

Кантатата "Свети Николай" на Бенджамин Бритън. Анализ на хоровата фактура, диригентски и хормайсторски проблеми

Мариела Грозданова Фелбер

Abstract

В тази статия се разглеждат работата върху текста, фонетичните особености на английския език, вероятните трудности в разчитането и изучаването на партитурата, различните видове фрази, които оформят същността на цялостното изграждане, както и аспекти на хармоничния и полифоничен език и музикално-изразните средства.

Ключови думи (Keywords): Benjamin Britten, кантата, Св. Николай, английска класическа музика на XX в.

История на написването

Кантатата на Бенджамин Бритън "Свети Николай" е написана по повод 100 годишния юбилей на колежа Лансинг. На 24 юли 1948 г. е била изпълнена за първи път под диригентството на композитора. В указанието на нотното издание от 1949 година се съдържа следната бележка: "Тази кантата беше написана, за да се изпълни на празниците, по случай 100-годишнината на колежа Лансинг в Съсекс, на 24 юли 1948 година."

Хорът съставен от традиционните 4 партии, съставлявал сборен състав от 4 училища – 3 мъжки и 1 девическо училище. По думите на автора за изпълнението на кантатата е необходим по-многоброен състав, макар и от не толкова опитни изпълнители. "Подходящ за изпълнението е някакъв многочислен хор, дори ако певците не са много опитни. Хорът в залата трябва да има собствен диригент. Хоровите партии не са много трудни и могат да бъдат изпълнени и от любители, но за предпочитане са професионалисти¹."

В това първо изпълнение участвали още: аматьори-щрайхисти, също и изпълнители-аматьори на ударни инструменти и две пиана.

По условието на композитора единствено солото на тенора, първият перкусионист и щрайх-квинтета изискват професионални изпълнители. Характерното звуково впечатление, което кантатата създава се гради върху резките контрасти: от една страна (1) между острия определен звук на пианото и ударните инструменти и неизбежно губещ очертанията си изящен, но различен в интонационно отношение, със значителна толерантност звук на множество струнни инструменти; и от друга страна (2) между хоровата фактура хомофонна или полифонична, с нейните индивидуализирани, опростени линии и изисканата солова партия, с нейните далеч по-сложни контури. Текстът на Ерик Крозиър представя образа на Николай в светлината на натрупаната през времето легенда, чрез което днес ние виждаме изключителната смелост и сила в характера на светец. Ето и краткото съдържание на легендата за свети Николай, Архиепископ на град Мир, светец-покровител на децата, мореплавателите и пътешествениците. Николай е роден в Патара в Азия. Живее и умира през първата половина на IV век, продължително служи като епископ в град Мир, главен град в

¹ Указанието за начина на изпълнение се съдържа в партитурата, издадена 1949 г., London, Boosey & Hawkes.

местността Ликия. Герой е на много народни легенди, като не многобройните факти от неговия живот са действителни и известни.

В 1087 останките от св. Николай били взети от гроба му в гр. Мир и пренесени в италианския град Бари /Южна Италия/, където била построена нова църква на негово име. И тук подобно на град Мир, чудесата продължават да се случват:

Кръстът по свръхестествен начин отделял свежо благоухаещо миро, ето защо към това място се стичали вярващи от всички краища на Европа. В средните векове само в Англия 400 църкви носели неговото име. Той е светец-покровител и на изток - Русия, България, Гърция, а децата по света го знаят като Дядо Мраз, или Санта Клаус /Santa Claus/. Николай бил син на богати родители. Още в детска възраст той бил изключителен. Обучава се в църквата като момче и юноша, а когато родителите му умират от чума, той дава цялото си богатство на църквата и тръгва към Свещената земя. След като се връща е ръкоположен за епископ, съгласно с откритието получено преди неговото пристигане и служи предано до смъртта си. В продължение на преследването на мъченици (303-311) Николай е затворен от император Диоклециан (Diocletian). По-късно става един от 311-те епископи участвали в I-вото Велико църковно събрание в Никеа, където говори не в своя изгода, а възхвалява славата на Бога. Голяма част от легендите за Николай описват загрижеността му за бедните и нещастните, а също как се появява на различни места, за да спаси тези които го викат. Три златни кръга, които той носи в различни изображения и икони символизират златните пари, които той тайно подхвърля, за да спаси три момичета на разорен благородник от грях. В свободната трактовка на легендата, Ерик Крозиър рисува два контрастни образа, на народа и на неговия духовен учител. Това са главните линии, преминаващи в драматургията и тяхното съвместно кореспондиране прави действието така живо и вълнуващо. Противопоставянето на хора и Светеца, крие известна опасност за превръщането на хора в безизразен и скучен, в сравнение с жизнения, ярък обрисован чрез помощта на афектите образ на Николай. Бритън поставя хора в изключително сложно измерение едновременно участващ в действието и коментиращ го от позицията на днешния ден. С изключително майсторство Бритън създава хоровата фактура, така, че да може едновременно да обучава съвсем неопитните певци, като ги постави в служба на музикалната мисъл, правейки я за тази цел много изразителна. Умело намерените дисонанси и ловките модуляции едва ли биха могли да излезнат под перото на многобройните добре обучени, но прозаично скучни църковни музиканти. Отношението на Б. Бритън към произведения с църковни текстове се изразява в няколко посоки, като всеки път творческата воля побеждава стария канон. Част от творбите са сътворени по станали традиционни латински текстове като: Те Деум в С, за хор, соло дискант и орган, 1935; Фестивалният Те Деум за хор, солист (тенор или сопран) и оркестър, оп.14, 1939; и безспорно много известната у нас Кратка Меса в D за хор от момчета и орган оп. 63, 1959. Латинският текст от край време е привличал музикантите, защото той, със своята строгост, на мерена реч е бил истинско предизвикателство за свободния дух на твореца.

Връщането на XX век към някои позабравени жанрове, или по-скоро към тяхната по-старинна трактовка е породено от стремежа да се преоткрият човешките ценности в пулса на съвременността, да се въведе изпитаният творчески ред в така действения живот.

По отношение на творческото устремяване към отдалечена във времето музика, част от творците през 20-те и 30-те години обособяват едно противоречиво направление, неокласицизъм, което закономерно остава в музикалния живот и след това време, като доказателство за това е творчеството на Б. Бритън.

Близостта на композитора с времето на Пърсел не се изразява само в обикновен интерес, или теоретично познание на бароковия стил. Тази близост е станала органично свързана с цялостния стил на твореца, откриваме я в отношението към хора, в третирането му, подобно на операта на Пърсел "Дидона и Еней", в камерното отношение към оркестъра, преимуществото на органа пред големия изпълнителски състав: Сватбен химн, за сопран и тенор соло, хор и орган оп. 46, 1949; Химн на св. Петър, за хор, соло дискант и орган, оп. 56а, 1959; "Възрадвайте се на агнеца", фестивална кантата за хор, солисти дискант, алт, тенор и бас, и орган, оп. 30, 1943.

В музикално-театралните си творби Бритън е отново камерен, операта "Завъртането на винта" по либрето на М. Пайпер, оп. 54, 1954, изумява с оригиналното съчетание на тембри и необичайното използване на оркестровите инструменти, по един в партия, което е съвсем далечно от грандиозните оперни спектакли с огромен изпълнителски състав.

Един особен жанр се числи към музикалния театър, притчата за църковно изпълнение, която съчетава черти на театралност; "Реката Кърло", оп. 71, 1969; "Изгаряне в пещта", оп. 77, 1966 и "Блудният син" оп. 81, 1968 и трите по текстове на У. Пломър. Жанра на притчата се формира 60-те години, но кантата "Свети Николай", с яркото си драматургично развитие, действие, подчертан драматизъм, образи, които се развиват, психически се променят на сцената, още през 1948 година излиза от очеранията на традиционния жанр и подготвя нов. В своята музика Б. Бритън често се обръща към темата за децата. Той не само пише музика за тях, но той ги приобщава към духовната същност на изкуството, към вековните идеали на човечността. Той създава музика за училища, пише опери, посветени на децата "Малкият коминочистач", по либрето на Е. Крозе, оп. 45, 1949, "Ноевият ковчег", по Честърското чудо, оп. 59, 1957. Разностранната и активна дейност на Б. Бритън като творец и диригент, пианист и камерен изпълнител, организатор на музикалния фестивал в Олдборо и музикален просветител, придават обаяние и авторитет, значимост на личността на композитора.

Кантатният жанр. Текст и музика

Кантатата "Свети Николай" принадлежи към жанра на духовната кантата, която води началото си към средата на XVII век, когато в Германия, по време на църковната служба бил изпълняван духовен концерт, чиито текст бил взиман от библиейските сюжети. В началото на XVIII век (1704 - 1714) германецът Е. Ноймайстер създава сборник от текстове, в служба на новия жанр - кантата, в които съчетава библиейската фабула с хорални и псалмодични строфи, речетативи и арии.

Истински апогей на кантата може да се нарече творчеството на Й. С. Бах, писал както духовни, така и светски канцати. Въпреки присъствието на църковен ритуал в основата на жанра, той предоставя на композитора изключителна свобода за конкретния случай, ето защо се наблюдава голямо разнообразие на изпълнителния състав - за хор, солисти и оркестър, само за хор и оркестър, само за солисти и оркестър, за един глас и оркестър. Кантатите на Й. С. Бах са така многобройни, че биха могли да бъдат изпълнявани във всеки ден от годината без да се повтарят. В последните години от своя живот Моцарт пише "масонски" канцати между 1785 - 1791.

По време на романтизма жанра загубва част от религиозното си предназначение, като все повече се приближава до звученето на операта: кантатата "Рай и Перс" от Р. Шуман, "Трапезата на Апостолите" от Р. Вагнер, "Риналдо" от Й. Брамс.

В XX век, връщането към традицията на канатния жанр вече няма конкретни черти на ограниченост. Среща се дори разбирането за канатата, като жанр, предназначен за любителско изпълнение. От трите канати на Б. Бритън, Академична, оп.62, написана 1959, Кантатата на милосърдието, оп. 69, написана 1963, канатата "Св. Николай" е най-ранна, 1948 и е най-близко до разбирането за любителско изпълнение, въпреки, че според думите на Б. Бритън за предпочитане са професионалните изпълнители, както певци, така и инструменталисти.

В основата на изискването за съществуването на вокално-инструменталното произведение е особената творческа взаимовръзка между текст и музика, която от края време е била вдъхновение на творците, боравещи с думи или ноти.

Взаимовръзката между музиката и изкуствата на речта: граматика, реторика и диалектика, е както очевидна, така и недоизяснена. До сравнително късно време в историята на Западноевропейската цивилизация музиката е предимно вокална и по този начин композиторите са били под въздействието на основните теории на речта, както в композициите върху текст, така и в инструменталната музика. Но връзките между реторика и музика са били извънредно близки в епохата на Барока, когато принципите на реториката дълбоко въздействат върху елементите на музиката.

Следи от това цялостно тълкуване на музикалния език откриваме в композиторското изкуство на XVIII век, като от началото на XIX век връзките и достиженията стават неясни, отчасти защото съвременните музиканти и теоретици са неосведомени по риторичните дисциплини и защото до голяма степен те се загубват в повечето педагогически и философски системи.

В XX век интереса към идващите от античността, минаващите през Средновековието и Ренесанса музикално-философски тенденции отново се засилва.

Обширната литература за сходството между риторичните и музикални понятия съставлява огромна част от литературата на старогръцките и римски писатели, Аристотел, Цицерон, Квинтилиан.

През Средновековието връзките между речта и музиката само привидно се губят, но поради запазването на латинския език в богослужението, заедно с него преминават през времето и основните принципи и закони, определящи в изкуството да се води словото. Нещо повече, заедно с латинския език се запазва основната част от неговата граматическа терминология, което впоследствие оказва въздействие върху основните терминологични единици на музикалната наука. В учебник по латински език от 1961 г. четем следното:

"Думата прозодия е гръцка и означава припев, като термин тя е добила значение на правилно произнасяне на думите, при което се спазва дължината и краткостта на сричките²."

Част от терминологията, ползвана в музикалната теория всъщност произхожда от науката за изразителните свойства на езика, стилистиката. Но придобила популярност в теория на музиката, тя често загубва очертанията на своя произход, променя значението си, придобива нов смисъл.

Цялата теория за ритъма и метрума всъщност води началото си от редуването на срички с различна продължителност в латинския език и подреждането на стиховете, организирането им в мерена реч, учението което се занимава с размерите, формите и строежа на стиховете се нарича метрика.

В ораторското изкуство всеки творец оставял свой почерк, ръководейки се от техниките и методите на украсяване на речта, *decoratio*. В последователното разкрояване

² Р. Гандева, Ал. Милев, Й. Братков, М. Порталски - Латинска граматика, С.1961, Наука и изкуство, стр.373.

на своите идеи с реторични метафори, те, ораторите изпълвали своята реч със спецификата на развълнувания начин на говорене.

Начините за постигане на тази цел са основното учение за фигуриите в словото.

В науката за частите на речта- синтаксис, фигура се нарича всеки обрат или израз, който представлява изключение от синтаксиса, от традиционния ред на думите или има по-оригинален начин на изказване. Думата "фигура" е латинска и означава, външност, външен вид, а като технически термин в стилистиката представлява по-особен начин на свързване на думите в изречението.

Музикално-реторичните концепции се обясняват теоретично от средата на XVI век, макар и да съществуват в музиката непрекъснато още от античността. Още през 1563 в ръкописа, наречен *Praeserta musicae poeticae* (Galus Dressler) Галус Дреслер, като се насочва към формалната организация на музиката приема разделението изхождащо от ораторската реч: **exordium**, **medium**, **finis**. Подобна структура се явява и в трактата на Бурмайстер, 1606. И в двата случая риторическата терминология се издига до равнището, дефиниращо музикалната структура, като тази гледна точка остава валидна и през XVIII век.

В 1739, в "Съвършеният капелмайстор", *Der vollkommene Capellmeister*, Матезон предлага напълно организиран, рационален план на музикалната композиция, взаимствайки наименованията на отделните части от риторичната теория и по-специално, дялът отнасящ се до търсенето, намирането и представянето на аргументите.

Макар, че нито Матезон, нито който и да е от теоретиците на Барока да са прилагали твърдо правилата към всяка музикална композиция, ясно е, че подобни учения не само подпомагат композиторите в различна степен, но сами по себе си представляват установена техника на композиторския процес.

Жизнеността на подобни идеи е очевидна през целия Барок и дори по-късно. Точно така, както ораторът, изнамирайки основната идея, е могъл да развие от това речта си, така и композиторият през Барока, сътворявайки музикалната идея е имал подходяща основа за развитието ѝ. От всяка музикална идея е трябвало да се търси присъщата ѝ изразителност. Композиторите често пъти, нуждаейки се от стимул за въображението си, използвали текста с неговата чувственост. Още през Ренесанса музиката, и духовната, и светската са предостатъчно доказателство, че композиторите ползвали различни музикално-риторични похвати, за да изобразят или подчертаят думите и идеите в текста.

В отношението си към текста Бритън съвсем целенасочено се ползва от традицията на музикалното творчество, като не само външно създава образи, близки с подобни текстови реализации от Ренесанса.

Изграждането на цялата драматургия, движението на отделните линии, тяхното противопоставяне, взаимодействие и в крайна сметка, резултата на цялостното осъществяване е плод от познаването на традицията в нейните детайли, и творческото ѝ прилагане като основа на въображението.

Един ярък пример за отношението на Б. Бритън към музикалната мисъл, идваща от Средновековието, е използването на характерния, винаги прозвучаващ със своята сила, настойчивост и решителност мотив *Dies irae*.

Б. Бритън използва смисловата аналогия при думите "Служи на вярата и презирай враговете ѝ. Служи на вярата"! Думите "служи на Вярата" са изобразени чрез възходящ тетрахорд, който се имитира кварта нагоре, а противосложното на тази имитация представлява всъщност споменатия мотив *Dies irae*, който съпровожда думите "и презирай враговете ѝ". За умишленото използване на мотива от секвенцията подсказват акцентите,

поставени под всяка нота, които са обозначени в четирите провеждания на темата в гласовете, в тяхната последователност от бас към сопран, /Нотен пример 1/

След първоначалното провеждане на имитиращите гласове Бритън изгражда една от най-сложните за изпълнение части в творбата. Това е кулминация написана като фуга, която със стретното провеждане на гласовете наподобява фуговите образци на епохата преди Бах, с размера и величественото издигане на гласовете в половини постепенно нагоре, напомня значението на думата фуга, преведена като "бягство". И наистина, гласовете сякаш бягат по петолинията, разменят реплики, отговарят си един на друг, поемат отделни части на цялата тема, без да я изпеят докрай или пък взимат други, продължавайки ги секвенциално във възходяща или низходяща посока.

Както и на други места в пиесата, полифоничните средства използвани тук имат своята стара, вековна история. Тук не се касае само за фуга – полифонизирането на известна мелодия чрез фуга, на фона на фуга, родее тази практика с жанра на хоралната прелюдия, или фантазия. Фугата, както и канонът, споменат по-нататък, идват от Средновековието; в светлината на Бритъновия стил обаче, най-близката стилова референция би могла да бъде проследена до творчеството на Бах. Мелодията, или кантус фирмусът, имат многообразни техники на полифонизиране; от една страна с цел мелодията да се поддаде на канон сама със себе си³, или от друга страна, да се поддаде на канон заедно с останалите, допълнителни гласове⁴.

Фугови интермедии липсват, ето кое превръща развитието на частта в изключително динамично и наситено, в своята върхова фаза. Не случайно Бритън означава динамика, още във встъплението *forte*, и никъде след това *decrescendo*. Не само силата на звука, който никъде не отслабва прави частта изключително трудна за издържане, указанието за бързината отмерва половината, равна на 112.

Изготвянето на текста в четвъртиновите мотиви изисква изключителна говорна техника, но не само изговарянето е важно; непрекъснатотоменящата се тонална опора изисква гъвкаво пренастройване на мисълта и гласовия апарат. Прокламационното "Amen!", преди началото на фугата заявява ми мажор, при арматура два диеза / Н. пр. 2/.

Първата каденционна опора е върху доминантата - си мажор, втората заявява сол мажор, следват фа мажор и си бемол мажор, като в крайна сметка фугата завършва в сол мажор. Сол мажор е и тоналността, в която звучи химна на възвхвалата. Всички гласове пеят в унисон / Н. пр. 3/, така като текста, както и музиката са на традиционно изпълняващ се при протестанското богослужение, но в хармоничен аранжирмент на Б. Бритън.

Композиторът поставя означение, което показва, че на това място трябва да запее и събралото се множество от вярващи. /Н. Пр. 3/.

1. All people that on earth do dwell, Sing to the Lord with cheerful voice! Him serve with fear, His praise forth tell, Come
Altos (in gallery)

³ Пример на подобна техника (Й. С. Бах, *Liebster Jesu, wie sind hier* BWV 633) е демонстриран в: Леви, Сабин. Някои типове формообразуващи функции на канона в хорални прелудии на Бах – полифонични съображения. Публикувано в Сборник с доклади от научна конференция с международно участие - Академичен форум "Интегрална музикална теория". София: Национална музикална академия "Професор Панчо Владигеров" (Директ Сървисиз), 2025, стр. 201-205. ISSN: 26830841.

⁴ Пример: Й. С. Бах, *Dies sind die heil'ge Zehn gebot* BWV 678. Ibid., стр. 207-209.

energico (♩ = 112)

I

Piano

II

Perc. I
Timp.

S. A.

Chor.

T. B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cello

Bass

Serve... the Faith and spurn his e-ne-mies, and spurn his e-ne-mies, and

energico (♩ = 112)

I

Piano

II

Perc. I
Timp.

S. A.

Chor.

T. B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cello

Bass

Faith and spurn his e-ne-mies, and spurn his e-ne-mies, Serve... the Faith and spurn his e-ne-mies, his e-ne-mies, and

Serve... the Faith and spurn his e-ne-mies.

H. np. 2.

poco animando

S.
Semi
Chor.
in gall.
A.

Set the ring up-on your hand,..... the ring up-on your hand..... in sa-cra-men-tal sign, in sig

Set the ring up-on your hand, set the ring up-on your hand..... in sa-cra-men-tal si

Org.

mf *legato* *cresc.*

S.A.
Chor.
T.B.

men!

poco animando

Vla. I

Vla. II

Vla.

'Cello

Bass

ff

S.
Semi
Chor.
in gall.
A.

wed - lock with thy God!

ff

Org.

S.A.
Chor.
T.B.

men! A

Vln. I

Vln. II

Vla.

'Cello

Bass

f *marc.*

f *marc.*

f *marc.*

26

H. пр. 3

I

Piano

II

Perc. I
Timp.

Org.

Pedals

SOPRANOS (in gallery)

1. All peo-ple that on earth do dwell, Sing to the Lord with cheer-ful voice! Him serve with fear, His praise forth tell, Come

ALTOS (in gallery)

CHORUS & CONGREGATION

1. All peo-ple that on earth do dwell, Sing to the Lord with cheer-ful voice! Him serve with fear, His praise forth tell, Come

Vln. I

Vln. II

Vla.

'Cello

Bass

Н. пр. 4

63

Tempo I (♩ = ♩) (sim., come prima)

I

Piano

II

Pero. I

Gong

Cym.

Pero. II

S.D.

Org.

S.A.

Chor.

T.B.

63

Tempo I (♩ = ♩) (sim., come prima)

(sempre div.)

(non div.)

(non div.)

Cello

Bass

Sua bassa...

A - - - men!

Псалмодичната църковна традиция включва химна в богослужението само на отделни, възлови места, където трябва да се изрази особена тържественост и съпричастност към общото дело.

Подобно е и решението на Б. Бритън, той поставя химна на важни за драматургичното изграждане места, за първи път, след като Николай е ръкоположен за епископ; това е момента, в който цялото множество ликува, радостно приветства своя духовен водач, на това място произведението съвсем естествено се разделя на две части, първата от II до V част, в които Николай се ражда, пораства, посвещава себе си на Бога, пътешества из Палестина и най-сетне е ръкоположен за епископ на гр. Мир; и втората от VI до IX част, в които нещастията сполетяват Николай, той е в затвора, спасява три момичета от смърт, прави ред чудеса и сетне приема смъртта след множество преमेждия. Мястото на втория химн е в самия край на кантатата, оцветен от тоналността ре мажор, в която и завършва произведението.

Една и съща подробност съпътства разпростирането и на двата химна във времето, освен, че и двата са в мажорни тоналности (първият в сол, вторият в ре), и двата са съставени от по три куплета, Бритън не подхожда към тях схематично, куплетите са еднакви само по отношение на водещия глас.

Във вторият хорал композиторият при повторението прибавя нов контрапункт в баса, подкрепен от ниския шрайх, пиано и орган, а при третото повторение, противопоставя целия оркестър на пеещото множество, увеличава внушението, прави завършващият дял мащабен, тържествен, величествен. И двата химна в V и IX част, придобиват значение на внушителни коди, които затварят големите дялове от формата.

Драматургично изграждане. Варианти на хоровия състав

Драматургията на вокално-инструменталната творба е в изключително тясна връзка с поставянето на текста във времето. Оригиналът на Ерик Крозиър представлява творба, в която драматургичното действие е наситено, пред нас е цял един живот, с неговите премеждия и успехи, душевни терзания и моменти на извисяване, трудности и повратности. Изключително богатата на събития картина се допълва и от сложната плетеница от време; времето, което се развива пред очите ни, днешното време и заедно с това бъдещето, което се губи далеч напред.

В тази богата картина на драматични събития и напрегнато действие хорът играе важната роля на действащо лице, което непрекъснато се променя, насочва действието, намесващ се пряко или коментирайки го.

Широк е диапазонът, с който Бритън борава, създавайки, рисувайки многоликия образ на лицето-хор, за да го постави в служба на творческата си цел. От цялото музикално време, което е около час, Бритън само два пъти използва целия изпълнителски състав, това са двата химна от V и IX част, в които, както е отбелязано в партитурата, се присъединява и цялото слушателско множество.

Две от частите са поверени изцяло на хор и оркестър - II и VIII част, като във втората част действието се води само от женските гласове, това е един от трите случая в произведението, когато хорът представлява една партия, пееща едногласно.

Това е една от най-светлите тонално части - ла мажор, "Раждането на Николай", изградена във формата на вариации - остинато, с непрекъснато връщане към една и съща ритмическа пулсация и безкрайното ѝ повторение Бритън внушава мисълта за спокойното порастване на детето. Това е една тема, съставена от четири еднотипни в ритмично отношение такта в 6/8, на които се противопоставят два такта осмици в 2/4, един (♩.) в 3/4 и микрорелефен: момчешки глас и орган.

H. np. 5

II. The Birth of Nicolas

Esitando
Str. pizz. *p*

poco stringendo

cresc.

Allegretto (♩ = 80)

SOPRANOS
poco p

Ni-co-las was born in

Allegretto

(Piano I col. Sopr.)

f *dim.* *p* Str. & Piano

poco cresc.

an-swer to prayer, in an-swer to prayer, in an-swer to prayer And

cresc.

leap-ing from his mo-ther's womb he cried

cresc.

Organ Solo
pp colla parte

***) The boy NICOLAS**
ad lib.

GOD BE GLO - RI -

*) To be sung by the youngest boy in the choir.

H. пр. 6

I
più f marc.

Piano

II
più f marc.

S.D.
sf f marc.

S.
più f

Chor.
"Ni - co - las will be a Saint! Ni - co - las will be a Saint!"

A.
round the coun - try-side. *più f*

Vin. I.
più f marc.

Vin. II.
più f marc.

Vla.
più f marc.

Cello
più f marc.

Bass
più f marc.

Така изградената, квадратна по броя на тактовете, 4 + 4, но несиметрична по броя на ритмичните времена, както и по метрическа пулсация структурна единица се повтаря шест пъти, редувайки последователно ла и ми мажор и сменяйки оркестровата си фактура, което определя различните вариации, както и смяната на образите, изразени чрез текста.

Седмата вариация внася промяна в хоровото остинато, превръща се в заключителен дял, който носи цялата тържественост, изразена в думите "Николай ще стане светец!". Заключителната седма вариация представлява и единствения двугласен епизод в частта. Множеството повторения на един мелодичен мотив, при това в едноглас превръщат II част в не особено трудна за изпълнение, тъй като и теситурата е удобна - в среден регистър и за алта, и за сопрана, единствено заключителната вариация прави изключение: сол от втора октава за сопрана и ре от втора октава за алта. /Н. пр. 6/.

В ритмическо отношение трябва да се обърне внимание на незначителната на пръв поглед ритмическа промяна при Темпо I.

В алта се измества метрическият акцент от първото време към четвъртото. Бритън сякаш играе с ритмичната и метричната пулсация, създавайки по този начин художествен музикален образ.

В VIII част Бритън използва отново изцяло възможностите на хора, този път смесен, при това а сарпела, като епизодите с акапелно звучене се следват от оркестрови, което от своя страна поставя на изпитание интонационната и хармонично-слухова култура на изпълнителите-хористи.

Осма част разказва за благочестието и чудесата на Николай, и тъй като е предпоследна, осъществява връзката между вековете. Изключително сложна за изпълнение част, в нея хорът звучи както хорално, а сарпела, така и монодично, с всички особености на едногласно изложената вокална партия, която по своята трудност не отстъпва на тази на солото на тенора. Тук хорът е разделен на седем части, като Бритън дава точно указание коя част, от кого е изпълнена. Като кулминация в изграждането е седемгласния безкраен канон върху думите: "Разказваме легендите запазени, възхваляваме го в нашите молитви!"

Освен самостоятелното звучене на женските гласове, Бритън твърде умело използва тембъра и на мъжките партии. Това е IV част "Пътешествие до Палестина" в която се разказва за пътуването по море, за бурята, която Николай предсказва и сетне успява да укроти, повеждайки кораба към родния бряг. Четвърта част е силно наситена е драматизъм, тя рисува спокойното тихо море в началото и тихия югоизточен вятър.

SEMI-CHORUS III

Let the legends that we tell, Praise him, with our prayers... as well.

S.C. VII

Let the legends that we tell, Praise him, with our prayers... as well.
sins like any common man.

S.O. VII

tell, Praise him, with our prayers... as well.

SEMI-CHORUS VI

Let the legends that we tell, Praise him, with our prayers... as well.

SEMI-CHORUS II

Let the legends that we tell, Praise him, with our prayers... as well.

SEMI-CHORUS IV

Н. пр. 7

58 *dim. poco a poco*

Pfte. II

SEMI-CHORUS III

Let the legends that we tell, Praise him, with our prayers... as well.

SEMI-CHORUS I

Let the legends that we tell, Praise him, with our prayers... as

SEMI-CHORUS V

Let the legends that we tell, Praise him, with our

S.C. VII

sins Like a - ny common man. Let the legends that we

Vln. I

Vln. II

Vla.

'Cello

Bass

dim. poco a poco

dim. poco a poco

dim. poco a poco

dim. poco a poco

poco rilassando

Pfte. II

S.C. I

well.

S.C. V

prayers... as well.

S.C. VII

Let the legends that we tell, Praise him, with our prayers... as well.

SEMI-CHORUS VI

Let the legends that we tell, Praise him, with our prayers as well.

SEMI-CHORUS II

Let the legends that we tell, Praise him, with our prayers as well.

SEMI-CHORUS IV

poco rilassando

Let the legends that we tell, Praise him, with our prayers as well.

Vln. I

Vln. II

Vla.

'Cello

Bass

pp

pp

pp

pp

H. np. 7a

IV. He journeys to Palestine

Pesante con slancio (♩ = 76) *r.h.*

Pianos and Percussion *f* *r.h.* *l.h.* *l.h.* *r.h.* *simile*

TENORS & BASSES (unison) *poco f*

Ni-co-las sailed for Pa-les-tine..... A - cross the sun-lit seas. The

South West Wind blew soft and fair, Sea-gulls hovered through the air, And

spi-ces scented the breeze.....

Saint Nicolas

Н. пр. 7а - продолжение

T B *f* Ev-ery-one felt that land was near:... All dan-gers now were past; *p* Ex -
f sempre
 T B - cept for one who knelt in prayer, Fin-gers clasped and head quite bare, A -
p
 T B *cresc.* - lone by the mizzen - mast..... *f* The
 T B *mf* sai-lors jeered at Ni-co-las,..... Who paid them no re - gard, Un -
 Saint Nicolas

IV. The journeys to Palestine

TENORS & BASSES (unison)

Nicolas sailed for Palestine.... Across the sun-lit seas. The
South West wind blew soft and fair, Seagulls hovered through the air, and
spices scented the breeze....

Партитурата на Бритън съвсем не е лишена от звукоизобразителност, в двете пиана триоли, а в мъжките гласове при думите "Югоизточният вятър духаше нежно и приятно" от спокойните ритмични фигури сякаш струи полъха на вятъра. /Н. пр. 7а /

Интересно е, че със същата ритмическа фигура е изобразен коленчилия в молитва Николай, а също и кръжащите във въздуха чайки. Бритън използва тази ритмична интонация и насичайки я с различно съдържание, я превръща в характеристика на цялостния образ. Фа минор е цвета на началото, тоналност, която с мрачността си не предвещава сякаш нищо добро.

Напрегнато, тревожно звучат мъжките гласове в първа октава, само миг преди бурята да върхлети с пълна сила, а думите "Всички извикаха - Загубени сме !" са съпроводени с недвусмислената символика на умаления септакорд. /Н. пр. 8/

Изключително богата е палитрата от хоров звук който Бритън използва, интересно темброво решение е хорът, който пее от залата. Това е обозначеното от композитора "полу-хор" в галерията / Н. пр. 8 /, съставен от женски гласове, той би трябвало да бъде дирижиран от отделен диригент, такива са указанията.

Гласовете, които са необходими за женските партии от галерията трябва да са много добре обработени и с лекота да пеят от сол до си бемол на втора октава, а непрекъснатото движение на полутонови интервали в този висок регистър би поставил на изпитание всеки глас, дори и опитен.

Бритън използва хора от галерията, когато има нужда да прозвучи "ангелски хор" такъв е случаят в V част, когато в ми мажор, хорът пее "Мястото на вожд ти се дава, за да учиш хората" /Н. пр. 9/

SOPRANOS (Semi-Chorus In gallery)

Lightning hisses through the night, Blinding sight with
all a board cried, 'Lost!'

"Неземният" звук се допълва от тембъра на органа, подобно цветово съчетание Бритън използва и във втора част при думите "Прославяйте Бога !", когато на фонна отново на ми мажорната тоналност прозвучава момчешкият тембър. / Н. пр. 9 /. Бритън обича да пише за момчешките гласове, достатъчно е да се спомене "Пролетна симфония" ор. 44, Военният реквием, ор. 66 и Кратката меса в D ор. 63. Момчешки гласове звучат и в VII част, трите възкръснали момчета Тимотей, Марко и Йоан, отново без оркестър, единствено в съпровод на орган /Н. пр. 10/. Безкрайни изглеждат възможностите, които биха могли да бъдат използвани за художествената реализация, с каква само изумителна лекота Бритън борави с пространството, сякаш пред нас е един много подвижен декор, който чрез звука променя действителността, движи я напред във времето, връща я назад, застава я да спре, за да бъде изтълкувана, разгледана в подробности. Логически подредена, завършена в

Н. пр. 8

14 Presto

I *cresc.* *ffz* *colla parte*

Piano

II *cresc.* *ffz*

Timp.

Pero. I *colla parte*

Cym.

Tamb.

Pero. II S.D. *ffz* B.D. *ffz*

SOPRANOS (Semi-Chorus in gallery)

Light-ning hisses through the night, Blind-ing sight with

Chor. T. & B. *ff* all a-board cried, 'Lost!'

Vln. I *uniss.* 14 Presto *colla parte* *ffz p trem. pont.*

Vln. II *ffz p trem. pont.*

Vln. *ffz p trem. pont.*

'Cello *ffz p trem. pont.*

Bass *ffz*

H. пр. 9

dim. *ad lib.* **24**

Nio. and ful-ful His will for this most bles sed Church.

S.A. *p*

Chor. *A* men! *A*

T.B. *p*

Org. *dim.* *pp*

Via. I **24**

Via. II *p*

Via. *p*

'Cello *p*

Bass *p poco marc.* *p poco marc.*

SEMI-CHORUS (in gallery)

mf grazioso

S. Place the mi-tre on your head to show your mas tery of men!

A. *mf grazioso* Take the gol-den robe that

(with 4 ft.) *pp*

Org. *pp*

S.A. *pp*

Chor. - men! *A* men! *pp*

T.B. *pp*

Via. I *pp*

Via. II *pp*

Via. *pp*

'Cello *pp*

Bass *pp*

цялост е концепцията на композитора, чрез която той владее хоровото множество, така че във всеки един момент е ясно какъв точно е образа, къде сме във времето, дали осъждаме или възхваляваме, стойки съпричастно отстрани. За да бъде изграден така сложният артистичен профил на хора е необходимо вникване в проблемите на изпълнителския състав, който всеки път е различен, необходимо е огромно усърдие там, където опитът само не е достатъчен; ентузиазмът за който Бритън споменава е способен в известна степен да прикрие недостатъците и да помогне те да се преодолеят, в името на целта.

Особености на хоралната структура на Бритън

Своеобразието, с което Бритън тълкува възможностите на хармоничния език определят чертите на неговия стил, на особеностите, които го превръщат в индивидуалност. В това характерно отношение към акордите, тяхната последователност, тълкуването им във всеки път различен контекст, крие в себе си неповторимост, определена философия към света, намерила образ в една творба. Тълкуването и поднасянето на хармоничния език в определен контекст крие в себе си опасност да се покаже само една част от богатия на възможности спектър от мисли, асоциации и образи. Защото вникването в неговата специфика, в неговия стил и смислов образ, е надникване в семантиката на "чистата" музика, с нейните безброй възможности.

Но единствен и най-верен път, за да се достигне в една или друга степен до същността на композитора е да се потърси отговор на въпроса "как"? след което би могло да се даде хипотеза за причините, отговарящи на въпроса "защо"?

Откъсването, в процеса на анализа на хармоничната характеристика, крие в себе си е още една, хормайсторска и в последствие диригентска задача, именно чрез изследване на особеностите да се достигне до обяснението, какво превръща даден епизод в трудност за изпълнение, къде се крие тази трудност, и да се начертае хипотетичния път на нейното преодоляване.

Обикновено хормайсторът си задава въпроса: как да преодолее възникналия интонационен, ритмичен, текстов или какъвто и да е проблем, той се организира, поставяйки си целта да постигне вярно подобие на нотния текст, така както той съществува в партитурата.

Така поставил крайния резултат, виждайки пред себе си идеалния звук, идеалния текст, хормайсторът започва своя аналитически труд, част от който представлява и анализ на хармоничния индивидуален стил.

Подобен е пътят и на диригента, тръгвайки като че ли от същото място, той трябва да изведе нещата до крайния им образ; следвайки последователността идваща от конкретния нотен текст, той трябва да умее да гледа в онова което стои зад него, а то именно е плод както на вярното му тълкуване, така и на влагане на собствена творческа енергия, която да бъде продължение на авторската. Ето защо диригентът трябва непрекъснато да бъде до партитурата и непрекъснато да си задава въпроси, докато не изгради пред себе си творбата, да я събере във времето, да съумее да си я представи в един миг и сетне да я разпростре в действителността.

Един изключителен творец на XIX век, Оскар Уайлд, пише следното " Преклони се пред формата и за теб няма да има тайни в изкуството", ето какво би могъл да си каже всеки диригент, застанал пред произведението и опитващ се да го подчини на волята си.

В кантатата " Свети Николай " Бритън е преди всичко хармоник и това не се променя от наличието на полифонично изградени епизоди като фугата в V част или канона

H. пр. 10

45 *Poco meno mosso* (♩ = 66)

I
Piano

II

Perc. I
Timp.

Perc. II
Cym.

THREE SMALL BOYS (entering) *sf*
Al-le-lu-ia! Al-le-lu-ia! Al-le-lu-ia! Al-le-lu-ia!

Org.
pp
senza Pedale

S.A.
più f

Chor.
sing... Al-le-lu-ia! Al-le-lu-ia to their King!

T.B.
più f

45 *Poco meno mosso* (♩ = 66)

Vla. I

Vln. II

Vla.

Cello

Bass
arco trem.

*Mezzo-sopranos and baritones with sopranos and tenors *ad lib.*

THREE SMALL BOYS (entering)
Alleluia! Alleluia! Alleluia! Alleluia!

Org.
senza Pedale
S. A.
Chor. sing... Alleluia! Alleluia to their King

от VIII част. Бритън борави с цялата палитра от възможности, които предлага историческият натрупан опит в хармонията, не се лишава от красотата на квинтакорда, преоткрива го всеки път като нова, съвсем неподозирана истина, или пък в поредица тризвучия търси близост с отдалечена във времето стилистика.

Бритън открива сонорността в едно съзвучие и жадно ѝ се наслаждава, узаконявайки я чрез повторението и изчерпвайки нейната същност. Линеарно противопоставя две тоналности, търсейки в съчетанието им нова цветност.

Бритън ползва с еднакво майсторство квартовата и терцовата хармония, подчинявайки ги на драматургичното си решение, като квартата носи в себе си особената семантична на-товареност, тя е символа на безкрайността от която идваме и в която отиваме.

В кантатата полифоничната техника е подчинена на хармонията, променя и движи линиите, като ги довежда до нова опора, изразена чрез акорд или съзвучие с терцова или по-специфична структура. Спокойствие и широта притежават хармониите, съставени от тризвучие с прибавен мек дисонанс, такова е началото на VIII ч. "Неговото благочестие и невероятни чудеса".

В арматурата - един диез, се крият две тоналности, мажор и минор, Бритън ги поставя и двете, пишейки квинтакорд от сол с прибавена г.6 - ми. /Н. пр. 11/

По същият начин се получава и следващата сложна, бифункционална тоника върху ми мажор с г.6 - до диез. /Н. пр. 11/.

Хоралната фактура от VIII част е една от най-богатите на дисонанси, поради което и много трудна за изпълнение. Арматурата се променя във всеки такт и ако в началото на строфата не сме убедени дали това, което се чува е ми минор или сол мажор, то в края на стиха каденцата вече ни е отвела в ми-мажор. / Н. пр. 11 /.

Колко плавно се движат гласовете, те сякаш пропълзват от една тоналност в друга, изчиствайки или прибавяйки диези или бемоли. Често пъти ухото, едва привикнало с боята на един акорд вече трябва да се нагоди към друг, така, гледайки клавира на стр. 67, виждаме как на II-рата аколада, т. 49, след ясно подчертаната с доминанта си минор, сякаш изневиделица вече звучи в ми бемол мажор, само три такта по-късно.

За да се нагоди изпълнителският апарат към тази ловка, непрекъсната смяна на арматура е необходимо изключително търпение и слухова представа у всеки изпълнител на цялата хармонична картина, още повече, че в този момент хорът е единственият музициращ, като изключим паузите, в които оркестърът се намесва, за да си "поемат въздух" певците.

Подобна по звуково съдържание е V част, но тук оркестърът съпътства хора и това значително улеснява задачата откъм интонационно естество.

Колко придвидлив е Бритън, когато подрежда, степенува или контрастира по трудност хоровите епизоди. След изумителната по своята техничност fuga, която не

H. np. 11

VIII. His piety and marvellous works

Andante piacevole (♩ = 76) SOPRANOS & ALTOS *p dolce e legato*

TENORS & BASSES For for - ty

p legato *p dolce e legato*

*Red. Red. Red. **

S A years our Ni - co - las, Our Prince of men, our shep - herd and Our

T B gen - tle gulde, walked by our side.

p *Ped. sim*

(48) *p* *cresc.*

We turned to him at birth and death, In

p *cresc.*

отстъпва по трудност на която и да е мъчна хорова fuga, следва химна "Всички хора по земята пеят за Господа с ясен глас".

Хармоничната структура е пределно отчетлива, само тризвучия, които в различни хармонични положения следват мелодията. /Н. пр. 12/

Съзнанието на хора е освободено от мисълта за хармоничната последователност, и е насочено към смисловостта, която носи текста, всъщност съвсем същата е задачата и пред публиката.

Но какво е изумлението, когато при втория куплет Бритън внася два нови гласа, това е "ангелският хор" от залата, който подкрепен от шрайха и първото пиано се противопоставя на пеещото множество. Хармонията се променя, защото мелодическият глас на хорала е преминал в баса и сега хармоничният профил се определя от двата контрапунктиращи гласа, сопран и алт.

В третият куплет Бритън използва хармония, в която преимущество имат четиризвучията от терцов произход, които оформят оркестровия съпровод, /Н. пр. 13, Н. пр. 13a/

Функцията на кода, която химна придобива се подсилва-ва от появящата се в оркестъра интонационна реминисценция от фугата /Н. пр. 13, Н. пр. 13a/.

Хоралът от V част представлява пример освен за драматургично изграждане, постигнато чрез средствата на хармонията, които постепенно се усложняват, но без да напускат границите на функционалността; също и за мястото, което Бритън определя за контрапункта, той е в междинна позиция, подпомагайки средствата на хармоничния език, и неговата функция е действието, изграждането.

И въпреки, че хоралът от V част мелодически не се променя вследствие от смяната на хармонията (тук изключваме контрапункта от втория куплет), което от своя страна не оказва въздействие върху трудността на изпълнението, тя, хармонията нито подпомага, нито затруднява хора; не би могло да се изпусне такъв ярък пример за хармонично мастерство на Бритън, защото той представлява важна част от многообразието, което композитора ползва, създавайки своята кантата.

Унисоните като изразно средство, колкото и да са далеч от хармонията, в крайна сметка не са безразлични към нея и до голяма степен я определят.

В част от случаите, когато Бритън използва унисон, той го свързва с величествен, пространствен образ.

Такъв е случаят в I част " Въведение " /Н. пр. 14 /.

Това е унисон, който обхваща две октави хоров звук и още една оркестров. От тук идва и огромното пространствено усещане за звук, това са думите " Укрепи ни, О, Господи! Умножи в нас силата, за да ти служим с чест.", наистина това са думи, които биха могли да бъдат изразени единствено с всемогъщия унисон.

В хоровото изкуство унисонът е едно от мерилата за музикантската култура на изпълнителите, това е така, защото тук всеки изпълнител трябва да подчини индивидуалността си на общата идея. Унисонът е мястото, в което се възпитава търпението и волята, а всички знаем колко трудно е това не само на сцената, но и в живота. Унисон използва Бритън и в последната IX част, когато целият народ, всички вярващи са молят за Светец. И въпреки, че хармонията тук отново, както в двата химна е поверена на оркестъра, хорът внася свое смислово значение със суровостта на дорийския лад. Хармония и монодия са в диалог; оркестър, хор и солист взаимно се допълват подобно на големите оперни сцени, разположени обикновено в края, когато всеки от действащите лица налага своята характеристика, пеейки или свирейки.

H. np. 12

30

S A

T B

ff

Serve..... the Faith!.....

ff

ff

f ALL VOICES & CONGREGATION

S A

T B

f

1. All peo-ple that on earth do dwell, Sing to the Lord with cheer - ful

S A

T B

lunga

voicel Him serve with fear, His praise forth tell, Come ye be-fore Him and re - joice.

lunga

lunga

H. np. 13

Sop. *lunga*

Semi
Cho.
In
gall. *lunga*

Alt. *lunga*

Cho.
&
Con. *lunga*

- ways, For it is seem - ly so to do.

All *ff*

3. For why? the Lord our God is good: His

ff

MOTIF OT ФУГАТА

Tutti

Piano & Organ *ff*

mer-cy is for e-ver sure; His truth at all times

firm-ly stood, And shall from age to age en-

-dure. A-men.

H. n. 14

S A

To grea-ter Faith. Strength - en us, O LORD!

T B

ff_z

ff_z

ff dim.

S A

Screw up our strength to serve Thee with sim -

T B

pp

(sempre pp)

pp

(sempre pp)

pp legato

S A

- pli - ci - ty.

T B

poco a poco dim.

Solo Vin.

morendo

ppp

На непреклонната суровост на хора се противопоставя солиста, чиито глас е във висок регистър, развълнувано напрегнат /Н. пр. 15 /.

Изпълнена с хармонично остроумие е музикалната мисъл на Бритън. Той търси дисонанса и един от пътищата за постигането му е полигоналността, сякаш водещият глас няма нищо общо с хармоничния съпровод, или какво друго би могло да се каже в момент, когато солистът пее в ре бемол мажор, а щрайхът свири в до мажор, въобще неподозираните бемоли /Н. пр. 16 /.

Още по-изумителна е полигоналността на VII част, където тя е заявена и в арматурата: четири бемола за сопраните и два диеза за оркестъра, /Н. пр. 17/, или пък следната тонална шега, когато при пет бемола сопранът пее в сол бемол мажор, а при два диеза басът е доминанта-тоника в ми мажор, а виолите свирят чуждия и за двете тоналности до бекар /Н. пр. 18 /.

Много малко му трябва на подобен изпълнителски състав, за да зазвучи "фалшиво", та той и без това е като че ли съвсем объркан, и въобще Бритън се оказва съвсем непредсказуем, когато след триумфалния ла мажор, в който хор и орган пеят "Алелуя" изведнъж гръмва оркестъра в си мажор, и с това легендата за възкръсналите момчета е намерила достоен финал, частта, започнала като минорна, завършва в едноименния мажор, това е вероятно смисловата логика.

Съвместното съжителство на мажор и минор като едноименни тоналности е често срещан колористичен прием, в VIII част, когато започва разказът за чудесата, мажорна и минорна едноименни тоналности непрекъснато се редуват: ла мажор се следва от ла минор; до мажор от до минор; сол мажор от сол минор; сол диез минор от сол диез мажор.

Подобно цветово съпоставяне се открива в I, IV и VI част, а просветлението от фа минор към фа мажор е в основата на драматургията, изграждаща хармоничния план на VI част.

Бритън не се отказва и от класическата каденца, където това е необходимо, такава е каденцата преди фугата в V част. Ползва и услугите на класическия елипсис, преди края на II част, и пак със същата увереност сблъсква ла мажор с ре диез на двойната доминанта / Н. пр. 19 /.

Бритън е остроумен без да остроумничи, оригинален е без да го натрапва; пред нас стои със цялата скромност и величие на таланта си, чрез който единствено е възможно да се открие границата на нещата, тяхната мярка, за да се създаде произведение на изкуството.

Особености на наглийския текст. Прозодия. Изграждане на фразите

Спецификата на вокално-инструменталната музика се определя от особеното взаимоотношение между текст и музика, при което двата равнозначни компонента носят своята характеристика, оказвайки влияние един на друг.

В повечето случаи първоначалният импулс е породен от текста, той определя кръга от образност, може да променя музикалната мисъл, чрез идеите, които носи, повече или по-малко да подбужда фантазията на композитора; текста това е основата, върху която се гради музикалната същност.

Освен измерен абстрактно, чрез своите идеи, образни импулси, цветови нюанси, ситуации; текстът има и едно непосредствено въздействие върху музикалната същност и то

H. np. 15

Nic. *f* greet Thee face to face. CHRIST,.....

S A be - fore the face of all peo - ple.....

T B

Nic. re - ceive my.... soul with ten - der-ness,

S A *poco più f* To be a light to

T B *poco più f sempre cresc.*

(62)

Nic. For..... in my

S A high - ten the Gen - tiles.....

T B

Н. пр. 16

rall. - - Tempo I 6

I
Piano
pp poco arpegg.

II
pp poco arpegg.

Perc. I
Timp.
pp poco pesante

Perc. II
Cym.
ppp

Nto.
e rilassando
died That you might worship God.

S. A.
pp e sost.

Chor.
Help..... us, LORD! to find the

T. B.
pp e sost.

rall. - - Tempo I 6

Vln. I
pp sul G espr. poco largamente

Vln. II
pp sul G espr. poco largamente

Vla.
pp sul G espr. poco largamente

'Cello
pp pizz. pp poco pesante

Bass
pp pizz. pp poco pesante

H. pp. 17

S A
T B

dim.

O we have far to

cresc.

dim.

S A
T B

pp *2p*

gol go.

pp *p* *fz*

(38) Andante con moto (♩ = 56)

SOPRANOS (in gallery) *pp*

We mourn our boys, our mis-sing sons! We sorrow for three lit-tle ones!

pp sempre

(Timp.) (repeat ad lib. without accel. or rit.)

Sops. (gall.) *dolce*

Ti-mo-thy, Mark and John are gone, Are gone! Are gone! Are gone!

H. pp. 18

Pfte. II *cresc.*
 S. A. *cresc.*
 Chor. - fore... the cold Makes our pangs of hun- ger.. grow..... O we have far to
 T. B. *cresc.*
 Vla. I *cresc.*
 Vla. II *cresc.*
 Vla. *cresc.*
 'Cello *trem. cresc.*
 Bass *cresc.*

I *fz*
 Piano II *p* (repeat ad lib. without accel. or rit.) *pp sempre*
 Semi Chor. ALTOS (in gallery) *p Andante con moto espress.*
 S. A. *p*
 Chor. go!.....
 T. B. *p*
 Vla. I *p* *fz* *trem. pp sempre*
 Vla. II *p* *fz* *trem. pp sempre*
 Vla. *p* *fz* *trem. pp sempre*
 'Cello *p*
 Bass *p*

H. np. 19

S
Ni - co - las will be a Saint! Ni - co - las will be a Saint! the neighbours

A
ff

ff

The young man NICOLAS (Tenor) *Molto animato*

ff ad lib.

GOD BE GLO - RI - FIED!.....

S
cried.

A

Organ Solo *Molto animato*

f colla parte

f

Nic.

fz

се изразява в ритъма, който се съдържа както в мерената, така и в прозаичната реч. Ритъмът, това е първообраз на музиката, а текста, това е първичния ритъм.

Често се налага да кажем "езика има своя мелодия", и колко наистина богат на музика е дори говоримият език, в който подчертавайки определена мисъл ние сякаш събираме интонацията в една точка, за да изразим същностното, важното, привличайки вниманието на слушащия. Друг път, когато е необходимо да създадем пространствена асоциация, разказвайки интересна история или преживяна случка, несъзнателно "разпръскваме" гласа в различни посоки, сякаш се опитваме с него да нарисуваме пространството и така се появява една силно начупена интонация на говора, той звучи развълнувано. Подобно е и в музикалната реч, когато тя е подчинена от словото, спокойна или емоционална, тържествена или лирична, значима или лековата, тя непрекъснато чертае, рисува своята интонационна линия.

И докато специфичното редуване на ударени или неударени срички с различна продължителност определя в известна степен ритмичния рисунок на мелодията, то мисълта със своята завършеност, със смисъла на подредените една след друга думи определя изграждането на музикалната фраза, но като словесния текст естествено се разделя, там е мястото на запетайките, които в музиката се наричат цезури, понякога подчертани с пауза или само смислово-артулационни, указани чрез текста.

В работата с английския текст, пред диригента или хормайстора стои проблем с особена важност - фонетичната езикова бариера, която всяки път застава пред изпълнителя, когато има пред себе си чужд език. Английският език, за разлика от българския има по-голямо разнообразие от гласни звуци, което от своя страна определя богатството на различни вокали; само звукът "а" има четири разновидности, като в тях не се включва тяхната продължителност, тъй като в музиката тя се определя от стойността на нотите.

Особена предразливиост изискват фонетичните звуци, близки до българското "ъ", тъй като те са много често срещани но са много по-мекко учленени и при пеене трябва да се търси адекватен звук, като се наподобява българското тъмно, неударено "а". Английският език притежава и звук, който представлява смесен вокал между "е" и "а". Фонетичните еквиваленти на "е", "и" и "у" не са много по-различни от българските и не представляват особена трудност.

По специфичен начин се изпълняват двугласните съчетания (дифтонгите), които са девет на брой. При пеене върху дифтонг се удължава първата гласна, а втората придобива значение на съгласна и се изпява съвсем в края на нотната трайност, така че отнема точно толкова време, колкото ако на нейно място би имало съгласна.

Аналогично е положението с тригласните (трифтонги), например думата "our" / наш /, пее се върху "а", а следващите две гласни прозвучават в края за времето на съгласен звук /Н. пр. 14/.

Необходимо е също да се запомни, че звучните съгласни не стават беззвучни, както в българския език в края на думата, например в думата "gold" /Н. пр. 20/ накрая трябва да се чуе звучно "Д", а не "Т", както би прозвучало подобно звукосъчетание на български. Трудността в подобни ситуации е, че освен две звучни съгласни трябва да се чуе и втората гласна "У" от дифтонга, следователно за времето на една съгласна трябва да прозвучат три, продължителността номинуемо ще стане по-голяма. Необходима е трайността на цялата четвъртина след тактовата черта, в случая Бритън сякаш е изписал съгласните чрез нотната трайност на четвъртината, прибавена с легатура към цялата.

Въпроса за прозодията в английския език е особено важен в онези случаи, когато имаме равни нотни стойности и тогава правилността на изговарянето ще определи начина

H. pp. 20

(2)

S A *f* *pp*
 of gold Ob - scure the sim - ple

T B *f* *pp*

ff *pp legato*
ff molto dim.

S A *più f e cresc.*
 man with - in the Saint. Strip off your

T B *più f e cresc.*

(quasi trillo) *pp* *3*
più f e cresc.

S A
 glo - ry, Ni-co-las, Ni-co-las, and speak!

T B

(tr.) (sempre arpegg.)

на подреждането на подчертаните и неподчертаните срички. В Н. пр. 20 при думите "Obscure the simple man within the Saint" Бритън изписва динамиката *pp* за целия стих, нотните стойности са единствено половини, само последната дума "свят" е подчертана с цяла нота. Същевременно трябва да се отбележи, че и в петте такта мястото на ударената сричка съвпада с първото време в такта, всъщност първата половина. В същото време мелодията, движейки се постепенно нагоре, достига най-високата нота, която съвпада с мястото на "златното сечение" (началото на третата третина), но това е слаба сричка, което подсказва подготвена, но не силово подчертана кулминация, а смислово. Синтактично думата "within" е предлог, който се превежда на българска "в" и означава действието, чрез което "мракът се превръща в светлина", ето защо Бритън поставя скока на тритонус "до фа диез" именно разделяйки предлога на две чрез такъв многозначителен интервал.

Мястото на "скока" след постепенно движение не е случайно. В бароковата музика подобен дисонантен интервал се е обозначавал с латинското название *saltus duriusculus* което означава "твърд скок" и се е използвал на места, особено наситени с вътрешно напрежение и драматизъм. Бритън не е чужд на подобна символика и той я използва винаги, когато това е възможно. Откриваме я не само във вокалната партия, но и в оркестровата: "маршовата" стъпка в VII част; спокойните триоли в началото на IV част, тембъра на орган, съчетан с момчешки гласове във II и VII част.

Прозодията на текста в голема степен определя движението на музикалната фраза, тя показва кога трябва да се подчертава или не дадена сричка. Също трябва да се има предвид, че Бритън е отбелязал чрез музиката тази необходимост, направил я е логична, ясна, подредена.

В думите, които позволяват многозначно тълкуване като "Amen" и "Alleluia" Бритън използва възможността, за да подчертае това. В края на VII част, изграден върху думата Alleluia Бритън сменя ударението, подчертавайки последователно всяка от сричките. В широките триоли в 3/4 акцента пада в преимущество на първата и третата сричка, като по-малко са ударени втората и четвъртата, но в края Бритън поставя акцент върху последната / Н. пр. 21/, а в самото начало (т. 45) върху втората сричка, като по този начин изчерпва възможностите на думата откъм нейната прозодия.

Що се отнася до "Amen" Бритън подхожда към думата всеки път също по един и същ начин, винаги "а" е по-дълго, разпято в четири "кръстно" разположени ноти, така е в края на първия химн (V част), или три еднакви възходящи постепенни, както е в V част преди фугата. Най-разпято е "Amen" в IV част, "молитвата", когато единствено втората сричка е на слабо метрично време. Почти еднакви по значимост са сричките в края на произведението, унисон върху "ре", две цели ноти с легатура и цяла с корона.

Един интересен пример как Бритън се влияе от прозодията на текста се съдържа в последната част, която се изгражда върху традиционен литургичен текст "Господи, пусни слугата си да умре в мир".

В тази последна част "Смъртта на Николай" солист и хор пеят заедно като текстът на солиста е свободен, а този на хора представлява известна молитва. Какво е впечатляващо тук: върху същият текст Ли Пасвер пише хоровата акапелна творба "Nunc Dimittis", ако сравним първите два такта, от нея /Н. пр. 22 / със съответно първите при Бритън /Н. пр. 23 / ще открием съвсем еднаква ритмична картина, дори ладовото оцветяване, и двата пъти минор с ниска VII степен, говори за следване на известна църковна традиция. Но приликите в ритмичното реализиране не се изчерпват с първите два такта, съвсем еднаква е ритмиката "To be a light"¹ и двата пъти след осмина пауза като силно време съвпада с "light". Не случайно е подчертана думата "светлина" и при двата по

H. n. p. 21

S
A

AL - LE - LU - IA! AL - LE - LU - IA! AL - LE - LU - - -

T
B

Tempo I più animato

S
A

- IA!

T
B

ff Tutti

marcatiss.

sf

sf

един и същ начин, това вероятно е свързано както с прозодията на текста, така и с особеното смислово значение на думите.

И още една изумяваща прилика при думата "Israel"² ритмиката е ♩. ♩ ♩, точкувана фигура, последвана от дълга трайност. Дали става дума за обикновена случайност или за известна и за двамата композитори религиозна символика ..., вероятно и двете, но сигурно е, че в основата на това идентично тълкуване стои както определена традиция, така и смисловата натовареност на думите, а също и определената една и съща прозодия в структурата на думите в английската реч.

Бритън е особено чувствителен към изграждането на фразата, ето защо много рядко той остава без авторско означение начина на изпълнение; местата с изграждане и спадане, акцентите, експресивните моменти са прецизно обозначени в клавира и партитурата.

Изключително голямо е разнообразието на фрази: срещат се както симетрични, така и отворени, плавно изградени, дълги фрази или говорно-статични, както и експресивно-афектни, насечени от множество паузи. Творческото решение сякаш всеки път е различно, неподлежащо на аналитично подреждане, богато със своите възможности. И всеки път непрекъснато обвързано с текста и неговия смисъл, преплетено със значението на всяка дума или пък следващо общия контекст на действието.

Симетричната фраза е тази, в която постепенното изграждане в *crescendo* е последвано от също толкова постепенно *diminuendo*. Това е фраза, която звучи завършено сама за себе си, звучи разказно и сякаш не носи промяна в състоянието. Бритън я използва в седмата част, разказ, обединен от маршовата стъпка, с темпо обозначено като *Moderato alla marcía*. Подобни фрази, свързани с маршовата стъпка са обикновено ясно различени на мотиви и полуизречения, а структурата им е изградена с вътрешна симетрия. Това е началото на VII част, в което Бритън разтваря квадратността на тактовата симетрия в следната структура 3 + 3 + 7, което се повтаря два пъти съответно с първи и втори куплет.

Разновидност на симетричната фраза е подобно изградената, но с меко подчертан връх; тези фрази носят в себе си лиричност и топлота, в сравнително тиха динамика, те са обикновено в тривременен размер - такава фраза представлява хоралът от VIII част / т. 49 /, а също хорът от VII част, където Бритън върху най-високият тон поставя означение *dolce* или *espressivo* т. 40 /. Това са обикновено тонове във висока теситура и изпълнението им в тиха динамика представлява труден вокален проблем, но носи в себе си експресивност, която притежава естествена красота.

Фрази, които носят подчертана действеност и са подчинени на динамиката на изграждането, представляват "отворени" фрази. Те не са така самостоятелни като "симетричните" но притежават силно драматично израстване, което води до начало на нов дял, както е в канона преди фугата в V част или в изграждането преди *Alleluia*, което от пиано-пианисимо / *ppp* / достига до *f* само за девет такта.

Подобна "отворена" фраза, но насечена от паузи носи съвсем друга експресия /Н. пр. 24 /, отново възходяща, но този път задъхана, изпъстрена с акценти, тя е по-скоро близка до отчаянието, с пределното фортисимо за гласовете в тази висока теситура. А изключително бързото темпо (*Presto*) превръща думите по-скоро във вик, отколкото в смислен говор.

Партитурата изобилства от дълги, сложно изградена с начупена мелодическа линия фрази, които обхващат широк диапазон както в теситурата, така и в динамиката. Друг път почти еднотонната мелодическа линия, сякаш застинала в безвремието на мисълта сменя

Н. пр. 22

Larghetto

Soprano (S): Lord, now lettest thou thy ser- vant de- part in peace accor
 Alto (A):
 Tenor (T):
 Bass (B):

5
 ding to thy word. For mi- ne eyes have seen thy sal- va- tion which

10
 thou hast pre- pa- red before the face of all peo- ple, to be a li-

Nunc Dimittis ("Сега отпускаш ти владико...")

"Пусни слугата си да умре в мир, според
 словото ти,
 защото моите очи видяха спасението ти,
 що ти приготви пред лицето
 на всички народи,
 за да бъде светлина, която да озари езичниците,
 за славата на твоя народ.
 Слава на Отеца и Сина
 и светия Дух;
 както е било в началото, е сега
 и винаги ще бъде до края на света. Да бъде!"

"Lord, now lettest thou thy servant depart in
 peace according to thy word. For mine eyes
 have seen thy salvation which thou hast
 prepared before the face of all people, to be a
 light to lighten the Gentiles and to be the glory
 of thy people
 Glory be to the Father and to the
 Son, and to the Holy Ghost, as it was in the
 beginning, is now and ever shall be, word with
 out end. Amen!"

H. pp. 22a

ght to light ten the Gen- tires and to be the glory of thy peo-ple

15
I- sra- el, *mp* Glo- ry be to the Fa- ther and to the

mp Son, and to the Holy, Ghost; as it was in the be- gin- ning, is

20
now and e- ver shall be, *mf* work with out end. A- men!

H. pr. 23

[61] Doppio più lento

sim.

pp *sempre marcato*

Piano

II *pp* *pp sempre*

Perc. I Gong *ppp*

Org. *pp*

Nto. waits..... for me..... a - bove. LORD.....

Chor. SOPRANOS & ALTOS (unifs) *ppp*
 Lord, now let-test thou Thy ser-vant de -
 TENORS & BASSES (unifs) *ppp*

[61] Doppio più lento

div. *pp*

Vin. I *pp*

Vin. II *pp*

Via. *pp sempre e legato*

Cello *pp* *pp sempre e legato*

Bass *pp* *pp sempre e legato*

Н. пр. 23а

I
 Piano
 II
 Nto.
 face. CHRIST, re - ceive... my...
 S.A.
 Chor. po - ple...
 T.B.
 Vla. I
 div.
 Vla. II
 Vla.
 'Cello
 Bass
 62 *sempre cresc.*
 I
 Piano
 II
 Nto.
 soul with ten - der - ness, For in my
 S.A.
 Chor. To be a light to ligh - ten the Gen - tiles...
 T.B.
 62 *poco più f*
 Vla. I
sempre poco cresc.
 Vla. II
sempre poco cresc.
 'Cello
 Bass
sempre poco cresc.

H. пр. 236

I

Piano

II

Nio.

last... of life... I... bless Thy name, Who lived...

S.A.

Chor.

and... to be the glo - ry of...

T.B.

Vin. I

Vin. II

Vla.

Cello

Bass

I

Piano

II

Nio.

and... died for me, And...

S.A.

Chor.

Thy peo - ple is - ra - el...

T.B.

Vin. I

Vin. II

Vla.

Cello

Bass

1- сравни : Н. пр. 22, 22а с Н. пр. 23а

2- сравни : Н. пр. 22а с Н. пр. 23б

единствено хармоничната си окраска и чрез подреденото логично последование от думи в определена смисловност, дава очертанията на музикалната идея.

Бритън обича продължителното изграждане и го постига чрез разнообразно натрупване, различните компоненти на музикалния език, от които фразата е само елемент, винаги са подчинени на общия контекст.

Композиторът с лекота пресъздава нюанси, от спокойния разказан ритъм до нахъсаната задъханост на афекта, от плавноста постепенна мелодична линия, до скачащата неуловима експресия на дисонантните интервали.

Заклучение

Когато стоим пред музикалната творба, проникнати от силното желание да вдъхнем от нейната съкровена същност, винаги разбираме колко трудно е това. А особено, когато трябва да възпроизведем мислено пътя, изминат от композитора, за да стигне до крайния резултат от труда си – творчеството.

Чисто аналитичните въпроси само на пръв поглед са далеч от крайната хорово-диригентска цел, но те са изключително важни в процеса на изграждане на произведението в представата на изпълнителя.

Обърнато беше внимание на интересния, богат на хрумвания хармоничен език на Бритън, който се ползва както от обикновения, построен по терци квинтакорд, така и от сложното политонално съзвучие. С еднаква лекота си служи с всички възможности на музикалната изразност, като ги подчинява на творческата си фантазия – различна, оригинална, впечатляваща.

Централен раздел е "Драматургично изграждане", след което анализът се задълбочава в конкретните детайли, за да подпомогне евентуалната бъдеща работа над музикалната творба.

Диригентските и хормайсторските задачи са включени паралелно, едновременно с разглеждането на отделните страни на анализа, като в някои случаи остават в известна степен загатнати /по обясними причини/.

С изключително голямо внимание Бритън се отнася към възможностите на хоровия звук. Ето какво споделя композиторът: "Имам винаги пред вид човешките гласове, техния обем, сила, нежност и колорит⁵", твърдение, което се оправдава както от кантатата, така и от многобройното вокално-инструментално творчество на Бритън.

А следните думи свидетелстват за голямата отговорност пред слушателската публика: "Ако ме поканят да напиша композиция за някой значителен или по-маловажен случай, искам да знам някои подробности и условия за мястото, където ще бъде изпълнена; пространството на залата и нейната акустика; на какви инструменти или певци ще може да се разчита; манталитета и опита на хората, които ще я слушат и кой език разбират, а понякога даже възрастта на слушателите и изпълнителите⁶."

⁵ Б. Бритън - "Писма за хората ..." - откъси от речта му при получаване на наградата на град Аспен, сп. "Българска музика" от 1965г., бр.4, стр. 75.

⁶ пак там, стр. 75.

H. np. 24

T B
 Lit by light ning's li - vld gleam, And all a - board cried,

14 SOPRANOS (Semi-Chorus in the gallery)
 Presto
 Light - ning hisses through the night, Blind - ing sight with
 'Lost!'
 Str. *ffp colla parte*

15 (Presto) (♩-♩)
 li - ving light! Ah!..... Ah!..... Ah!..... Ah!.....
 Tutti
ff stacc.

Ето защо, толкова подробно Бритън указва кога, къде, от кого точно и дори как е било изпълнено произведението; подробностите не са израз на преднамерена педантичност, а те са плод на изключителната отговорност на твореца пред обществото. Пишейки по конкретен повод, композиторът си поставя много задачи, както сам споделя: "да радва... импулсира, да прави впечатление... пряко и целенасочено да възпитава⁷." Той иска, силно желае да бъде разбран от хората, в конкретния момент, по съответния повод, но няма не е тази съкровена мечта на всеки творец? Бритън, повече от всички, живее за настоящето, ето как единствено би могло да се тълкува творческото му кредо: "Пиша музика само за хората, и то пряко и целенасочено⁸." Той не се крие зад труднодостъпни идеи, не поставя себе си на пиедестал, пише често върху текстове, което го прави конкретно разбираем. Да се говори за Бритън, без да става дума за текстовете, по които пише, би било неуместно. Ето защо, отношението към словото и неговото тълкуване съставя значителна по обем част от изложението. Във всеки дял на този анализ проблема за текста се тълкува в различен аспект; в исторически, когато става дума за развитието на жанра, и отношението "текст-музика" през епохите; в конкретно-съдържателна, когато се проследяват източниците на легендата; в детайли, когато става дума за фонетичните особености на английския език, прозодията на думите, конкретно оцветени в съответната фраза.

Библиография

1. Бенджамин Бритън - "Пиша за хората ..." - откъси от речта му, при връчване на наградата на град Аспен, СП. "Българска музика", 1965 г., бр. 4, стр. 75 - 76.
2. Р. Гандева, Ал. Милев, И. Братков, М. Порталски - "Латинска граматика", София, "Наука и изкуство", 1961 г.
3. Димитър Зенгиров - "Бенджамин Бритън - 50 години" сп. "Българска музика", 1963 г., бр. 10, стр. 45.
4. "Жития на Светиите" - София, "Синодално издателство", 1991 г.
5. Л. Г. Ковнацкая - "Английская музыка XX века", Истоки и этапы развития, Москва, "Советский композитор", 1968.
6. Л. Г. Ковнацкая - "Бенджамин Бриттен", Москва, "Советский композитор", 1974.
7. Стефан Лазаров - "Бенджамин Бритън", София, "Наука и изкуство", 1965.
8. Здравко Манолов, Димитър Христов - "Полифония", София, "Музика", 1977.
9. "Музикален терминологичен речник", София "Наука и изкуство", 1969.

⁷ Ibid., стр. 75.

⁸ Ibid.

10. Леви, Сабин. Някои типове формообразуващи функции на канона в хорални прелюдии на Бах – полифонични съображения. Академичен форум "Интегрална музикална теория". София: Национална музикална академия "Професор Панчо Владигеров" (Директ Сървисиз), 2025
11. "Музыкальная энциклопедия" в 6 тома, Москва, "Советская энциклопедия", 1973 - 1982.
12. "Музыка XX века", Очерки, част 2, книга пета "А", Москва, "Музыка", 1987.
13. М. Ранкова, Ц. Иванова - "Английска граматика", София, "Наука и изкуство", 1987.
14. К. Розеншилд - "История на музиката", част първа, София, "Музыка", 1982.
15. Пенчо Стоянов - "Музикален анализ", I част, София, "Музыка", 1993.
16. Пенчо Стоянов - "Музикален анализ", София, "Наука и изкуство", 1969.
17. Игорь Стравинский - "Диалози", 1959 - 1963, Ленинград, "Музыка", 1971.
18. Оскар Уайлд - "Мисли, Афоризми, Парадокси", София, Университетско издателство "Св. Климент Охридски", 1993, стр.67.
19. Димитър Христов - "Към теоретичните основи на мелодиката", том 3, "Опит за обяснение на мелодичния феномен", София, "Музыка", 1988.
20. Е. Янев, Л. Гюлева - "Хорозание", София, "Музыка", 1980.