

# Muzikos interpretacija kaip kultūrinio vertimo strategija: B. Britteno vokalinis ciklas „Septyni Michelangelo sonetai“ tenorui ir fortepijonui op. 22

Paulė GUDINAITĖ

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

ANOTACIJA. Vokalinis sonetas, muzikoje adaptuojantis sudėtingą, rafinuotą, dažnai su Renesanso kultūros įvaizdžiais ir simbolika siejamą poetinę formą, yra gana retas žanras kompozitorių kūryboje. Palyginti su klasicizmo ir romantizmo laikotarpiais, būtent XX a. kompozitorių kūryboje pastebimas aktyvesnis literatūrinio soneto kaip poetinio pagrindo naudojimas kamerinėje vokalinėje muzikoje. Šiame straipsnyje pateikiama vieno reprezentatyviausių kamerinės vokalinės muzikos kūrinių, parašytų literatūrinio soneto poetiniu pagrindu, – XX a. anglų kompozitoriaus Benjamino Britteno vokalinio ciklo „Septyni Michelangelo sonetai“ tenorui ir fortepijonui op. 22 analizė dviem aspektais: kompoziciniu ir interpretaciniu. Remiantis perspektyvomis ir daug bendrų sąlyčio taškų turinčiomis intersemiotinio vertimo ir ekfrazės teorijomis, siekiama atskleisti kompozitoriaus naudotas kultūrinio vertimo strategijas semantiniu atžvilgiu ir apibendrintai aptarti ciklo atlikimų interpretacijas iš muzikinės stilistikos perteikimo strategijų pozicijos.

## REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:

intersemiotinis vertimas,  
ekfrazės teorija, sonetas,  
semantinė analizė,  
atlikimų analizė,  
Benjaminas Brittenas.

Nedidelę kamerinės vokalinės muzikos dalį sudaro kūriniai, parašyti vieno seniausių ir rafinuočiausių poetinių žanrų – soneto<sup>1</sup> – pagrindu. Nors ši sudėtinga ir itin apibrėžta poetinė forma, neretai siejama su Renesanso kultūros įvaizdžiais ir simbolika, o literatū-

1 Sonetas (it. *sonetto* – mažas garsas / dainelė) – Renesanso epochoje susiformavęs griežtos struktūros jambiniu pentametu parašytas 14-os eilučių eilėraštis, išsiskiriantis ypatingu skambumu ir muzikalumu, kuriam turi įtakos taisyklių gausa – pradedant eilėraščio sandara, rimavimu, turinio dėstymu, metru ir baigiant rekomendacijomis parenkant pauzes, žodžius su tam tikromis balsėmis ar priebalsėmis. Iš pirmo žvilgsnio vienalytė forma pagal vidinius požymius turi daug variantiškumo. Skiriami du sonetų modeliai: itališkas (struktūra: 2 ketureiliai ir 2 trieiliai) ir angliškas (struktūra: 3 ketureiliai ir dvieilis). Labiausiai paplitę keturi sonetų rimavimo būdai:

- ♦ itališkas (abba abba cde cde / abab abab cde cde),
- ♦ anglų spenseriškas (abab bcbc cdcd ee),
- ♦ anglų šekspyriškas (abab cdcd efef gg),
- ♦ prancūziškas (abba abba ccd eed / abba abba ccd ede).

ros srityje gyvuojanti daugiau nei 750 metų, vis dar domina poetus, tačiau kompozitorių kūryboje, turint omenyje kamerinės vokalinės muzikos gausą, literatūrinis sonetas kaip poetinis pagrindas yra retas reiškinys. Aktyviau sonetą kamerinėje vokalinėje muzikoje, palyginti su klasicizmo ir romantizmo laikotarpiais, naudojo tik XX a. kompozitoriai. Kultūrinės interpretacijos požiūriu čia ypatingą vietą užima Benjaminio Britteno muzikiniai sonetai<sup>2</sup>. Analizuojant literatūrinio soneto pagrindu parašytus kamerinės vokalinės muzikos kūrinius iš kompozicinės ir atlikimo interpretacinės perspektyvos, yra svarbūs keli aspektai: semantinė išraiška, žanrinė–struktūrinė ir kultūrinė poetinio teksto muzikoje transformacija bei atlikimų interpretacija. Atliekant tokias analizes vienos produktyviausių yra daug bendrų sąlyčio taškų turinčios intersemiotinio vertimo ir ekfrazės teorijos, nagrinėjančios vieno meno perkėlimo į kitą būdus.

Intersemiotinis vertimas – tai viena iš vertimų teorijos rūšių, Romano Jakobsono apibūdinta kaip „kalbos ženklų interpretacija pasitelkiant kitų, neverbalinių, ženklų sistemas“ (Munday 2009: 5). Tiek intersemiotiniame, tiek vertime plačiąja prasme yra pabrėžiama vertimo vieneto svarba, nuo kurio priklauso verčiamo objekto dydis. Vertimo vienetu gali būti mikrostruktūra (žodis, frazė, sakiny) ir / arba makrostruktūra (visas tekstas) (Kaminskienė, Maskoliūnienė 2013: 11–12). Intersemiotinis vertimas glaudžiai siejasi su semiotinės analizės metodu. Mokslininkas ir literatūrologas Julio Jeha pateikia tokį intersemiotinio vertimo modelį, kuris iš esmės remiasi Charleso Sanderso Peirce'o filosofinės semiotikos krypties ženklo ir semiozės samprata: „Kiekvienas vertimo procesas yra semiozės veiksmas ir veikia pagal šį modelį: individas patiria ženklą (tekstą), reiškiantį arba nurodantį fenomeną pasaulyje ir sukuriantį reikšmę (interpretantą) jo

Išskirtinis ir netipinis eilėraščiui soneto bruožas yra dialektinė temos raida, kurią sudaro: tezę, jos vystymas, antitezė ir sintezė, arba minties užuomazga, jos vystymas, kulminacija ir atomazga. Būtent dėl tezės ir antitezės sukuriamas vienas svarbiausių soneto kompozicijos bruožų – tematinė priešprieša tarp ketureilių ir trielių itališko modelio sonete bei ketureilių ir dveilių angliško modelio sonete. Taigi priklausomai nuo soneto formos modelio dialektinė temos raida yra plėtojama nevienodai ir sudaro skirtingą struktūrą. Literatūrologai pabrėžia, kad itališko soneto oktete pateikiama viena mintis ir jos vystymas, tuomet įvyksta „posūkis“ – mintis sestete pakeičiama ir užbaigiama. Angliško soneto kiekviename ketureilyje yra pateikiama skirtinga idėja, išauginta iš prieš tai buvusios (tezę – tezės plėtotė – antitezė), o paskutiniame dveilyje pateikiama netikėta išvada (Cuddon 1999: 844).

- 2 Britteno kamerinėje vokalinėje kūryboje, kurią sudaro 1936–1974 m. parašytų šešiolika vokaliųjų ciklų įvairios sudėties ansambliams, randamos keturios literatūrinių sonetų transformacijos. Tai – du stambūs vokaliniai ciklai: „Seven Sonnets of Michelangelo“ tenorui ir fortepijonui op. 22 (1940) pagal Michelangelo Buonarroti poetinį tekstą ir „The Holy Sonnets of John Donne“ tenorui ir fortepijonui op. 35 (1945) pagal Johno Donne'o poetinį tekstą bei du smulkesni kūriniai: pagal Johno Keatso poetinį tekstą sukurtas „Sonnet“ – septintoji vokalinio ciklo „Serenade“ tenorui, valtornai ir styginiams op. 31 dalis (1943) ir pagal Williamo Shakespeare'o poetinį tekstą parašytas „Sonnet XLIII“ – aštuntoji vokalinio ciklo „Nocturne“ tenorui, septyniems *obbligato* instrumentams ir styginiams op. 60 dalis (1958).

sąmonėje. Ta reikšmė yra ženklas, lygus pirmajam ženklui, ir yra toliau pakeičiamas kitu ženklu“ (Jeha 1997: 3). Verčiant iš vienos ženklų sistemos į kitą perkeliama originalo reikšmė ir prasmė, kurių sėkmingas perkėlimas ir perkėlimo priemonės priklauso nuo vertėjo.

Ekfrazė, remiantis vokiečių muzikologės Siglindos Bruhn apibrėžtimi, yra „tekstinė“ vieno mediumo (terpės) reprezentacija kitoje terpėje (Bruhn 2000: 7–8). Kaip ir tradicinę ekfrazę, muzikinę ekfrazę sudaro trys pakopos: 1) reali arba išgalvota scena ar istorija; 2) jos reprezentacija vizualiniame arba verbaliniame mene; 3) reprezentacijos perteikimas muzikine kalba (Bruhn 2000: 8). Transmedializacijos (muzikinės ekfrazės proceso) metu kompozitorius tampa vertėju, kuris, gerai žinodamas ir suprasdamas pirminį (originalų) kūrinį, perkelia vieną meną į kitą, t. y. įvairiomis muzikinėmis priemonėmis (ritmika, garso aukščiu, intervalais, kontūru, tembru, struktūra, faktūra, aliužija, citatomis), varijuojančiomis nuo mimetinių (konkrečių) iki referentinių (turinčių užuominą), išreiškia ženklus. Taigi, remiantis šiomis dviem teorijomis, formuojasi dvi grandys: pirmoje (nuo žodžio iki garso) grandyje vertėju tampa kompozitorius, antroje (nuo partitūros iki atlikimo) – atlikėjas.

Pasitelkdami intersemiotinio vertimo ir ekfrazės teorijas, šiame straipsnyje pateiksime vieno reprezentatyviausių kamerinės vokalinės muzikos kūrinių, parašytų literatūrinio soneto poetiniu pagrindu, – XX a. anglų kompozitoriaus Britteno vokalinio ciklo „Septyni Michelangelo sonetai“ semantinę, išryškindami kultūrinio vertimo strategijas, ir atlikimų interpretacijų analizę.

## Kultūrinio vertimo strategijos

Benjamino Britteno vokalinis ciklas „Septyni Michelangelo sonetai“ („Seven Sonnets of Michelangelo“) tenorui ir fortepijonui op. 22 buvo sukurtas 1940 metais Amityvilyje (Long Ailende) trejų metų kompozitoriaus „tremties“ Amerikoje laikotarpiu. Tai pirmasis vokalinis ciklas, kompozitoriaus parašytas ir dedikuotas savo gyvenimo partneriui – tenorui Peteriui Pearsui. Ciklo poetinį pagrindą sudaro vieno žymiausių italų Renesanso menininkų Michelangelo Buonarroti itališka soneto forma parašyti septyni sonetai italų kalba. Cikle sonetai yra išdėstyti ne chronologine, tačiau tam tikrą dramą įvardijančia tvarka:

- ♦ Sonetas Nr. 1 (XVI) – *Sì come nella penna e nell'inchiostro* („Taip, kaip rašalas ir plunksna“);
- ♦ Sonetas Nr. 2 (XXXI) – *A che più debb'io mai l'intensa voglia* („Iš kur tas didis noras atsirado“);

- ♦ Sonetas Nr. 3 (XXX) – *Veggio co' bei vostri occhi un dolce lume* („Tik Jūsų akimis regiu saldžiausią šviesą“);
- ♦ Sonetas Nr. 4 (LV) – *Tu sa' ch'io so, signior mie, che tu sai* („Žinai tu, pone, kad aš žinau“);
- ♦ Sonetas Nr. 5 (XXXVIII) – *Rendete agli occhi miei, o fonte o fiume* („Gražinkit, upės ir upeliai, mano žvilgsniui“);
- ♦ Sonetas Nr. 6 (XXXII) – *S'un casto amor, s'una pietà superna* („Jei gailėtis dangaus ir meilė nekaltoji“);
- ♦ Sonetas Nr. 7 (XXIV) – *Spirto ben nato, in cui si specchia e vede* („Siela kilnioji, kurią regiu aš atsispindint“).

Struktūriniu atžvilgiu poetinis tekstas yra perkeltas į muziką „neišardant“ eilėraščio. Britteno neriboja nei poetinė struktūra, nei strofinės eilutės, nei kalbos ritmas, kuriuo jis varijuoja (ypač skiemenimis), „kai siekia retoriškai išryškinti specifinius kalbos žodžius“ (Low 2013: 71). Versdamas vieną meną į kitą Brittenas neapsiriboja vien techniniu perkėlimu, pasak muzikologo Peterio Lowo, vokalinėje kūryboje jis pasiūlo savo poetinės prasmės interpretaciją, toną, charakterį ir, išnaudodamas žodžio spalvingumą, tarsi sukonstruoja dialogą arba atsakymą poetui (Low 2013: 71). „Septynių Michelangelo sonetų“ ciklas taip pat nėra išimtis. Iš literatūrinės į muzikinę terpę versdamas Michelangelo poetinius sonetus Brittenas muzikoje ne tik rekonstruoja poetinio teksto formą ir struktūrą, bet ir perteikia poetinių sonetų turinį, prasmę, kultūrinius skirtumus, iškylančius susiduriant Renesanso epochos italų poetui ir XX a. anglų kompozitoriui<sup>3</sup>.

Remiantis intersemiotinio vertimo ir ekfrazės teorinėmis perspektyvomis galima teigti, kad Brittenas „Septyniuose Michelangelo sonetuose“ iš vienos terpės į kitą perkelia literatūrinius Michelangelo sonetus ir tampa vertėju, tam tikromis muzikinėmis priemonėmis iš vieno meno į kitą transformuojančiu poetinių sonetų mikrostruktūrą ir makrostruktūrą, kurios yra itin svarbios suvokiant ir perteikiant poetinių sonetų sėmantiką. Cikle abi struktūros kompozitoriausiai yra išreikštos skirtingomis priemonėmis ir

3 Daugelis Britteno vokalinės kūrybos tyrėjų pabrėžia ypatingą kompozitoriaus dėmesį ir jautrumą poetiniam dainų tekstui: „Britteno vokalinėje kūryboje poezija nėra tik elementas, ji yra kūrybos pagrindas arba genezė“; kūryba Brittenui prasideda nuo „poezijos sukramtymo“, tam jis tyrinėdavo istorinį eilėraščio kontekstą: adresatą, poetinės minties karkasą (Bolin 1996: 70). Dėmesys žodžiui ir iš to kylanti žodžio interpretacija Brittenui buvo svarbi transmedializacijos metu parenkant tam tikras žodį sustiprinančias muzikines priemones (ritmą, žingsnius, melodijos dinamiškumą, harmoniją, melizmas): „jo vaizduotė žingsniuoja kartu su poetiniu įkvėpimu, jis gali taip tiksliai parinkti muzikines priemones, kad jos atitiktų verbalinę kalbą“ (Low 2013: 69). Nors kompozitorius žodžiui teikė didelę reikšmę, Britteno vokalinės muzikos negalima apibrėžti nei kaip „logocentrinės“ (kurioje akcentas yra žodžiai, o ne melodija), nei kaip „muzikocentrinės“ (kurioje balso melodingumas užgožia žodžius arba juos vokalizuoja) – tai labiau žodžio ir muzikos hibridas.

lygmenimis: mikrostruktūra (atskiri žodžiai, frazės) – mimetiškai vienos dainos lygmeniu, o makrostruktūra (pagrindinė poetiniame tekste užkoduota mintis) – referentiškai viso ciklo lygmeniu.

Ciklo makrostruktūra grindžiama poetiniame tekste įkoduota platoniška idėja – dviejų sielų susijungimu. Mintį apie dvi sielas (dualumą) kompozitorius generuoja keliais būdais: remdamasis dviejų veikėjų / atlikėjų (vokalo ir fortepijono partijų / dainininko ir pianisto) santykiu, metru<sup>4</sup> bei dviejų skirtingų ritminių modulių antrame–šeštame sonetuose pasirinkimu. O dviejų sielų susijungimo idėjos įgyvendinimas ypač išryškėja horizontaliu ir vertikalium vokalo ir fortepijono partijų santykiu, vokalo partiją interpretuojant kaip vieną „sielą“, o fortepijono – kaip kitą. Šis santykis priklausomai nuo poetinio teksto reikšmės skirtinguose dainose kinta: „sielos“ tai sujungiamos, tai išskiriamos.

Pirmame ciklo sonete (*Sonetto XVI*) poetinis tekstas kalba apie rezultato (skulptūros / dviejų sielų susijungimo, įvardijamo kaip „aukščiausias grožis“) priklausomybę nuo kūrėjo ir iniciatyvą parodžiusio asmens. Iš kūrinio vertikalės, susidarancios tarp vokalo ir fortepijono partijų, matyti, kad vokalo partija seka fortepijono partijos kontūrais (žr. 1 pav.). Tokiu būdu tarsi iliustruojama poetinio teksto mintis, kad viena siela yra priklausoma nuo kitos taip, kaip skulptūra (marmuras) priklauso nuo Michelangelo arba kaip vokalo partija yra priklausoma nuo fortepijono partijos.

Antrame sonete (*Sonetto XXXI*) poetinis tekstas kalba apie pasipriešinimą sielas sujungiančiam likimui. Soneto vertikalėje išryškėja, kad vokalo partija, kuriai būdingas taškuotojo ritmo modulis, yra supriešinta su fortepijono partijos kairės rankos linija, pasižyminčia lygių pusinių natų judėjimu (1–2 t.). Tačiau, sekant Platono idėja, tik viena kitai pasidavusios ir susijungusios sielos gali pasiekti tikrąją laimę (Bolin 1996: 85). Šis sąjungos siekis referentiškai išreiškiamas formuojant muzikinį audinį vokalinės partijos, kaip vienos „sielos“, ir fortepijono partijos, kaip kitos „sielos“, judėjimu. Soneto

4 Kompozitorius cikle naudoja iš dviejų besidalijančius metrus, kurie dainos viduryje nekinta arba nežymiai kinta tik ketvirtame (*Sonetto LV*), penktame (*Sonetto XXXVIII*) ir septintame (*Sonetto XXIV*) sonetuose:

- sonetas Nr. 1 – 4/4,
- sonetas Nr. 2 –  $\text{♩}$ ,
- sonetas Nr. 3 – 6/4,
- sonetas Nr. 4 – 4/4,
- sonetas Nr. 5 – 6/8,
- sonetas Nr. 6 – 4/4,
- sonetas Nr. 7 – 4/4.

Nors vyrauja keturių dalių metrai, tačiau tiek keturių, tiek šešių dalių metru parašytuose sonetuose (dėl tempo ir tam tikro muzikos organizavimo takte) vizualiam ir skambėjimo lygmenyse matoma ir girdima dviejų dalių pulsacija (išimtis – septintas sonetas).

Tempo giusto (♩ = 96)

Si co-me nel-la pen-nae nell'in-chio -  
stro E l'ai - to el bas - so el me - dio - cre sti - le,

1 pav. B. Britteno Sonetas Nr. 1 (*Sonetto XVI*) iš vokalinio ciklo „Septyni Michelangelo sonetai“ op. 22: 1–7 t.

Con moto appassionato (♩ = 120)

A che più debb' io mai l'in-ten - sa vog - lia Sfo  
gar con pian - ti o con pa-ro - le mes - te, Se di tal sor - tel

2 pav. B. Britteno Sonetas Nr. 2 (*Sonetto XXXI*) iš vokalinio ciklo „Septyni Michelangelo sonetai“ op. 22: 1–9 t.

muzikinio audinio horizontalėje galima išvelgti, kad minėtos vokalo ir fortepijono kai-rės rankos linijos perima viena kitos ritminį judėjimą taip, lyg viena „siela“ sektų kitą ir „siektų“ sąjungos (žr. 2 pav.).

Trečiame sonete (*Sonetto XXX*) vėl kalbama apie vienos valios priklausymą nuo kitos, kad „aukščiausias grožis“ randamas tik pasitikint vienas kitu: „Tik Jūsų akimis regiu saldžiausią šviesą, // kurios aklu žvilgsniu matyti neįstengiu. // Tik Jūsų kojomis nešioju našta, // kurios manasis šlubas žingsnis nepakeltų. // Nors neturiu sparnų, skren-du Jūsiškiais. <...> // Iš Jūsų norų kyla mano norai.“<sup>5</sup> Poetiniame tekste teigiama, kad sielos yra sujungtos ir priklauso viena kitai. Vienos sielos / valios nuo kitos priklausymo efektą Brittenas pasiekia konstruodamas vokalo partiją iš fortepijono partijos akordikos (žr. 3 pav.).

3 pav. B. Britteno Sonetas Nr. 3 (*Sonetto XXX*) iš vokalinio ciklo „Septyni Michelangelo sonetai“ op. 22: 1–4 t.

Ketvirtame sonete (*Sonetto LV*) poetinis tekstas kelia klausimus, kodėl tarp dviejų sielų meilei vis dar iškyla barjerų, o santykiuose atsiranda neaiškumo: „Žinai tu, pone, kad žinau, jog tu žinai, // kad mėgautis tavuoju artumu man miela. // Žinai, jog aš žinau, kad tu žinai, esu tau skirtas. // Kodėl gi delsiame pasveikint vienas kitą?“<sup>6</sup> Šiame sonete dvi sielos yra visiškai atskirtos. Tai vėlgi galima matyti į sonetą žvelgiant per muzikinio audinio horizontalę ir vertikalę. Kiekvienos partijos linija yra vedama savarankiškai, todėl gana sudėtinga ir nepatogu jas tarpusavyje koordinuoti (žr. 4 pav.). Forte-pijono partijai, kurioje pirmą kartą cikle atsiranda trys balsai, yra būdingas vienas ritminis modulis – akcentuotas sinkopavimas ir, palyginti su vokalo partija, pastovus judėjimas sąlyginai stambiomis natų vertėmis; o vokalo partiją sudaro kamputas, nepastovus, dažnai iš silpnosios į stipriąją takto dalį nukreiptas smulkių natų judėjimas. Soneto antroje pu-sėje, atsižvelgdamas į pasikeitusį poetinį tekstą („Ko ieškau ir randu tavam nuostabiame

5 Michelangelo *Sonetto XXX*: 1–5, 9 eilutės (į lietuvių k. vertė Giedrius Prunskus).

6 Michelangelo *Sonetto LV*: 1–4 eilutės.

veide, // žmogaus protu suvokiama klaidingai<sup>47</sup>), Brittenas laikinai sujungia „sielas“, iš esmės pakeisdamas faktūrą, abiejų partijų ritmiką ir tempą. Šioje vietoje (27–30 t.) vokalo partija vėl yra konstruojama iš fortepijono partijos akordikos ir eina fortepijono partijos kontūru. Paskutinėje eilutėje fortepijono ir vokalo partijai sugražindamas pradinį soneto skambėjimą, kompozitorius vėl išskiria „sielas“, nes, kaip teigiama poetiniame tekste, pirmiau reikia numirti, kad patirtum sielų susijungimą: „Kas nori tai pamatyti, numirti pirmiausia turi.“<sup>48</sup>

Poco presto ed agitato ( $\text{♩} = 82-92$ )

Tu sai ch'io so, si - gnior mio, che tu sai Ch'i'

poco *f*

4 pav. B. Britteno Sonetas Nr. 4 (*Sonetto LV*) iš vokalinio ciklo „Septyni Michelangelo sonetai“ op. 22: 1–3 t.

Penktoje sonete (*Sonetto XXXVIII*) iš tarp vokalo ir fortepijono partijų susidaranti vertikalės matyti, kad abi partijos sutampa, todėl lyg ir būtų galima sakyti, jog „sielos“ yra sujungtos. Tačiau poetiniame tekste lyrinis herojus kreipiasi ne į kitą asmenį (poną ar sielą), kaip kad kituose sonetuose, bet į gamtą – upes, rūką, žemę, ir prašo gražinti jam tai, kas buvo anksčiau (į pradžią), todėl susidaro įspūdis, kad poetiniame tekste lieka tik viena siela. Tik paskutiniame literatūrinio soneto posme lyrinis herojus vėl apeliuoja į kitą sielą: „Artumą mano žvilgsniui tegražina tavo šventos akys, // kad kartais kitą grožį aš pamilt galėčiau – // tavęs juk nepatenkina buvimas su manimi.“<sup>49</sup> Soneto fortepijono partijai būdinga vienbalsė faktūra, pastovus ir nepertraukiamas aštuntinių natų judėjimas, *staccato* štrichas. Svarbus kompozitoriaus nurodymas pianistui groti „sausai“, be pedalo. Šiomis priemonėmis sukuriama gitaros skambesys. Turint omenyje, kad atliekant serenadą dainininkui dažniausiai pritariama gitara, svarbu ir tai, jog kompozitorius dainos pradžioje pažymėjo nuorodą į serenadą (*quasi una serenata*). Taigi galima sakyti, kad Brittenas, šio soneto fortepijono partijoje įkūnydamas gitarą, panaikino fortepijoną kaip „sielą“ ir paliko tik vieną – balso „sielą“ (pritariant „gitarai“).

7 Michelangelo *Sonetto LV*: 12–13 eilutės.

8 Michelangelo *Sonetto LV*: 14 eilutė.

9 Michelangelo *Sonetto XXXVIII*: 12–14 eilutės.



Šeštame sonete (*Sonetto XXXII*) poetinis tekstas vėl kalba apie dviejų sielų susijungimą: „Jei gailestis dangaus ir meilė nekaltoji, // jei mylinčiai porai toks pats likimas skirtas, // jei vieno žiauriai lemtį kitas jaučia, // jei viena dvasia dvi širdis valdo.“<sup>10</sup> Iš muzikinio audinio vertikalės matyti, kad fortepijono bei vokalo partijos šiuo atveju sutampa ir yra viena nuo kitos priklausomos; be to, kompozitorius abiem partijoms suteikė judėjimą smulkių verčių natomis (žr. 5 pav.), todėl galima daryti išvadą, jog kompozitorius „sielas“ vėl sujungė.

*f stacc.*  
Sun casto a-mor, s'u-na pie-tà su-per - na, Su - na for-tu - na in fra-dua a-man ti e-qua - le,  
*mf ma marc.*  
Sun' a-spra sor - te all' un dell' al-tro ca - le, Sun spir-to, s'un vo-ler duo cor go-ver - na;  
*f*

5 pav. B. Britteno Sonetas Nr. 6 (*Sonetto XXXII*) iš vokalinio ciklo „Septyni Michelangelo sonetai“ op. 22: 5–8 t.

Paskutinis, septintas, sonetas (*Sonetto XXIV*) – tai galutinė abiejų „sielų“ sąjunga. Poetiniame tekste aprašomas visa ko išsipildymas susijungus dviem sieloms. Žvelgiant į sonetą iš vertikalės pozicijos, soneto pirmoje dalyje fortepijono ir vokalo partijos jungiasi tik horizontalėje: sonetą pradeda lėta, kilni, nuo kontroktavos (kairės rankos) iki trečios oktavos *la* natos (dešinės rankos) kylanti fortepijono introdukcija, kurios aukščiausioje taške fortepijono partija pasiduoda vokalo partijai ir balsas paskelbia atsidavimą bei dedikaciją sielai: „Siela kilnioji, kurią regiu aš atsispindint // nuostabiose tavojo kūno dalyse, // štai ką dangus su gamta nuveikti gali, // kai grožį kurdami vienas su kitu jie

10 Michelangelo *Sonetto XXXII*: 1–4 eilutės.

varžos<sup>11</sup> (žr. 6 pav.). Taigi soneto pradžioje Brittenas dviem „sieloms“ (fortepijono ir vokalo partijoms) leidžia egzistuoti ir „išsisakyti“ laisvai – vienai nuo kitos nepriklausant. Kūrinyje pirmą kartą balsas gali save visiškai išreikšti be pianisto įsiterpimo. Nors, pagal idėją, tobulumas galimas tik esant dviejų sielų sąjungai, Britteno sprendimą leisti dviem „sieloms“ pasireikšti savarankiškai galima interpretuoti ir taip: „norint jaustis patogiai visiškoje sąjungoje, kiekvienas individas turi save išreikšti laisvai, be baimės prarasti vienas kitą“ (Bolin 1996: 122). Koreliuojant su poetiniu tekstu: „Ta meilė mane kausto, grožis pančius riša“<sup>12</sup>, vokalo ir fortepijono partijas kompozitorius sujungia vertikaliai antroje soneto dalyje (28 t.).

Largo (♩ = 48-50)

sonore largamente

largamente

f

Spir - to ben na - to, in

ff

cresc.

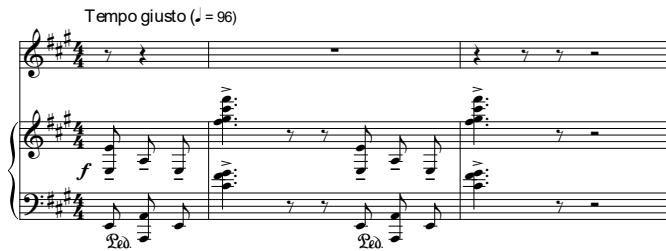
cui si spec - chia e ve - de Nel - le tue bel - le mem - bra o - nes - te e ca - re Quan - te na - tu - ra e' l'ciel tra no' può

6 pav. B. Britteno Sonetas Nr. 7 (*Sonetto XXIV*) iš vokalinio ciklo „Septyni Michelangelo sonetai“ op. 22: 1–12 t.

11 Michelangelo *Sonetto XXIV*: 1–4 eilutės.

12 Michelangelo *Sonetto XXIV*: 9 eilutė.

Cikle ekspresija sutelkiama į vokalo liniją, o fortepijono partija labiau kuria nuotaiką, būseną ir spalvas. Pavyzdžiui, pirmojo soneto fortepijono partijos įžangoje skamba fanfara – sukuriama krintančių žemyn ir į stipriojoje takto dalyje iškylantį akcentuotą akordą atsiremiančių trijų natų figūra (žr. 7 pav.). Ši figūra ne tik referentiškai skelbia kelionės pradžią, bet ir sukuria monumentalumo, didingumo įspūdį, būdingą Michelangelo architektūriniams darbams ir skulptūroms. Tokia figūra fortepijono partijoje išlieka per visą sonetą, taip išlaikomas bendras kūrinio charakteris.



7 pav. B. Britteno Sonetas Nr. 1 (Sonetto XVI) iš vokalinio ciklo „Septyni Michelangelo sonetai“ op. 22: 1–2 t.

Žvelgiant iš pasirinktos teorinės perspektyvos, ciklo mikrostruktūra – tai atskiri kompozitoriui svarbūs žodžiai, frazės ar sakiniai. Jų vertimui kompozitorius dažniausiai naudoja retorines figūras, pavyzdžiui, pirmame sonete žodžiai *sospir* (atodūsiai) (31 t.), *doglie* (raudos) (32 t.), *pianto* (verksmas), *dolor* (skausmas) (38 t.) vaizduojami žemyn krintančių mažųjų sekundų figūromis vokalo partijoje. Poetinis tekstas muzikoje yra imetiškai išreiškiamas intervaliniu šuoliu aukštyn (pavyzdžiui, pirmo soneto 30 t.) arba kylančios krypties melodinės linijos figūra vokalo partijoje (pavyzdžiui, antro soneto 21–25 t.). Taigi kuriant aptariamą vokalinį ciklą ir verčiant vieną terpę į kitą Brittenui buvo svarbi ne tik poetinio teksto reikšmė, bet ir jo detalės.

## Atlikimų interpretacijų analizė

Benjamino Britteno vokalinis ciklas „Septyni Michelangelo sonetai“ op. 22 pasižymi lyriniu intensyvumu ir stilistiniu susitelkimu į platų nuotaikų, faktūros spektrą, sudėtinga ir įnoringa vokaline partija, nemažiau sudėtinga, asketiška fortepijonine partija, todėl iš atlikėjų reikalaujama ne tik itin aukštų grojimo / dainavimo techninių įgūdžių, garsinės išraiškos, plataus emocijų spektro, bet ir intelektualaus poetinio teksto suvokimo. Atliekant Britteno vokalinę muziką, įskaitant ir „Septynis Michelangelo sonetus“,

yra svarbi tiek muzika, tiek žodžiai: „Britteno vokaliniai kūriniai netinka dainininkams, neįsigilintiems į kūrinio tekstą, nesuvokiantiems jo, taip pat klausytojams, įpratuosiems klausytis tik balso, o ne meno kūrinio, išreiškiančio verbalinį-muzikinį meną“ (Low 2013: 72).

Atsižvelgiant į kūrinio sudėtingumą, siaurą potencialių atlikėjų diapazoną<sup>13</sup> ir tai, kad buvo rasti net 22 pasaulyje garsių atlikėjų šio ciklo atlikimų įrašai, galima teigti, jog Britteno vokalinis ciklas „Septyni Michelangelo sonetai“ dažnai įtraukiamas į tenorų repertuarą ir jų koncertines programas. Ciklo interpretacijų analizei buvo pasirinkti šie atlikėjai ir atlikimai<sup>14</sup>:

1. Peter Pears (tenoras) ir Benjamin Britten (fortepijonas) (1941)
2. Peter Pears (tenoras) ir Benjamin Britten (fortepijonas) (1942)
3. Peter Pears (tenoras) ir Benjamin Britten (fortepijonas) (1954)
4. Peter Pears (tenoras) ir Benjamin Britten (fortepijonas) (1956)
5. Philip Langridge (tenoras) ir Steuart Bedford (fortepijonas) (1995, 1996)
6. Mark Padmore (tenoras) ir Iain Burnside (fortepijonas) (2006, 2007)
7. Francesco Meli (tenoras) ir Matteo Pais (fortepijonas) (2007)
8. Mirko Guadagnini (tenoras) ir Paolo Ceccarini (fortepijonas) (2008)
9. Allan Clayton (tenoras) ir Malcolm Martineau (fortepijonas) (2009)
10. Jonas Kaufmann (tenoras) ir nežinomas pianistas (2009)
11. Nicholas Phan (tenoras) ir Myra Huang (fortepijonas) (2010)
12. Matthew Polenzani (tenoras) ir Julius Drake (fortepijonas) (2011)
13. Thomas Michael Allen (tenoras) ir Charles Spencer (fortepijonas) (2011)
14. James Gilchrist (tenoras) ir Anna Tilbrook (fortepijonas) (2012)
15. Ian Bostridge (tenoras) ir Antonio Pappano (fortepijonas) (2013)
16. Robert Tear (tenoras) ir Philip Ledger (fortepijonas) (data nežinoma)

Analizuojant „Septynių Michelangelo sonetų“ atlikimų interpretacijas, dėmesys buvo kreipiamas į tempą, dinamiką, artikuliaciją (dainininkų tartis, akcentuacija, štrichai)<sup>15</sup>, tačiau šiame straipsnyje pateiksime tik tempo ir artikuliacijos interpretacijų analizės rezultatus.

13 Ciklas parašytas konkrečiam balsui (tenorui).

14 Tarp 22 rastų ciklo atlikimų įrašų devyni buvo tenoro Peterio Pearso ir paties kompozitoriaus Benjaminio Britteno. Trijų atlikimų įrašų datų nepavyko nustatyti, tolesnei atlikimų interpretacijų analizei buvo pasirinktos keturios skirtingu laiku atliktos interpretacijos. Tarp rastų ciklo įrašų vienas buvo boso Johno Tomlinsono ir pianisto Davido Oweno Norriso (data nežinoma); kadangi ciklas parašytas tenorui ir fortepijonui, šis atlikimas taip pat neįtrauktas į tolesnę analizę.

15 Būtent šie kriterijai naujausiuose muzikos atlikimų tyrimų teoriniuose darbuose (Johno Rinko, Julia-no Hellaby'aus) įvardijami kaip informantai, geriausiai rodantys atlikimų skirtumus.

Artikuliacijos aspektas atliekant muziką buvo itin reikšmingas pačiam Brittenui. Anot muzikologo Lowo, kompozitoriui buvo svarbu, kad dainininkai rūpestingai ištartų priebalses. Ilgametis Britteno scenos partneris tenoras Pearsas prisiminimuose rašė, kad „reikėjo vokalinę liniją išdainuoti lengvai ir kartu išlaikyti aiškią dikciją“ (Low 2013: 71). Tačiau ciklas parašytas remiantis itališka *bel canto* tradicija, o italų kalba pasižymi „balsių gausa, minkštomis priebalsėmis, kas apsprendžia dainingumą“ (Muralytė-Eriksonė 2008: 34). Ciklo įrašuose pažymima, kad daugelis dainininkų, atlikdami sonetus, būtent išnaudoja balsių skambėjimą, dažnai išdainuodami, o ne aštriai priebalsėmis išreikšdami ciklo partitūroje kompozitoriaus preciziškai pažymėtus akcentus. Tada kinta soneto charakteris, plonėja riba tarp vadinamojo operinio ir kamerinio sonetų atlikimo. Vis dėlto tarp analizuotų sonetų interpretacijų galima išskirti ryškia operine ir kamerine dainavimo tradicija atliktus sonetus (žr. lentelę). Ypatingu dėmesiu priebalsėms pasižymi Bostridge'o ciklo interpretacija. Įdomu, kad Allenas, atlikdamas antrą sonetą (*Sonetto XXXI*), o Phanas – ketvirtą (*Sonetto LV*), įvedė kompozitoriaus juose nenurodytą *staccato* štrichą.

Lentelė. Ryškia operine ir kamerine dainavimo tradicija pasižymintys B. Britteno vokalinio ciklo „Septyni Michelangelo sonetai“ op. 22 atlikimai ir atlikėjai

Operine dainavimo tradicija pasižymintys atlikimai	Kamerine dainavimo tradicija pasižymintys atlikimai
P. Pears ir B. Britten (1954)	A. Clayton ir M. Martineau (2009)
P. Pears ir B. Britten (1956)	J. Kaufmann ir nežinomas pianistas (2009)
Ph. Langridge ir S. Bedford (1995, 1996)	Th. Allen ir Ch. Spencer (2011)
F. Meli ir M. Pais (2007)	J. Gilchrist ir A. Tillbrook (2012)
	I. Bostridge ir A. Pappano (2013)
	R. Tear ir Ph. Ledger (data nežinoma)

Atliekant sonetus, su žodžių artikuliacija neišvengiamai yra susijęs ir tempo pasirinkimas. Ypač tai svarbu esant greitam tempui ir taškuotajam ritmui vokalinėje linijoje (Nr. 2, Nr. 4), taip pat – labai smulkioms natų vertėms (Nr. 6). Minėtus sonetus interpretuojant itin greitu tempu, ištarti priebalses dainininkui labai sunku, jos niveliuojasi ir pradingsta, todėl silpnėja sonetų poetinio teksto reikšmė. Kita vertus, pasirinktas tempas turi įtakos soneto charakteriui. Analizuojant atlikimus pastebėta, jog kai kurie sonetai, atliekami kur kas lėčiau, nei nurodyta kompozitoriaus, sulyriškėja (ypač Nr. 1, Nr. 2, Nr. 4, Nr. 5, Nr. 6). Tokiu atveju, pavyzdžiui, antrame sonete nebelyka kompozitoriaus prašomo *appassionato*, ketvirtame – *agitato*, šeštame – džiugaus skambėjimo.

Išanalizavus ir apibendrinus „Septynių Michelangelo sonetų“ atlikimų interpretacijas tempo atžvilgiu, išskirtinėmis galima laikyti Padmore'o ir Burnside'o, Bostridge'o

ir Pappano, Kaufmanno ir nežinomo pianisto interpretacijas. Padmore'as ir Burnside'as bei Kaufmannas ir nežinomas pianistas gerokai lėtesniu tempu atlieka antrą, trečią, ketvirtą, penktą ir šeštą sonetus, o šių atlikėjų septinto soneto interpretacijos, priešingai nei kitų, yra daug gyvesnio tempo. Bostridge'o ir Pappano ciklo atlikimo interpretacija pasižymi greitu tempu.

## Išvados

Benjamino Britteno vokaliniame cikle „Septyni Michelangelo sonetai“ tenorui ir fortepijonui op. 22 išryškėja dvi kultūrinio vertimo strategijos: 1) referentinis makrostruktūros vertimas įgyvendinant pagrindinę poetiniame tekste įkoduotą platoniską mintį / idėją – dviejų sielų susijungimą; 2) mikrostruktūros vertimas mimetiškai ar iliustratyviai išreiškiant poetinio žodžio ar frazės reikšmę. Cikle išplėtos asociacijos, ryški muzikinio teksto retorika, kūrybiškai transformuota *bel canto* tradicija suformuoja kompozitoriaus sumanymą, išskleidžiantį ir kartu papildantį istorinių ir kultūrinių nuorodų tinklą.

Visos analizuotos Britteno vokalinio ciklo „Septyni Michelangelo sonetai“ atlikimų interpretacijos pasižymi įvairove, originalumu; Bostridge'o ir Pappano atlikimą galima įvardyti kaip preciziškai vykdančią visas kompozitoriaus partitūroje užrašytas atlikimo nuorodas.

*Įteikta 2016 07 29*

*Priimta 2016 10 03*

## LITERATŪRA

- Bolin, D. *Pictorial and Poetic Influences in Benjamin Britten's „Seven Sonnets of Michelangelo“: A Magical Journey Through Associations*. Dissertation. Columbus: The Ohio State University, 1996.
- Bruhn, S. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale: Pendragon Press, 2000.
- Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. England: Penguin Group, 1999.
- Jeha, J. *Intersemiotic Translation: The Peircean Basis* [interaktyvus]. Prieiga per internetą: <[http://www.juliojeha.pro.br/sign\\_res/intersemtrans.pdf](http://www.juliojeha.pro.br/sign_res/intersemtrans.pdf)> [žiūrėta 2014 11 05].
- Kaminskienė, L.; Maskaliūnienė, N. *Vertimas ir tekstas*. Vilnius: Lodvila, 2013.
- Low, P. Music, Text and Translation. *Purposeful Translating: The Case of Britten's Vocal Music*. London, New York: Bloomsbury, 2013, p. 69–79.
- Munday, J. *The Routledge Companion to Translation Studies*. London, New York: Routledge, 2009.
- Muralytė-Eriksonė, G. B. *Britteno vokaliniai ciklai: cikliškumo samprata ir interpretacija*. Meno aspiranto mokslo darbas. Vilnius: LMTA, 2008.

## **Music's interpretation as a cultural translation strategy: B. Britten's vocal cycle *Seven Sonnets of Michelangelo* for tenor and piano op. 22**

**SUMMARY.** The vocal sonnet – which adapts a complicated and refined poetic form in music, often associated with the cultural imagery and symbolism of the Renaissance – is rarely found in the works of composers. Compared with the classicism and romanticism periods, the literary sonnet as a poetic base is used more often only in 20th-century composers' vocal chamber music works. While analysing chamber vocal music works based on the poetic sonnet form from the perspectives of composition and performance, a few aspects become relevant: semantic expression, the genre-structural, cultural transformation and the interpretation of performances. For these analyses to be carried out, one of the most productive theories are the inter-semiotic translation and the ekphrasis theories, which involve the transferral of one art to another. Two links are created in accordance to these theories: in the first one (word-sound) the composer becomes the translator, while in the second one (score-performance) the performer takes on that task.

This article, based on the inter-semiotic translation and the ekphrasis theories, presents the analysis of one chamber vocal music work – the vocal cycle *Seven Sonnets of Michelangelo* for tenor and piano op. 22, based on the literary sonnet by the 20th-century English composer Benjamin Britten. In the first part of the article, the author shows the cultural translation strategies used by the composer in the semantic aspect. In the second part, there is a discussion of the interpretations of the cycle's performances in terms of the musical stylistics rendering strategies.

**KEYWORDS:**  
inter-semiotic translation,  
ekphrasis theory, sonnet,  
semantic analysis,  
performances analysis,  
Benjamin Britten.