winter Words* Op. 52 and *Sechs Hölderlin-Fragmente* Op. 61.
5. To justify the cyclicity of the cycles for voice and piano by means of microthematic analysis.

6. To study interpretations of realisations by means of a comparative analysis, based on the criteria of semiotic utterance, and the insights of the findings of the analyses of microthematic structures.

Given the nature and problems of the research project, several methods of analysis were combined in the paper: comparative, analytical, formal, microthematic, intertextual, and semiotic.

Relevance of the research paper. In Lithuania, songs of Purcell realised by Britten have been little known and particularly rarely performed; meanwhile, a worldwide interest in Britten and Purcell's vocal works can be observed. The content of the current project and its analyses might encourage performers to choose not only the original songs of Purcell or Britten, but also their realisations that would enrich the performers' repertoire. A deeper and more perceptive observation would help performers find an individual key to that music. The wish to analyse Britten-Purcell compositions highlighted a problem field that encompassed the analytical and performing perspectives, i.e. how the re-made compositions of the predecessor should be treated. An analysis and interpretation of Britten-Purcell realisations and original vocal cycles may provide a deeper understanding of music and create preconditions for new interpretations.

The novelty of the topic was predetermined not only by the analysis of certain aspects of Britten's works and the reflection of specific songs by Purcell, seldom encountered in musicology, but also by the theoretical model, developed for the current artistic research, that combined the semiotic theoretical approaches of microthematicism, intertextuality, and interpretations. It provided an opportunity to deepen the examination of vocal chamber music through linking musicological research and performance studies. The parallels between the analyses of realisations and the individual style of the composer had not yet received an appropriate attention of researchers as well as a specific insight into the synthesis of the music language of both composers and the application of the principles of microthematicism. The paper raised two problems: 1) the problem of the use of the terms of *recomposition* and *realisation* in relation to Britten-Purcell vocal works; and 2) the ambiguity in the interpretation of those compositions: performers should evaluate and perform those songs either in a contemporary way or based on the Neo-Baroque historically informed understanding.

Literature review. The insights into Britten-Purcell realisations and into the parallels between further vocal compositions, raised in the current project, have been little discussed in

scientific literature. The first musicologist in the Baltic countries who got interested in Britten's personality and work was Adeodatas Tauragis (1936-2004). Not only did he publish a small-format book *Бенджамин Бриттен. Очерк жизни и творчество* [Benjamin Britten. An Outline of Life and Work] (1964) in Leningrad (presently St. Petersburg), which analysed Britten's creative style, but he also personally corresponded with Britten. The book focused on operas, while vocal cycles received little attention in it. The vocal music and realisations by Britten and Purcell were analysed in the doctoral dissertation *Britten-Purcell Realisations: Connecting the Past to the Present through the Voice of Peter Pears*, defended by Blaine Gregory Hendsbee at the University of British Columbia in 2007.

The most important book devoted exclusively to vocal music was Graham Johnson's *Britten, Voice and Piano. Lectures on the Vocal Music of Benjamin Britten*. The author focused not only on pedagogical paradigms (the book came with a CD) but also on analytical and interpretive aspects. Unfortunately, the book did not cover all the aspects of analysis, and Britten-Purcell realisations got only one several-pages long chapter. The latest book on the topic, published in Cambridge in 2012, was Heather Wiebe's *Britten's Unquiet Past Sound and Memory in Postwar Reconstruction*. That was an important contribution to the exploration of the work of British postwar composers, the parallels between the music of Britten and Purcell, and the influence of the predecessor. Theoretical aspects and the basis for the present analysis were found in Joseph N. Strauss's book *Remaking the Past* (1990) and Rudolph Réti's *The Thematic Process in Music* (1961).

Among the numerous scientific articles made use of in this research project, I would highlight several ones. The articles reflecting the topic in question by Arnold Whittall, who had been exploring Britten's work for several decades, were particularly relevant. Articles by J.P. Cutts (1957), Shersten Johnson (2005), and Marie Laurie (1984) were selected with the aim of obtaining an in-depth knowledge of Purcell's work. Some interesting examples of Britten-Purcell realisations can be found in Eric Roseberry's article (1961), however, it mainly focused on the opera *Dido and Aeneas* and on arranged Irish songs.

Rūta Vosyliūtė in her artistic doctorate project *The Ratio between the Fixed and Non-fixed Musical Text in the Italian Baroque Vocal Music: Theory and Performance Practices* (2018) explored performers' improvised realisation in arias da capo, typical of the Baroque epoch. Paulė Gudinaite's artistic research project *Sonnet Interpretation in the 20th Century Vocal Chamber Music: Word-Sound, Score-Performance* (2017) analysed musical sonnets (including Britten's cycles for voice and piano *Seven Sonnets of Michelangelo* Op. 22 and *The*

Holy Sonnets of John Donne Op. 35). For the analysis of interpretation, Marion A. Guck's article (2006) was particularly useful: she focused on the boundaries of interpretation and proposed four ideas for extending them.

Rudolph Réti's (1885–1957) theory of microthematicism was chosen for the examination of the aspects testifying to cyclicity. The theory of the 'thematic process', or microthematicism, stated that the essence of a musical composition was its thematic core. Thus, a musical work was "grown" from a single cell of music by processing it through various means. Musical compositions believed to be written by employing contrasting themes were actually written using only one thematic core, as revealed in the book *The Thematic Process in Music* (1951). The theory of microthematicism was based on the theory of intertextual relations. Joseph N. Strauss's book *Remaking the Past Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, published in London in 1990, was made use of to justify the theory of intertextuality. Thus, in the current research project, the synthesis of those two theories was employed. Eero Tarasti's criteria of semiotic utterance were used for interpretive analysis. The project also addressed the meanings of affects in the intervals of Britten-Purcell *Orpheus Britannicus*, with reference to Johann Krieger (1721-1783).

The artistic research paper consists of an introduction, four chapters, conclusions, the lists of literature, information sources, and compositions as well as appendices.

Chapter 1 *Parallels of Vocal Music in Henry Purcell and Benjamin Britten's Work* overviews the significance of the Baroque epoch to England and of Henry Purcell's work to postwar English composers, and particularly to Benjamin Britten. The influence of the predecessor's music on Britten's work can also be seen in the context of the theory of intertextuality. The findings of the analyses witnessed the indisputable influence of the predecessor (parallels were found between melismas, interval glides, rhythm, and melodic directions). The current research project employed the theories of intertextuality of Harold Bloom and Joseph N. Strauss enabling one to evaluate the influence of the predecessor. In the analysis of Purcell's re-made compositions, a problem of terminology was faced: whether Britten-Purcell songs should be called re-compositions or realisations. The use of those terms is discussed in Subchapter 4, Chapter 1.

Chapter 2 *Britten-Purcell Realisations: Analysis and Interpretive Strategies* focused on the influence of Purcell's work and realisations on Britten's vocal music, and specifically on his cycles for voice and piano *Winter Words* Op. 52 and *Sechs Hölderlin-Fragmente* Op. 61. The purpose of interpreting realisations was to understand how performers treated those

compositions, whether in a contemporary or in a historically informed way. The songs realised by Britten are very interesting and not very well known in Lithuania (more often original songs by Purcell have been performed). It is intriguing, therefore, how Britten, together with Peter Pears (the latter tenor soloist edited vocal parts), perceived, interpreted, and conveyed the songs of the English Baroque composer Purcell. The chapter discusses the advantages and disadvantages of different interpretation strategies. In the current project, when analysing interpretations, the words *analysis*, *strategy*, and *aspects* were used synonymously.

In Chapter 3 *Cyclicity from the Viewpoint of Microthematicism in Purcell and Britten's Vocal Compositions*, the theory of microthematicism was chosen as the main research tool. The chapter presented an analysis of the collections of Britten-Purcell realisations *Orpheus Britannicus* (1959) and two Britten's cycles for voice and piano *Winter Words* Op. 52 (1953) and *Sechs Hölderlin-Fragmente* Op. 61 (1958). The said compositions were chosen due to their unifying aspects, and the theory of microthematicism was employed as evidence. Based on Johann Krieger (1721-1783), Chapter 3 deals with the meanings of affects in the intervals of Britten-Purcell *Orpheus Britannicus*. Direct reflections of the influence of Purcell's songs were examined in a comparative way. To Purcell, intervals (possessing also a rhetorical meaning) as well as the correlation between the poetic and musical texts (characteristics, illustrativeness) and the meaning of melodies and melismas were important. Those ideas were adapted and developed by Britten in his vocal compositions.

Chapter 4 *Formal and Microthematic Analysis of the Interpretations of Purcell and Britten's Vocal Cycles* concentrates on the hearing of microthematic structures and the importance of the performers' perception of the "growing" of a musical composition from a single cell. While studying and realising songs, Britten continued to develop the idea of a prime cell and the provision of a poetic text with meaning through the repetition of that text. The aim of the interpretations of Britten's cycles for voice and piano *Winter Words* Op. 52 and *Sechs Hölderlin-Fragmente* Op. 61 is the hearing and interrelating of the microthematic segments throughout the cycle. That is a particularly important task for performers. For an in-depth analysis, one song from both cycles with very distinctive thematic arrangements was chosen. Interpretation was analysed from the viewpoints of microthematic structures, agogics, tempo, and dynamics.

The research paper is supplemented by 23 tables, 122 examples of sheet music, and two appendices containing the two collections of Purcell's original vocal compositions *Orpheus*

Britannicus as well as the lists of Britten's songs and vocal cycles and of Purcell's compositions realised by Britten. The analysis of interpretations of the four songs in the research project was based on the following recordings:

- Britten-Purcell realisation *If Music Be the Food of Love*, first version from the collection *Orpheus Britannicus* – A. Quintans and J. Brandão (YouTube 2014); D. F. Lott and G. Johnson (Britten Purcell Realisations from *Harmonia Sacra, Orpheus Britannicus*, CD, Hyperion Records, 1995); D. Sanchez and unidentified pianist (YouTube, 2017).

Britten-Purcell realisation *If Music Be the Food of Love*, third version from the collection *Orpheus Britannicus* – M. Logar and T. Schterman (YouTube 2015); J. M. Ainsley and G. Johnson (Britten Purcell Realisations from *Harmonia Sacra, Orpheus Britannicus*, CD, Hyperion Records, 1995); L. Smith and unidentified pianist (Youtube 2013).

- Britten's song *At Day-Close in November* from the cycle for voice and piano *Winter Words* Op. 52 – B. Britten and P. Pears (YouTube 1954); B. Britten and P. Pears (YouTube 1972); Th. Allen and R. Vignol (YouTube 2000).

- Britten's song *Die Heimat* (The Homeland) from the cycle for voice and piano *Sechs Hölderlin-Fragmente* (Six Hölderlin Fragments) Op. 61 – B. Britten and P. Pears (1962 Decca Music Group Limited, published in YouTube 2018); I. Bostridge and A. Pannano (YouTube 2013); J. Cho and M. Nahon (YouTube 2018).

1. Parallels of Vocal Music in Henry Purcell and Benjamin Britten's Work

Chapter 1 of the research project consists of four subchapters. Subchapter 1, *Purcell's Musical Environment and its Resonance in the 20th-Century Works of English Composers*, deals with the significance of English Baroque composer Henry Purcell to English culture and his influence on the 20th-century composers Benjamin Britten and Michael Tippett. The most characteristic features of the Baroque epoch (ornamentation, rhetorical figures, and affects) were also important in the works of H. Purcell. It was probably because of those aspects and the phonetics of his mother tongue that he became the object of interest for the 20th-century composers. English composers Tippett and Britten were not only interested in the work of their predecessor; they also composed realisations of his songs. Interestingly, there was a kind of creative rivalry between those contemporaries: some realisations of the same songs by Purcell were developed by both Tippett and Britten (such as the songs *Music for a While*, *Sweeter than Roses*, *Mad Bess*, and *If Music Be the Food of Love*). When composing his re-makes, Tippett tended to move away from Purcell's main musical text, making it more of an

arrangement than a realisation. The current research project compared fragments of *Music for a While* and highlighted the obvious difference between the two composers: Tippett made the song more polyphonic and included more melodic elements in the piano part, presented sequentially; moreover, he added a lot of ornamentation, highlighted the altered rhythmic patterns, etc. Subchapter *The Influence of Purcell's Works on Britten's Vocal Music* focuses on the influence of Britten's predecessor Purcell on Britten's works and on the song parallels. Two major analytical instruments were used in the research project: musicologist Rudolph Réti's (1885–1957) theory of microthematicism and the theory of the influence of intertextuality. Through the method of reduction and an analysis of microthematic structures, intertextual relations between Purcell and Britten's vocal works were revealed. The threads of intertextuality were proved through the theory of microthematicism, and the theory of microthematicism, through the theory of intertextual relationships. All of that is discussed in subchapter *Synthesis of the Theories of Intertextuality and Microthematicism*. The author of the current project was confronted with the problem of the term that could define Britten-Purcell songs, i.e. the correlation between re-composition and realisation. After exploring the field of refinement opportunities, the term of realisation used in England was chosen that best reflected Britten's own composing rules and his mindset – the desire to get closer to the authentic sound of Purcell's lifetime.

2. Britten-Purcell Realisations: Analysis and Interpretive Strategies

Chapter 2 of the research project focuses mainly on Britten's realisations. In Subchapter 1 *Elements of Realisation in Britten's Cycles for Voice and Piano Winter Words Op. 52 and Sechs Hölderlin-Fragmente Op. 61*, a comparative analysis of Purcell-Britten realisations *Orpheus Britannicus* and Britten's original cycles *Winter Words Op. 52* and *Sechs Hölderlin-Fragmente* (Six Hölderlin Fragments) Op. 61 was carried out by means of tools taken from the theories of reduction and intertextuality (Bloom and Strauss). In the analysis of Purcell-Britten realisations, four components of Purcell's musical language were identified that most strongly influenced Britten's original vocal compositions:

- indefiniteness of harmony and tonality;
- composing of melismas and melody;
- similarity of rhythm;
- piano/harpsichord texture modelling.

The four aspects of the parallels were thoroughly analysed in the subchapter through the comparison of the collection of realisations *Orpheus Britannicus* and the cycle for voice *Winter Words* Op. 52. The comparison of Britten-Purcell collection of realisations *Orpheus Britannicus* and Britten's cycle for voice and piano *Sechs Hölderlin-Fragmente* Op. 61 revealed three general aspects:

- composing of melismas and melody;
- rhythm;
- similar parts of piano/harpsichord.

In the musical examples provided in Chapter 2, a direct influence of realisations on Britten's cycles for voice and piano was established. If the compositions (realised and original) were created in the same year, it would be possible to presume that, in the search of ideas for composition, similar compositional principles "blended in" with Britten's original works. However, *Winter Words* Op. 52 was written in 1953, and *Sechs Hölderlin-Fragmente* Op. 61, in 1958 (while the realisations in 1939, 1944, and 1947, respectively), thus it was safe to assume that Britten adopted Purcell's compositional model of melody and melismas which was reflected in his vocal works. That was analysed, based on the theory of intertextual influences.

In the interpretive chain, the performance of music is related to the historically informed performance, sound aesthetics, tempo, agogics, and other parameters. Music analysis is very important for performers, therefore, for the analysis of interpretation, one song under the same name was chosen from each of the two collections: *If Music Be the Food of Love*, i.e. the first and third versions of the song. Three variations of the performance of each realisation were explored upon deliberately selecting different performers (male and female) and the nature of the recordings (audio and video). That resulted in objective assumptions as to what predetermined certain aspects of interpretation – physical characteristics of the performer, their age, artistic maturity, etc. For the analysis of the set objectives, three criteria of semiotic utterance by Eero Tarasti (b. 1948) were chosen: tempo (dynamics), phrasing (expressive means of the poetic text), and the phenomenal qualities of duets.

The research project was not limited to the general analysis of the whole realisation. The realisation episodes analysed in greater detail (bars 1 through 12 of the first version and bars 1 through 11 of the third version) were chosen with the aim of comparing the differences

in the musical language, the expressive relief of the melodic line, and the performance of the climax.

Both variations of the realisation *If Music Be the Food of Love* were very interesting and expressive. That was a perfect example of how the music of the Baroque genius Purcell shone with new colours in Britten's works without losing its Baroque roots and spirit.

3. Cyclicity from the Viewpoint of Microthematicism in Purcell and Britten's Vocal Compositions

Chapter 3 consists of four subchapters analysing the correlation between Britten-Purcell realisations *Orpheus Britannicus Seven Songs* and Britten's cycle for voice and piano *Winter Words* Op. 52 as well as the realisations *Orpheus Britannicus Six Songs* and Britten's cycle for voice and piano *Sechs Hölderlin-Fragmente* Op. 61.

By means of tools of the theories of microthematicism and intertextuality, an in-depth thread linking the two composers was revealed, i.e. the rhetorical figure of the rising fifth. The interval pervades the collection *Orpheus Britannicus* of Britten-Purcell realised songs. The same interval of the rising fifth of particular importance can be found in Britten's original vocal cycles *Winter Words* Op. 52 and *Sechs Hölderlin-Fragmente* Op. 61.

The conclusions of the analyses in Chapter 3 highlighted the following connecting components entrenching Britten's cyclical thinking in the collections of realisations *Orpheus Britannicus*: the tonal plan of the collections (a perfect tonal arch is generated) and the close relationship of the prime cells of the songs. Upon reducing Britten-Purcell realisations, three components unifying the collection/the cycle stood out: 1) the prime cell B-F of the perfect fifth interval; 2) intervals of Major third and perfect fourth; and 3) a characteristic leap down of the minor and Major third interval. The analysis of Britten's original cycles for voice and piano *Winter Words* Op. 52 and *Sechs Hölderlin-Fragmente* Op. 61 from the viewpoint of the cyclical parameter made it possible to identify five cyclicity-entrenching components: the thematic structure and its transformations, a similar tonal plan scheme, the entrenchment of the tonal centre instead of a specific tonality, minimal changes in the meter of songs, and illustratively programme music. Leitmotifs, leitthemes, and the thematic core were the main "keys" that contributed to the understanding of the composer's desire to maximally connect the cycles into one piece, with the characters personified and characterised in separate songs of the cycles.

4. Formal and Microthematic Analysis of the Interpretations of Purcell and Britten's Vocal Cycles

Chapter 4 focuses on the insights of interpretations. Each of its three subchapters explore a collection or a cycle from an interpretive point of view. In order to cover a broader field of interpretations, each cycle was initially explored by the tools of a formal analysis (the tonal plan, rhythm and meter interrelations within the cycle, and the correlation of the poetic text with the musical texture), and afterwards one song of the cycle was analysed through highlighting the meaning and the expression of microthemes.

Although Réti's method of analysis was more structural, based on the compositional principle (small-scale compositional structures, thematic cells), the current project raised the question of what significance that method had to performers and what questions might be raised or answered through the said reduction analysis. The interpretation insights touched upon aspects such as the hearing and performing of the prime cell of the thematic core and of the transformations of that cell as well as the importance all that had to performers when it came to integrating the song into the whole as a unit and as a whole cycle. Three aspects of interpretation and their correlation were used: those of tempo, dynamics, and performer collaboration. For an in-depth analysis, one song from each cycle was selected with very distinctive thematic segments. From the cycle for voice and piano *Winter Words* Op. 52, the first song *At Day – Close in November* was chosen, and from the cycle for voice and piano *Sechs Hölderlin-Fragmente* Op. 61, the second song *Die Heimat* (The Homeland).

In Britten-Purcell realisations *Orpheus Britannicus Seven Songs*, the following tools used by the composer in order to integrate the songs into a whole were identified: the theme (of an unearthly, elevated character), rhetorical intervals, and a rising perfect fifth interval, performing the role of the prime cell and expressed in tones B-F (the interval exciting courage and joy). An analysis, perception, and performance of the tonality, meter, and other parameters are of great help to performers in interpretation.

An analysis of Britten's cycle for voice and piano *Winter Words* Op. 52 revealed the aspects of particular importance to interpretation, i.e. tonal arch forms, metric interrelations, and an integral relationship between the poetic text and the music in the cycle. From the viewpoint of microthematic interpretation, the first song from the cycle *Winter Words* for voice and piano Op. 52, *At Day – Close in November*, was analysed with the aim of establishing how individual aspects of interpretation correlated with the parameters of hearing

and performing the tempo, dynamics, and microthematic segments. The duet of Britten and Pears was found to be the best at giving meaning to the thematic cores and the intervals of a third.

In the cycle for voice and piano *Sechs Hölderlin-Fragmente* Op. 61, the composer interpreted the text in a very creative manner, and the compositional style blended in directly with the lines of Hölderlin's epigram: rising melodies complemented the descending poetic metaphors (particularly evident in the second song *Die Heimat* (The Homeland) and the sixth song *Hälfte des Lebens* (The Middle of a Lifetime)). The aim of the interpretive analyses based on the microthematic method was to establish how, and by which expressive means, performers gave meaning to the thematic core. One can argue that all the selected performers, when interpreting Britten's song *Die Heimat* from the cycle *Sechs Hölderlin-Fragmente*, convincingly gave meaning to the microthematic elements through tempo, dynamics, and agogics. From among the three interpretations analysed, it was not possible to identify one that was most inconsistent with the composer's ideas.

To sum up Chapter 4, one can argue that the chosen parameters of the interrelations of the tonal plan, rhythm, and meter within the cycle and the correlation of the poetic text with the musical texture contributed to the effective development of an interpretation strategy. The chosen broader field of interpretations highlighted the composer's particular strategy of creating cyclicity and integrity. Such an aspiration of the composer was noted in Britten-Purcell realisations *Orpheus Britannicus Seven Songs*, and especially in the cycles for voice and piano *Winter Words* Op. 52 and *Sechs Hölderlin-Fragmente* Op. 61.

CONCLUSIONS

In the artistic research paper *Recomposition of Henry Purcell's Music and Realisation of His Creative Principles in Benjamin Britten's Vocal Cycles*, the focus was placed on the parallels between those two composers in vocal music. The influence of Baroque composer Henry Purcell (1659–1695) on English 20th-century composer Benjamin Britten (1913–1976) manifested itself in diverse ways. Creative parallels were found in the spheres of the composition of melody and melismas, the character of composing the piano/harpsichord part, tonal indefiniteness, and meter. The tools of the theories of microthematicism and intertextuality were employed. The research demonstrated the unequal relationship between the principles of recomposition and realisation, in which realisation outweighed. The conducted research led to the following conclusions:

1. In the studies of the vocal music heritage of prominent English composers Henry Purcell and Benjamin Britten, various influences of Purcell as Britten's predecessor on Britten were revealed. In the realisations of Purcell's songs, Britten adopted and developed Purcell's musical ideas. The research testified to the direct influence of Purcell's compositions on Britten's original songs.
2. The analysis of two Britten-Purcell song collections, *Orpheus Britannicus Seven Songs* and *Six Songs*, led to the conclusion that Britten, when studying and realising Purcell's songs, continued to develop the leitmotif and gave meaning to the poetic text through repeating it. Britten was found to be interested in the characterisation of music and the development of an individual scene, or an important part of it, from a single thematic motif "grain" which made it possible to consolidate his ambition: leitmotifs, leitthemes, and thematic grains were like "fundamental keys" contributing to the comprehension of the composer's ambition to maximally combine the cycles into an integral piece (operas, orchestral opuses, cycles for voice and piano), where the characters were personified and characterised not only in large scale opuses, but also in individual songs of the cycles (e.g. *Wagtail and Baby* from the cycle *Winter Words* for voice and piano Op. 52).
3. Britten's individual creative style was revealed in different genres of music through their unique interpretation and creating an individual dramaturgical line. Britten applied and synthesised the essential features both of Purcell's and of various other compositional styles or compositional techniques without giving priority to any of them. As characteristic examples of Britten's style and music language, two cycles for voice and piano were selected for analysis: *Winter Words* Op. 52 and *Sechs Hölderlin-Fragmente*

(Six Hölderlin Fragments) Op. 61. The form of the cycle and its individual songs were found to be closely related to the texture which predetermined the integrity of the music. One of the distinguishing features of Britten's music was the maintenance of an integral texture. For a song, basically one type of texture, rhythm, and mood was chosen, and those parameters changed minimally throughout the piece.

4. The exploration of Britten-Purcell compositions highlighted the problem of analytical and performing spheres: Purcell's compositions remade by Britten should be defined as realisations, where the improvisational dimension of the works was realised rather than recreated. That was also emphasised by the composer himself. The current artistic research project raised the problem of ambiguity in the interpretation of those compositions: whether performers should evaluate and perform those songs in a contemporary or the Neo-Baroque historically informed way. The research established that theoretical, methodological tools helped to reveal the cyclical nature of the composition and a pursuit of authenticity in its performance. The synergy of realisation and the Neo-Baroque performance presupposed a historically informed interpretation.
5. For the current research, a theoretical model was developed combining the theoretical approaches of microthematicism, intertextuality, and that of semiotic interpretations. It provided an opportunity to deepen the examination of vocal chamber music through combining musicological research and performance studies. By means of tools of the theories of microthematicism and intertextuality, an in-depth link common to the two composers was revealed, viz. the rhetorical figure of the rising fifth. The interval extended over Britten-Purcell collection of realised songs *Orpheus Britannicus*. The rising fifth interval of particular significance was found in Britten's original cycles for voice and piano *Winter Words* Op. 52 and *Sechs Hölderlin-Fragmente* Op. 61. The interpretation of the cycles was related to the architectonics of the whole, and the performance of microthematic structures was emphasised. The analysis of microthematic structures and the interpretation of their performance was the main aim of the current research. When analysing interpretations in the current project, the terms *analysis*, *strategy*, and *aspects* were used synonymously.
6. As established, both collections of Britten-Purcell realisations *Orpheus Britannicus Seven Songs* and *Six Songs* had cycle-specific features: Britten arranged the realisations in a certain sequence. Although at first glance the songs were taken from different operas or were individual ones, not related through common characters or dramaturgical lines, the

connecting components were convincing: those were the tonal plan of the collections (resulting in a perfect order of tonalities, i.e. a tonal arch form) and a close relationship of the prime cells of the songs. The analysis highlighted three collection/cycle unifying components: the prime cell B-F of the perfect fifth interval, intervals Major third and perfect fourth, and a characteristic leap down of minor and Major third interval.

7. The analysis of Britten's cycles for voice and piano revealed that cyclicity manifested itself in the treatment of form, a direct synthesis of word and music, a fluent dramaturgical action, and the completeness of structure both throughout an individual song and throughout the cycle. The mono-structure typical of the songs from the vocal cycles was predetermined by one type of texture expressed throughout the piano part of the song. As established, the piano part acquired the qualities of vocal music: linearity was used, unison prevailed, and the vertical harmonic accompaniment in the selected cycles for voice and piano was quite rare.
8. In the vocal cycle *Winter Words* Op. 52, cyclicity was entrenched through:
 - a) transformations of thematic structures: the prime cell function was performed by the intervals of a fifth and a sixth, the thematic core (I) and its modification (Ia);
 - b) the scheme of a tonal plan: the cycle was surrounded by tonalities under the same name D minor–D major, moreover, an oppositional (minor–major) arch grouping was established: d–D, c–G, e–B, with just two major tonalities A–Es standing out from the oppositional grouping;
 - c) modal thinking, however, the tonal boundaries were further extended, making it difficult to discern the predominant tonality, as in most songs several tonalities were combined not only horizontally but also vertically;
 - d) the programme-type, illustrative nature of music composition, which was close to that of Henry Purcell.
9. In the vocal cycle for voice and piano *Sechs Hölderlin-Fragmente* Op. 61, cyclicity was entrenched through:
 - a) the function of the prime cell performed by the thematic core (I) and its modification (Ia);
 - b) a tonal plan which formed a clear scheme manifesting itself in two groupings: five major tonalities and one minor, or the extreme tonalities making an arch form (framing the cycle) in accordance with the flat symbol at the clef;

- c) modal thinking with the predomination of the tonal centre rather than the major/minor system;
- d) slight changes in meter within the song;
- e) the integrity of the song form difficult to disintegrate.

10. Réti's method of a microthematic analysis revealed the following relationships between Britten-Purcell realisations *Orpheus Britannicus* and Britten's cycles for voice and piano *Winter Words* Op. 52 and *Sechs Hölderlin-Fragmente* Op. 61:

- a) in Britten-Purcell collection of realisations *Orpheus Britannicus* and in Britten's vocal cycles *Winter Words* and *Sechs Hölderlin-Fragmente*, the thematic core consisted of the same interval B-F of a perfect fifth; moreover, minor and major thirds, performing the function of the prime cell, and intervals of a perfect fourth predominated;
- b) the songs maintained the integrity of form and texture as well as the predominating mood;
- c) the tonal plan was similar in all the three cycles, the cycles being related through the principle of arch form;
- d) a similar meter was observed within and between cycles;
- e) polyphonic and homophonic techniques were combined in all cycles.

11. The research into interpretations of realisations was conducted, based on a comparative analysis, the criteria of semiotic utterance, and the expression of microthematic structures. Through the analysis of the selected interpretations, based on the microthematic principle, the convincing performance of the prime cells and meaning provision to them through tempo, dynamics, and articulation was established. The changing parameters in the songs were tempo, dynamics, strokes, and articulation. Such parameters as pitch did not change. In the interpretive chain, music performance involved historically informed performance, sound aesthetics, tempo, agogics, and other parameters.

The interpretive and analytical aspects of Purcell and Britten's vocal music presented in the present artistic research project will hopefully encourage performers to seek unique interpretive solutions.

PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI

PUBLIKACIJOS TIRIAMOJO DARBO TEMA

Henry'io Purcello ir Benjamino Britteno dainų paralelės [Parallels between the Songs by Henry Purcell and Benjamin Britten]. *Music Science Today: the Permanent and the Changeable*, Daugavpils University, Saule, 2019, 3 (11), p. 7–16.

B. Britteno-H. Purcello realizacijų *Orpheus Britannicus* ir ciklo balsui ir fortepijonui *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61 koreliacija [B. Britten – Correlation Between the Realizations of H. Purcell's *Orpheus Britannicus* and the Vocal Cycle *Sechs Hölderlin – Fragmente* op. 61]. *Journal of Literature and Art Studies*, February 2019, Vol. 9, No. 2, p. 261–269.

Tarp teksto ir muzikos: Benjamino Britteno ciklas balsui ir fortepijonui *Winter Words* op. 52 ir Henry'io Purcello dainų Britteno realizacijos [Between Text and Music: Benjamin Britten's Song Cycle „Winter Words“ op. 52 and Britten's Realizations of Henry Purcell Songs]. *Music Science Today: the Permanent and the Changeable*, Daugavpils University, Saule, 2017, 1 (9), p. 66–75.

Muzikos analizės metodų spektras: F. Puolenco „Deux Poèmes de Guillaume Apollinaire“ poemos „Hyde Park“ (1945) analizės įžvalgos. [A Spectrum of Music Analysis Methods: Insights of the Analysis of the Poem *Hyde Park* (1945) from *Deux Poèmes de Guillaume Apollinaire* by F. Puolenc]. In: *Akompanimento meno aktualijos ir vizijos* [Actualities and Visions of the Art of Accompaniment], ed. by I. Uss-Armonienė. LMTA, 2014, p. 72–80.

Cikliškumas B. Britteno vokaliniuose kūrinuose: teminis procesas (mikrotematizmas) „Winter Words“ op. 52. [Cyclicity in Britten's Vocal Compositions: Thematic Process (Microthematism) in *Winter Words* Op. 52. In: *Meno procesas: tarp konstruktyvaus mąstymo, emocijų ir įkvėpimo* [The Process of Art: between Constructive Thinking, Emotions, and Inspiration], ed. by R. Gaidamavičiūtė. LMTA, 2011, p. 201–213.

B. Britteno „Septyni Michelangelo sonetai“ op. 22: stilius ir interpretacija. [Britten's *Seven Sonnets of Michelangelo* Op. 22: Style and Interpretation]. In: *Dainavimo ir akompanimento meno raida, pedagoginiai ir interpretaciniai aspektai* [Development of the Arts of Singing

and Accompaniment, Pedagogical and Interpretive Aspects], ed. by R. Vaitkevičiūtė. LMTA, 2007, p. 53–59.

**MOKSLO IR MENO TYRIMŲ KONFERENCIJOSE SKAITYTI
PRANEŠIMAI TIRIAMOJO DARBO TEMA**

„Henry’io Purcello ir Benjamino Britteno dainų paralelės“ [Parallels between the Songs by Henry Purcell and Benjamin Britten]. 13-oji tarptautinė mokslinė konferencija, Daugpilis [13th international scientific conference „Music Science today: the Permanent & the Changeable“, Daugavpils], Daugpilio universitetas, 2018 m. gegužės 10 d.

„Benjamino Britteno-Henry’io Purcello realizacijos: eksperimentinis laukas ir įtaka originalioms kompozicijoms“ [Benjamin Britten-Henry Purcell Realizations: Experimental Field and the Influence into Original Compositions]. 3-iasis tarptautinis muzikos atlikimo ir tyrimų festivalis–konferencija „Muzikuojantys daktarai“, Vilnius [3rd Festival Conference of Music Performance and Artistic Research, “Doctors in Performance“, Vilnius]. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2018 m. rugsėjo 5 d.