

---

# Broniaus Kutavičiaus kompozicijos – „svetimo“ raiška

---

**Inga Jankauskienė**

*Kultūros ir meno institutas,  
Tilto 4, 2001 Vilnius, Lietuva*

Šiame straipsnyje rašoma apie tas Broniaus Kutavičiaus kompozicijas, kurias jis sukūrė vadinamųjų „svetimų“, t.y. kitų kultūrų, paveldo veikiamas. Jį savo muzikoje B. Kutavičius traktuoja savitai ir įvairiai. Šiame straipsnyje gilinamasi į „svetimo“ traktuotės „savame“ kontekste subtilybes.

**Raktažodžiai:** B. Kutavičius, „svetimo – savo“, „centro – periferijos“ opozicijos, autsaideriai, komunitas

---

Tyrimo objektu buvo pasirinkti Broniaus Kutavičiaus kūriniai, kuriuose juntami ar yra panaudoti lietuvių kultūrai nebūdingi motyvai. Teoriškai tai galima apibūdinti kaip opozicijos „savas – svetimas“ įprasminimą meno kūrinyje. Šio straipsnio tikslas – nustatyti, kaip kitatautės kultūros elementai sąveikauja ir integruojasi į B. Kutavičiaus muziką. „Svetimo – savo“ santykis struktūruojamas pagal „centras – periferija“ modelį. Toks B. Kutavičiaus muzikos tyrimo aspektas dar visai naujas ir atskirai nebuvo aptartas. Tema šiame straipsnyje plėtojama naudojantis analitiniu, lyginamuoju metodu.

Kalbant apie „svetimo“ raišką muzikos kūriniuose, pirmiausia atkreipiamas dėmesys į juose esančius vadinamuosius „kitataučius“ tematikos, intonacijų, ritmikų, instrumentuotės motyvus. Jų galima surasti beveik visų kompozitorių kūryboje. Ne išimtis ir B. Kutavičiaus muzika, nors jis ne iš tų kompozitorių, kurių galima vadinti muziku kosmopolitu ar muziku internacionalistu. Priešingai, jis vienas lietuviškiausių kompozitorių Lietuvoje. Čia galima paminėti keletą tokių kūrinių: „Dzūkiškos variacijos“ (1974), garsiosios jo panteistinės ir pagoniškos oratorijos (pvz., „Paskutinės pagonių apeigos“ (1978), „Iš jotvingių akmens“ (1983) ir kt.), „Užpustytas kaimas/Prutena“ (1977), opera-baletas vaikams pasakų motyvais „Kaulo senis ant geležinio kalno“ (1976), opera-poema „Strazdas – žalias paukštis“ (1981) ir dar daugelis B. Kutavičiaus kompozicijų tautiniais motyvais.

Kita vertus, nuo 8-ojo dešimtmečio B. Kutavičiaus muzikoje ypatingą vietą užima kūriniai, kurių atsiradimą inspiravo kitų tautų, net civilizacijų kultūra bei muzikinis palikimas. Iš jų galima paminėti „indiškąsias“ – kantatą „Du paukščiai girių ūsmėj“ (1978), pjesę „Ten toli, iki vidurnakčio“ (1995) 5 saksofonams ir 5 styginiams, „japoniškąsias“ kompozici-

jas – styginių kvartetą Nr. 2 „Anno cum tettigonia“ (1980), Sonatą klarnetui ir dviems fortepijonams „Gervių šokiai“ (1986–1989), „Rytų vartus“ (1992) iš „Jeruzalės vartų“ ciklo, ciklą chorui „Ištariu žodį – lūpos ledėja“ (1996). Totoriškus motyvus išgirstame B. Kutavičiaus „Trijuose Adomo Mickevičiaus sonetuose“ (1992), jakutų šamano ritualo intonacijas bei elementus – „Žemių vartuose“ (1991), „afrikietiškus“ – „Pietų vartuose“ (1994) iš „Jeruzalės vartų“ ciklo. Senujų keltų tekstą B. Kutavičius yra įprasminęs kompozicijoje „Medžių kova“ (1996). Operoje-poemoje „Strazdas – žalias paukštis“, priešingai, jos finalinis koliažas yra pajavairintas šiuolaikinės itališkos pop dainos įrašais.

Iš minėtų pavyzdžių galima spręsti, kad vadinamosios „svetimos“ kultūros traktuotė, jos elementų, motyvų atranka B. Kutavičiaus muzikoje yra labai įvairi. Šią temą galima gvildinti metodologiniu pagrindu pasirenkant teorinius „centras – periferija“, „savas – svetimas“, „pažįstamas – nepažįstamas“, „suprantamas – nesuprantamas“ modelius bei remiantis Jurijaus Lotmano, Victorio Turnerio, Arnoldo van Gennepo, Eero Tarasti, Masao Yamaguchi ir kt. darbais. Dėl minėtų apibūdinimų kyla įvairaus pobūdžio klausimai, pvz., išsidėstymas erdvėje (centras – periferija), naratyviniai (erdvės ir laiko), komunikacijos (dialogo) bei ontologiniai klausimai. Minėtų opozicijų poros leidžia suvokti ir atskleisti įvairius savo išskirtinumo aspektus.

Opozicijos „centras – periferija“, „vidinis – išorinis“, „savas – svetimas“ byloja apie erdvinę bei struktūrinę priklausomybę dviem skirtingiems (net priešiškiems) dariniams, struktūroms, erdvinei lokacijai ir pan. Kalbėjimas apie tai, kas sava ir kas svetima, reiškia „centras – periferija“ struktūravimą. Antro-

pologams, pavyzdžiui, Mircea Eliade<sup>1</sup>, „centras“ reiškia tai, kas šventa: „Centras yra didžiausio šventumo, absoliučios realybės sfera“.

Šiuo atveju galima paminėti sureikšmintą „centro“ vaidmenį B. Kutavičiaus oratorijoje „Paskutinės pagonių apeigos“<sup>2</sup>. Oratoriją dainininkai atlieka eidami ratu apie sakralizuotą erdvę, taip nubrėždami ribą tarp „šventos“ ir „profaniškos“ erdvių. Atliekėjai, eidami ratu aplink žiūrovus, kaip rašo Vytautas Rubavičius ir Saulius Žukas<sup>3</sup>, semantizuoja apeiginio vyksmo erdvę. Be to, semantizavus tą vietą – apeigų atlikimo salę, jų teigimu, klausytojas jau yra ne tik žiūrovas, bet ir apeigų dalyvis. Ritualinis atskyrimas šiuo atveju atlieka komunikacinę funkciją, nes žiūrovai čia sutampa su apeigų dalyviais: „Apeigų sąvoka neigia adresantą ir adresatą – dalyvauja visi“<sup>4</sup>.

Atskyrimas, interpretuojant Fritsą Noske<sup>5</sup>, gali būti ir pačio ritualo viduje: tarp rituale dalyvaujančios grupės (dažniausiai tai pasauliečiai) ir jos lyderio, t. y. pašvęsto asmens. Tokio atskyrimo pavyzdys – minėtoji „Gyvatės užkeikimo“ dalis iš oratorijos „Paskutinės pagonių apeigos“. Čia žiūrovų salės viduryje dainuojanti solistė (tarsi šių apeigų vedėja) supriešinama su aplink žiūrovus dainuojančiu, šnabždančiu chorą bei vargonais.

Muzikoje ši opozicija pabrėžiama erdvinio garsaeilio skaidymu. Pasak Vytauto Landsbergio<sup>6</sup>, atlikėjų partija suskirstoma „zonomis“: „choro grupėms atitenka eilėgarsio centras, o solistei – jo kraštai“ (1 pvz.). Solistės partiją sudaro garsaeilis  $es^1-f^1-b^1-c^2-d^2$ . Pagal Fredo Lerdahlio ir Ray'aus Jackendoffo<sup>7</sup> generatyvinės teorijos redukciją, galima teigti, kad čia vyrauja ne koks nors akordas, bet vienas garsas  $c^2$ . Kiti minėti garsaeilio garsai jį „apdainuoja“ iš viršaus:  $d^2-c^2-b^1-f^1$  ir iš apačios:  $es^1-f^1-b^1-d^2-c$ . Choro partijoje, kuri sudaryta iš garsaeilio  $g^1-a^1-b^1$  (iš to paties garsaeilio yra sudarytas ir vargonų *ostinato* laikomas akordas), vyrauja sąskambis  $g^1-b^1$ . Pirmasis iš jų ( $g^1$ ) tolygiai kartojamas aštuntinių vertės gar-

sais, o antrasis ( $b^1$ ) – tęsiamas. Pastarasis ( $b^1$ ) vyrauja choro partijoje. Minėtos redukcijos operacijos rodo šios dalies horizontalėje dominuojančius  $b^1$  ir  $c^2$ . Vertikalėje skamba grynoji kvinta ( $g^1-d^2$ ), grynoji kvarta ( $g^1-c^2$ ), mažoji tercija ( $c^2-a^1$ ), kita grynoji kvinta ( $es^1-b^1$ ) ir prima ( $b^1$ ). Čia vyrauja grynosios kvartos ( $g^1-c^2$ ) ir prima ( $b^1$ ) intervalai.

Pasak E. Tarasti<sup>8</sup>, vienas iš muzikinės erdvės apibūdinimų yra „centras – periferija“ charakteristika. Diskursyviname analizės lygmenyje tai reiškia registų apibūdinimą ir jų tarpusavio sąveiką. Minėtame muzikos pavyzdyje solistės ir choro partijos grindžiamos ne tik skirtingomis to paties intonacyno „zonomis“ (su bendru garsu  $b^1$ ), bet ir plėtojimo pobūdžiu: solistės partija pasižymi vingrumu ir lankstumu, o choro grindžiama repetityvine, minimalistine technika su šiai technikai būdinga formavimo logika. Taip muzikinių priemonių pagalba pabrėžiamas skirtumas tarp „centro“ ir ribinės (liminalios) erdvės juostos.

Opozicijos „centras – periferija“, „savas – svetimas“ modelis struktūruojamas trijų dalių ritualo schema, kurios sudedamąsias dalis savitai yra įvardiję antropologai A. van Gennepas ir V. Turneris. Šių mokslininkų teorijų pagrindu galima analizuoti ir muzikos kūrinius. Straipsnyje jos pasitelktos aiškinant B. Kutavičiaus kūrinius opozicijų „savas – svetimas“, „centras – periferija“ aspektu. Dėl minėtos priežasties kiek ilgiau apsisistosime prie šių teorijų.

Pasak A. van Gennepo<sup>9</sup>, paprastai yra judama nuo periferijoje esančios ikiribinės (*preliminal*) erdvės, įveikiamas simbolinis slenkstis ar riba (*limen*), kurio metu įvyksta įvairios transformacijos, ir tik tada pasiekiamas užribinis (*post-liminal*) siekiamas tikslas. Mokslininko teigimu<sup>10</sup>, ikiribinėje erdvėje, t. y. periferijoje, esantį asmenį „centro“ „senbūviai“ priima ir traktuoja kaip „svetimą“ (*stranger*).

V. Turneris<sup>11</sup> „centro – periferijos“ opoziciją sieja su susijungimo (*incorporation*) ir atskyrimo (*separation*) ryšių modeliais. Mokslininkas čia akcentuoja du dalykus: būseną (*state*), kuri vyrauja, ir vadinamąjį perėjimą (*transition*) į vieną ar kitą (stabilią ar ribinę) būseną.

Stabilią būseną, kurią galima sieti su „centro“ sfera, V. Turneris<sup>12</sup> vadina struktūra, o vadinamąjį komunitą (*communitas*) jis sieja su ribine (*liminal*) „periferijos“ sfera. Pirmasis, stabilios būsenos modelis, anot mokslininko, priklauso struktūruo-

1. Oratorija „Paskutinės pagonių apeigos“, IV d.

tai ir hierarchinei sistemai. Antrasis modelis, t. y. komunitas, kuris gyvybingas ribinėse periferijos situacijose, priešingai, yra nestruktūruoto, nediferencijuoto darinio modelis. Minėta atskyrimo fazę mokslininkas vadina tam tikros stabilios būsenos atsisakymu. Čia yra atsisakoma to, kas yra struktūruota ir hierarchiškai subalansuota. Šių dalykų nepripažįstantis individas, t. y. nuo stabilaus „centro“ atsiskyres subjektas, visuomenės laikomas jai svetimu, „keleiviu“ (*the stranger*), svetimšaliu (*stranger*), autsaideriu, „ribiniu“ (*liminal*) asmeniu, mediatoriumi, keistuoliu ar marginalu. Marginalais mokslininkas vadina visuomenėje kažkuo išsiskiriančius asmenis, tokius kaip burtininkai, žiniuonys, šamanai, kunigai, cirko klounai. A. van Gennepui<sup>13</sup>, kaip buvo minėta, tai „svetimas“ asmuo, keleivis, o Vytautui Kavoliui<sup>14</sup> – tai „krizės asmenybė“.

Remiantis šiais apibūdinimais, ribiniai „periferijos“ asmenys yra pagrindiniai veikėjai: Strazdas iš B. Kutavičiaus operos „Strazdas – žalias paukštis“, grafas Šemeta ir Vienaakė senė iš operos „Lokys“. Operos veikėjui Strazdui suteikti dangiški – žmogaus-paukščio, angelo, Mesijo – bruožai pabrėžia šio veikėjo išskirtinumą ir kitoniškumą. Valstiečiai Strazdą priima kaip savo gelbėtoją, kuris, naudodamasis neeiliniais, gal net nežemiškais savo sugebėjimais, sugeba sutelkti žmones kovai prieš Šungalves pabaisas, kartais vadinamas Raudonaisiais monstraais.

Santykiyje su kunigais Strazdas yra „svetimas“ tarp „savų“. Jis nusizengė vidinėms kunigų „taisyklėms“ – nesilaikė celibato, bičiuliuosi su „prasčiokais“ ir pan. Kunigams Strazdas buvo tarsi „svetimkūnis“. Kad už jam priklausantį kunigo statusą Strazdui teko pakovoti, galima spręsti pasiklausius operoje skaitomo Antano Strazdo laiško, rašyto jo vadinamai „šventajai bažnyčiai“. Šiame laiške jis tarsi teisinasi gyvenęs dorai.

Strazdo tardymą bažnyčios požemiuose (jei šią kvotą laikysime bandymu jį „auklėti“), remiantis A. van Gennepu, galima prilyginti „slenksčio“ ritualui, kurio metu iš ikiribinės periferijos, šiuo atveju vadinamosios Strazdo „paklydimų“ erdvės, jį siekiama „įvesti“ į centre esančią užribinę ir „teisingą“ kunigų bei bažnyčios erdvę. Strazdas, žinia, šio „slenksčio“ neįveikia ir lieka vadinamojoje „periferijoje“, t. y. „svetimo“ erdvėje.

Strazdo žmogaus-paukščio bei kentauro įvaizdis byloja apie jo dvilypumą, t. y. priklausomybę dviem skirtingoms erdvėms – profaniškajai pasaulietinei ir idealiai dieviškajai. Tokia veikėjo traktuote suardoma „savas – svetimas“ bei „centras – periferija“ opozicija. Kaip žmogus Strazdas priskiriamas savo XIX a. laikmečiui ir yra susijęs su to meto žmonėmis, nestabilumo, chaotiškumo bei kovų su interventais dras-

koma Lietuva. Strazdo „paukštiškumą“ lydi dieviška harmoningo gamtos pasaulio prigimtis. O šiems dieviškiems proveržiams, žinia, nėra laiko mato. Operos pabaigoje prisimenamas kažkoks lyg buvęs, lyg nebuvęs kunigas – kvaištelėjęs keistas senolis, kurio buvimo tikrumu dabar abejojama.

Keistuoliu laikomas ir operos „Lokys“ veikėjas, su mistiniu žmogumi-žvėrimi siejamas grafas Šemeta. Aplinkiniai jo nesupranta, todėl grafas jiems kelia baimę ir nepasitikėjimą. Grafas Šemeta net savo aplinkos žmonėms yra „svetimas“. Beje, apie grafa byloja ne tiek pats jo elgesys, kiek aplinkinių šnekos apie Šemetų giminę. Kita vertus, operos pabaigoje „svetimo“ erdvė konkretizuojama – „išryškėja žvėriškasis grafo „aš“, kai jis nužudo savo nuotaką Juliją. Taigi nubrėžiamos aiškios „savas – svetimas“ opozicijos ribos. Grafas Šemeta neabejotinai tampa visuomenės atstumtu „autsaideriu“.

Vienaakė senė (iš operos „Lokys“), panašiai kaip Strazdas tarp valstiečių, iš aplinkinių išsiskiria ypatingais sugebėjimais. Senė yra žiniuonė aiškiaregė, burianti ir tiksliai nusakanti ateitį. Aplinkiniams žmonėms ji neoponuoja.

Kitoniškumas struktūroje vertinamas ir yra įgavęs „svetimo“ apibūdinimą. Pasak antropologo M. Yamaguchi<sup>15</sup>, „kito“ ar „svetimo“ raiška yra dvejopa: struktūros viduje ir už jos ribų. Vienaakės senės veiklą operoje galima apibūdinti kaip struktūros viduje esančią „kito“ raišką.

Tuo tarpu minėta pavyzdį „Gyvates užkeikimas“ iš oratorijos „Paskutinės pagonių apeigos“ galima vadinti „kito“, šiuo atveju choro ir vargonų, raiška struktūros, t. y. tos pačios sakralinės erdvės, ribose. Choro, vargonų ir solistės partijos, kaip buvo minėta, grindžiamos skirtingomis tos pačios dermės garsaeilio atkarpomis. Dėmesio „centre“, kurį galima prilyginti V. Turnerio „struktūrai“, yra solistės partija, naudojamas garsaeilis  $es^1-f^1-b^1-c^2-d^2$ , o pastarojo „periferiją“ su jai būdinga  $g^1-a^1-b^1$  intonacija sudaro komunitas atstovai (V. Turnerio terminas) – lygia-verčiai, tarsi unifikuoti choro motyvai bei vargonų *ostinato* garsaeilis.

„Svetimo“ raiškos už struktūros ribų pavyzdžiu galima laikyti operos „Strazdas – žalias paukštis“ finalą, kuriame sugretinami du labai skirtingi dalykai: operos veikėjų bei Strazdo pasaulis iš vienos pusės ir šiuolaikinis pasaulis su indeksiniais savo ženklais – konkrečiosios muzikos garsais – iš kitos. Šiuo atveju iškyla klausimas: ką iš jų laikyti „centru“, o ką „periferija“. Remiantis J. Lotmano teorija, galima teigti, kad tai priklauso nuo vietos, kurioje yra stebėtojas, – ar jis yra „centre“, ar „periferijoje“. Minėta stebėtoja, beje, taip pat galima palyginti su Gérardo Genette<sup>16</sup> stebėtoju, kurio požiūrio tašką, mokslinin-

ko žodžiais, fokusavimą, galima išvėgti šiame naratyviniame disurse.

„Centro“, J. Lotmano<sup>17</sup> vadinamojo semiosferos branduolio, ir periferijos ryšys yra kaitus. Ši kaita, t. y. vidinio virsmo procesas, vyksta nuolat. J. Lotmano<sup>18</sup> teigimu, galimi du keitimosi kultūros vertybėmis variantai: 1) kai „svetimas“ tekstas<sup>19</sup> verčiamas į „savą“, vidinę kalbą<sup>20</sup> ir 2) kai „svetimas“ tekstas taip ir lieka „svetimas“, t. y. neišverčiamas į vidinę kultūros kalbą.

Pirmuoju atveju, pasak J. Lotmano<sup>21</sup>, tekstas iš vienos komunikacijos sistemos „perjungiamas“ (переключается) į kitą. Pagal Romaną Jakobsoną<sup>22</sup>, komunikaciją sudaro šeši veiksniai: adresantas, komunikacijos metu siunčiamas pranešimas, jį priimančias adresatas ir šiai komunikacijai reikalingi kontekstas, kontaktas bei kodas. J. Lotmano nuomone<sup>23</sup>, komunikacijos akto tikslas – tikslios adresanto informacijos perdavimas adresatui. Čia būtinas pranešimo siuntėjo ir gavėjo kodų sutapimas arba adekvatus pranešimo vertimas (transformacija) iš žinios siuntėjo kalbos į gavėjo kalbą. Tokios transformacijos metu opozicijos „savas – svetimas“, „aš – jis“ verčiamos į „savą“ ir „mes“. Įžengimas į „centrą“ ar jo teritoriją reiškia kokybinį pasikeitimą ir virsmą iš „svetimo“ savu.

Šiai transformacijai yra paklusę beveik visi kitų kultūrų skoliniai („svetimo“ elementai), naudojami B. Kutavičiaus kūrinuose. Pavyzdžiui, kantatoje „Du paukščiai girių ūkmėj“, sukurtoje Rabindranato Tagorės eilėmis, vyrauja individualizuotas B. Kutavičiaus muzikos stilius: aleatorinės bei repetityvinės technikos rūšių sintezės darinys. Todėl minimą kantatą pirmiausia reikėtų analizuoti remiantis aleatorinės technikos taikymu B. Kutavičiaus muzikoje. Apie egzotišką Indiją šiame kūrinyje byloja į B. Kutavičiaus muziką „inkorporuoti“ nekonvencionalūs (tai „svetimo“ sfera) grojimo tradiciniais instrumentais (obojuimi, smuiku, fortepijonu) būdai: įvairiais daiktais stuksenama į instrumentų stygas, braukiama per jas metaliniu daiktu, garsai atliekami klavišais, jų stygas uždengiant plaštaka. Šiame kūrinyje skambinama Johno Cage'o išpopuliarintu vadinamuoju „preparuoštu“ fortepijonu. Tokiais neįprastais grojimo būdais, naudodamas tradicinius vakarietiškus instrumentus, kompozitorius siekė išgauti rytietišką skambesio koloritą.

The diagrams show rhythmic patterns with notes and rests. Diagram a) shows two groups of notes, labeled 1 and 2. Diagram b) shows three groups of notes, labeled 2, 2, and 1. Diagram c) shows three groups of notes, labeled 2, 2, and 2. Diagram d) shows a single group of notes labeled 3.

## 2. „Žiemų vartai“ iš „Jeruzalės vartų“ ciklo

Apie „svetimo“ transformaciją į „savąją“ kalbą B. Kutavičiaus muzikoje byloja visi straipsnyje išvardyti kūriniai (išskyrus „Pietų vartų“ dalį iš „Jeruzalės vartų“). Pavyzdžiui, „Žiemų vartai“ iš „Jeruzalės vartų“ pratęsia pamėgtą B. Kutavičiaus ritualinių kompozicijų „liniją“. Joms būdinga repetityvinė technika, pastovi ritmo pulsacija, *ostinato*, palaipsnis ritminių verčių ilginimas arba trumpinimas (2 pvz.)<sup>24</sup>. Į naują kontekstą iškomponuoja iš jakutų šamano ritualo „pasiskolinta“ savitai naudojama *glissando* priemonė.

Su indų ir japonų muzika B. Kutavičiaus kompozicijas („Anno cum tettigonia“, „Gervių šokiai“, „Rytų vartai“, „Ištariu žodį – lūpos ledėja“ bei „Ten toli, iki vidurnakčio“) sieja tas pats faktūros organizavimo principas, kuriam būdingas palaipsnis erdvės užpildymas ir tankinimas, tolygiai didėjanti kaita. Jį kompozitorius į savo muziką „išvertė“ iš senosios VIII a. japonų muzikos. Pasak B. Kutavičiaus<sup>25</sup>, čia „nėra to, kas būdinga klasikinei Vakarietiškai muzikai (t. y. nėra sekvencijų, kadencijų, kulminacijų, atoslūgių, tempo kaitos)“. Japonų muzikoje kompozitorius atrado sustingusį laiką, pasikartojantį derminį motyvą, kuris plėtojimo metu palaipsniui užpildo muzikos erdvę.

Kvartetas „Anno cum tettigonia“ („Metai su žiogu“) yra parašytas minimalistine technika, jame gausu struktūralistinių elementų. Tai pirmiausia pasakytina apie muzikinio laiko „organizavimą“ šiame kvartete. Kūrinio dalumą pabrėžia jo saitai su metų ciklu. Dvylika metų mėnesių atitinka dvylika varpo dūžių (iš fonogramos), išdėstytų simetriškai per visą kvarteto plėtojimą. Savaitės čia žymi kas aštuntą taktą kintantis ritmo piešinys. Laiko kaita atskleidžiama minimalistiniu laipsniško papildymo principu: mu-

zikos frazė, kuri nuolat kartojama, laipsniškai papildoma naujais garsais. Tai, beje, Philipo Glasso kūrinuose dažnai naudojama priemonė. Visa B. Kutavičiaus kvarteto apimtis – 365 taktai. Kompozitorius čia tarsi „žaidžia“ specifine, dažnai XX a. muzikoje naudojama laiko „organizavimo“ priemone, kurios pagalba ieškoma atitikmenų tarp aktualaus laiko ir virtualaus kūrinių laiko.

Kompozitorius šiame kvartete panaudojo savo pamėgtus ir minimalistinėje muzikoje dažnus papildymo ir pasislinkimo laike principus, repetityvumą. Minimalistų ir ypač Steve'o Reicho pamėgtu „laiko pasislinkimo“, arba fazavimo (*phasing*) principu vadinamas to paties motyvo, kai jis skamba kitame balse, „patraukimas“ laike per tam tikro ilgio natą ar pauzę. Kita vertus, kaip buvo minėta, laipsniško papildymo techniką B. Kutavičius atrado besiklausydamas senosios japonų muzikos, kurią savaip pritaikė savo kompoziciniams stiliui.

Tas pačias japoniškas ir vadinamąsias palaipsnio „papildymo“ priemones bei repetityvumą, kanonus, *ostinato* kompozitorius naudoja keturių dalių sonatoje klarnetui ir dviem fortepijonams „Gervių šokiai“. Čia vyraujančių tolygų muzikos plėtojimą papildoma įvairūs sonoriniai efektai: *tremolo*, *vibrato*, *pizzicato*, garsai, išgaunami gnaibant ir daužant fortepijonų stygas, grojama fortepijonų stygas uždengiant plaštaka, stuksenant į šių instrumentų korpusus, klarnetu grojant *frullato*.

„Gervių šokiuose“ išsiskiria pagrindinė lėtosios pirmosios dalies partija. Ji yra parašyta ritminio kanono (iš pradžių jį atlieka du fortepijonai) forma. Būdingiausi šios dalies bruožai – sinkopių ir pauzių gausa, kurios byloja apie šios dalies muzikos charakterio permainingumą. Trečiąją sonatos dalį, kurioje vyrauja klarnetas, galima vadinti klarneto dalimi (3 pvz.). Jai būdingas variantinis plėtojimas, palaipsniui plečiant temos diapazoną. Klarne to partijoje gausu grynųjų kvartos ir kvintos apimties motyvų. Jų apimtis išplečiama iki nonos arba susiaurinama iki sekundos. Fortepijonai šioje dalyje palaiko klarnetą, išgaudami pavienius garsus ir grodami rankos plaštaka uždengtomis instrumento stygomis.

Visa tai byloja apie B. Kutavičiaus polinkį savo muzikoje derinti binarines opozicijas: mak-

ro- ir mikrostruktūras, pastovius, nekaičius, kartojamus darinius su kaičiais. Per šias opozicijas išryškėja, kaip sugretinami skirtingi muzikinio laiko ir erdvės masteliai, jų stambūs vienetai ir smulkios detalės. Žvilgsnis pakaitomis fokusuojamas į „čia“ ir „ten“, „arti – toli“, ir tai galima apibūdinti kaip „centras – periferija“ opoziciją.

„Gervių šokiuose“ gausu B. Kutavičiaus kūrinuose dažnai naudojamos repetityvinės technikos epizodų, o ketvirtojoje sonatos dalyje vyrauja laipsniška garsaeilio plėtra. Šio kūrinių pabaigoje aptinkama XX a. kompozitorių pamėgta kreščenduojanči forma. Ji įtvirtina vargonų punktą, o nuosekliai garsinant, pasiekama dinaminė kulminacija (*fff* garsumas ir *sforzando*). Tokia *crescendo* forma rodo šio kūrinių rituališkumą, giminingą Maurice'o Ravelio kompozicijai „Bolero“.

Kompozitoriaus B. Kutavičiaus stiliui yra būdinga šiame kontekste minimus „svetimo“ elementus priimti kaip savus ir savaip juos traktuoti. Be to, minėtose B. Kutavičiaus kompozicijose yra paliktos verbalinės šių kūrinių „svetimumą“, konkrečiai – rytietiškumą, rodančios detalės. „Rytų vartų“ epigrafe kompozitorius yra panaudojęs japonų poeto Yosa Busono haiku, o cikle chorui „Ištariu žodį – lūpos ledėja“ – XVII a. dzenbudistų vienuolio Matsuo Bashō eiles. Žiogas (iš „Anno cum tettigonia“, t. y. „Metai su žiogu“) ir gervė (iš „Gervių šokiai“) yra seni tradiciniai japonų simboliai: gervė reiškia ilgą gyvenimą, o žiogas yra gyvybės simbolis.

Kiekvienoje „Ištariu žodį – lūpos ledėja“ dalyje yra panaudota po vieną haiku. Kūrinyje plačiai tai-



3. „Gervių šokiai“, trečiosios dalies klarneto solo partijos ištrauka

koma aleatorinė, repetityvinė, minimalistinė technika, yra do-dekafoninis, *perpetuum mobile* bei kartojimais grindžiami epizodai. Muzikinė erdvė šioje kompozicijoje, kaip būdinga B. Kutavičiaus muzikai apskritai, plėtojama palaipsniui.

Šią nenutrūkstamą plėtrą kompozitoriui padeda palaikyti minimalistinė technika. Pastaroji laiką tarsi sustabdo. Tokį išpūdį padeda sukurti gausūs muzikos darinių, kurie paprastai būna trumpi, pakartojimai, taip pat kulminacijų bei kadencijų vengimas. Čia nelieka atskaitos taškų, kurie leistų sekti muzikos darinių išdėstymą naratyviniame diskurse.

Ketvirtoji ciklo dalis ramiu muzikos charakteriu artima oratorijai „Paskutinės pagonių apeigos“. Apie jų giminingumą byloja čia vyraujantys diatoniniai sąskambiai, gausūs pakartojimai bei neišplėtoti, neįmantri melodinė linija. Tačiau kūrinio „Ištariu žodį – lūpos ledėja“ pabaigoje, priešingai nei „Paskutinėse pagonių apeigose“, kartojimais grindžiama choro partija nenustelbiama ir skamba kaip nesutramdomas ritualinis siautėjimas.

Taigi kiekvienam savo kūriniai B. Kutavičius randa savitą raiškos formą, nors juose nemažai elementų, kurie anksčiau buvo panaudoti kitame kontekste. Kai kurias savo kompozicijoms reikalingas detales kompozitorius yra suradęs tyrinėdamas kitų kultūrų palikimą. Tuomet B. Kutavičiui „svetimas“ tekstas yra tarsi „perjungiamas“ iš vienos, pvz., „svetimos“, komunikacinės sistemos į kitą, t. y. „savą“ komunikacinę sistemą. Todėl į B. Kutavičiaus muziką organiškai įsiterpia vadinamieji buvę „svetimkūniai“. Šio autoriaus „Rytų vartuose“ natūraliai skamba japonų senovinės dvaro muzikos gagaku orkestro instrumentuotės atgarsiai, o keturių dalių pjesėje „Ten toli, iki vidurnakčio“<sup>26</sup> yra panaudota indiška „saulėlydžio“ dermė, palaipsniui greitėjantis tempas (60, 96, 126, 108) bei tirštinama faktūra. Ši dermė nuskamba pirmojoje dalyje palaipsniui ją plečiant į abi puses. Pradedama nuo centrinio  $c^1$ :



4. „Ten toli, iki vidurnakčio“, I d.:

- motyvų „papildymas“, plečiant juos į viršutinį registrą,
- motyvų „papildymas“, plečiant juos į apatinį registrą

F-G-As-H ←  $c^1$  → des-e-fis-g-as-h- $c^1$ -des<sup>1</sup> (4 pvz.).

Šis palaipsniui plečiamas garsaeilis tik vietomis pasiekia kvartos–kvintos intervalus. Minėta indiška „saulėlydžio“ dermė yra tas „svetimas“ elementas, kurį B. Kutavičius meistriškai pritaikė savo muzikos stiliui. Tuo galima įsitikinti išsamiau paanalizavus kompoziciją „Ten toli, iki vidurnakčio“. Antrojoje jos dalyje, kuri čia yra didžiausia, ši dermė plėtojama pasinaudojant repetityvine, palaipsnio papildymo ir faktūros tankinimo technikomis. Be to, šioje dalyje yra dvi padalos, kurioms būdinga savita, individuali plėtra. Pirmojoje padaloje (5 pvz.) laipsniškai plečia-

5. „Ten toli, iki vidurnakčio“ II d. pirmosios padalos motyvų raida

ma ir, pasiekus kulminaciją, siaurinama kartojamo (po keturis kartus) motyvo apimtis (nuo dviejų sugrupuotų garsų iki septynių ir atvirksčiai). Atitinkamai kinta akcentuojami ritmo motyvai (nuo kas antro iki kas septinto garso). Minėtos kaitos „bangos“ yra keturios. Iš jų dvi paskutiniąsias papildoma ne tik šioje padalose nuo pradžių pasikartojanti vadinamojo „lombardinio“ ritmo figūra saksofonų partijose, bet ir dvi naujos – keturių lygių šešioliktnių bei dviejų šešioliktnių ir vienos aštuntinės figūros. Minėtos ritmo figūros skamba kartu skirtinguose saksofonų balsuose, tokiu būdu palaikydamos bendrą faktūros tankinimo tendenciją.

Šios padalos kulminacijoje (ff garsumas) styginiai (*arco*) ima kartoti vyraujančią  $c^1-h-des^1-c^1$  (6 pvz.) intonaciją. Čia dažniausi unisono bei kvintos sąskambiai nuo  $c$ . Pirmosios padalos kulminacija sutampa su antrosios padalos pradžia. Joje palaipsniui plečiamas pradinės intonacijos  $c^1-h-des^1-c^1$  diapazonas bei registras (jis išplečiamas iki trečiosios oktavos vidurio:  $c^3-d^3-es^3-d^3-fis^3-g^3$ ), kurį aktyviai palaiko saksofonų kvintetas.

Per visą trečiąją dalį, išskyrus paskutiniuosius aštuonis jos taktus, išlaikoma styginiais (*sul ponticello*) atliekamo tetrachordo  $h-c^1-des^1-e$  šešioliktnių pulsacija. Dalies pabaigoje čia esančio garsaeilio apimtis gerokai išplečiama, o registras pasiekia aukščiausią trečiosios oktavos  $g^3$  tašką. Pagal plėtojimo pobūdį ir raiškos priemones trečioji dalis yra identiška antrajai.

Nedidelė paskutinioji (ketvirtoji) pjesės „Ten toli, iki vidurnakčio“ dalis yra tarsi viso kūrinio kvintesencija. Jos saksofonų partijoje dar kartą (tik glaus tesne forma) parodoma, kaip plėtojimo metu laipsniškai plečiamas garsaeilis ir jo registras. Styginiai šioje dalyje pasižymi stabilumu (išsiskiria čia karto-

jamas centrinis kūrinio garsas „c“). Naudojantis F. Lerdahlio ir R. Jackendoffo<sup>27</sup> generatyvinės teorijos redukcijos modeliu, galima teigti, kad čia vyrauja tercinės struktūros „c“ trigarsis su praleista terciąja. Temą tuo metu atlieka saksofonų solo pakaitomis: pradedama nuo boso saksofono, kurį pakeičia saksofonas in a, ir baigiama ilga (dvidešimt penkių taktų) soprano saksofono tema (7 pvz.). Per tą laiką minėto saksofono garsaeilis išpūdingai „pakyla“ aukštytyn (nuo pirmosios oktavos iki trečiosios). Plėtojimo intensyvumą palaiko nereguliari, sinkopinė saksofono partijos ritmika. Paskutiniosios kompozicijos dalies saksofonų partijas ir galima laikyti koncentruotu deriniu, intonaciniu bei registrų pritaikymo kūrinyje modeliu.

Šia išsamia kompozicijos „Ten toli, iki vidurnakčio“ analize buvo siekiama parodyti, kaip B. Kutavičius savo muzikoje yra pritaikęs iš pažiūros „svetimus“ sau ir apskritai lietuvių muzikai elementus. Apibendrinant galima teigti, jog kūrinys „Ten toli, iki vidurnakčio“ yra tipiškas „svetimo“ (šiuo atveju indiškiosios „saulėlydžio“ dermės bei japoniškiosios muzikinės erdvės plėtimosi) inkorporavimo į savąjį komponavimo modelį pavyzdys.

Straipsnyje minimi pavyzdžiai byloja apie „svetimo“ reiškinio perkėlimą iš vadinamosios „periferijos“ į „centrą“, jį transformuojant ir perkoduojant į „savą“ kalbą. Šio tipo transformacija, J. Lotmano teigimu<sup>28</sup>, vyksta pagal priimančios kultūros dėsnius.

Antruoju atveju neišverstas į vidinę kalbą „svetimas“ tekstas, net pakeitus jo kontekstą, lieka „svetimu“, nes „svetima“ kalba čia neišsivinta. Pavyzdžiui, B. Kutavičius, keltų motyvais rašydamas kūrinių „Medžių kova“, iš karto atmetė keltišką muziką, teigdamas, kad ši jam yra visai „svetima“, per daug vaka-

rietiška ir neįdomi<sup>29</sup>. Afrikietiškojo „Pietų vartų“ muzikos lygmens, pasak B. Kutavičiaus, jis taip pat nesiekė išversti į savo stiliaus muzikos kalbą. Kompozitorius teigė<sup>30</sup>: „Šitas dalykas (afrikietiškas muzikos lygmuo – I. J.) man labai svetimas buvo, bet aš norėjau būtent Afrikos. Ji labiausiai stilizuota ir yra“. „Svetimas“, t. y. afrikietiškas, elementas B. Kutavičiaus „Jeruzalės vartų“ cikle traktuojamas stilizuotai. Jis neišverčiamas į vidinę kompozitoriaus muzikos kalbą. Šiuo atveju susiduriama su konkrečiais komuni-

6. „Ten toli, iki vidurnakčio“ II d. pirmosios padalos kulminacija, sutampanti su antrosios padalos pradžia. Vyraujanti antrosios padalos intonacija

7. „Ten toli, iki vidurnakčio“ saksofono solo temos ištrauka iš IV d.

kacijos mechanizmo ir jo sistemos veikimo atvejais, apie kuriuos toliau rašoma kiek plačiau.

„Savo“ ir „svetimo“ ryšius J. Lotmanas<sup>31</sup> vadina kultūrų bendravimu, jų dialogu. Paulio Ricoeuro nuomone<sup>32</sup>, dialogui būtinas sakytojo ir klausančiojo intencijų abipusiškumas: „pirmajame glūdi intencija sukelti tam tikrą sąmonės judesį, kuriuo klausantysis atpažintų [...] intenciją“. Priešingu atveju „svetima“ ir „nepažįstama“ lieka periferijoje, nes yra „nesuprantama“.

Apie komunikaciją galima spręsti pagal „suprantamo – nesuprantamo“ opozicijos traktuotę. Suprantama yra tai, kas yra „sava“, t. y. „centre“ subjekto atžvilgiu. Nesuprantama, priešingai, – tai, kas „periferijoje“ ir „svetima“. Supratimas, pasak E. Tarasti<sup>33</sup>, yra individualus dalykas. Tai, kas vienam suprantama, kitam gali atrodyti nesuprantama.

Kita vertus, suprantančių individų skaičius kinta priklausomai nuo to, ar pateikiamos žinios (*message*) kodas yra žinomas vienetams ar daugeliui. Nuo to priklauso atpažinimo ir supratimo koeficientas. Pavyzdžiui, reikšmingas ir atpažįstamas yra savo šalies himnas, tačiau kokios nors tolimes šalies himnas tai pačiai žmonių bendruomenei savo reikšme, priešingai, dažnai lieka neatpažįstamas, galbūt nesuprantamas, „svetimas“. Šią mintį galima pratęsti minint konkretų B. Kutavičiaus „Pietų vartų“ atvejį. Lietuviams Afrikos žemyno muzikos kultūra, žinia, yra gana tolimes. Apie ją dažnai sprendžiama pasinaudojant priimtais stereotipais, t. y. tam tikru afrikietiškos muzikos kodo modeliu. B. Kutavičiaus minimas stilizuotas šios muzikos pateikimas „Pietų vartuose“ reiškia, kad kompozitorius šiame kūrinyje panaudojo Lietuvos klausytojams atpažįstamą afrikietiškos muzikos kodą, jo ne-

detalizuodamas. Tai stilizuotas afrikietiškos muzikos kodo pateikimas.

Supratimas, E. Tarasti<sup>34</sup> teigimu, neatsiejamas nuo to, kaip „užsikabinama“ už pačios pranešimo (*the message*) idėjos, nes nuo to priklauso prasmės lygis. Be to, supratimas, anot mokslininko<sup>35</sup>, nereiškia linearaus teksto (plačiąja prasme) skaitymo, bet apima daugybę komunikacijos lygių. Supratimas reiškia sintaksinio-semantinio lygio reiškinio turinio ir praktinių jo lygmenų „sukabinimą“. Tai akivaizdu turint galvoje muzikos pavyzdį. Apie muziką galima spręsti pasi-

klausius jos ir susiejus šį išpūdį su sintaksiniu-semantiniu kūrinio užrašymu natomis.

Nesupratimas, pasak E. Tarasti<sup>36</sup>, yra dviejų rūšių: 1) kai gavėjas nesupranta jam siunčiamos žinios, nes naudojami skirtingu kodu ar ženklų sistema nei siuntėjas; 2) kai gavėjas, skirtingai nei siuntėjas, interpretuoja pranešimo „idėją“. Gavėjas ženklą (komunikacijos pranešimą) sieja su skirtingais ipročiais ar semiosfera. Tai vadinamasis „bendrakultūrinis nesupratimas“ (*cross cultural misunderstanding*).

Pirmuoju atveju gavėjas siuntėjo žinias laiko kažkuo „svetimu“, nes to, ką gauna, nesupranta. Antroju atveju siuntėjo žinia neatrodo „svetima“, tačiau gavėjo reakcija į šią žinią ir interpretacija byloja, kad jam ji liko „svetima“.

„Supratimo – nesupratimo“ problema, apibendrina E. Tarasti<sup>37</sup>, yra tam tikros visuomenės dalies, kuriai daliai – „ego – alter ego“, „aš – svetimas“ – ji priklauso, problema.

Opozicijos „suprantamas – nesuprantamas“, „savas – svetimas“ glaudžiai susijusios su gnoseologinės opozicijos „pažįstamas – nepažįstamas“ pora. „Pažįstamu“ paprastai laikoma tai, kas yra sava ir suprantama, o „nepažįstamu“, priešingai, kas „svetima“ ar „nesuprantama“. Kita vertus, svarbiausias čia visur yra psichologinis veiksnys. Pavyzdžiui, tai, kas „pažįstama“ ir „suprantama“, taip pat gali pasirodyti kaip „svetima“.

Komunikacija yra kaitus procesas: tai, kas „svetima“ ir yra „periferijoje“, gali persikelti į „centrą“ ir tapti „savu“. J. Lotmano teigimu<sup>38</sup>, vadinamojo „pašalinio“, t. y. šios komunikacijos stebėtojo, vaidmuo (pozicija iš šalies) pakinta – buvęs autsaideris tampa dalyviu. Tokiu būdu sprendžiamos ontologinės – gnoseologinės problemos: tai, kas svetima, ne-



pažįstama ir nesuprantama, transformuojama į sava, pažįstama ir suprantama. Tame slypi gnoseologinė esmė. Pasak E. Tarasti<sup>39</sup>, „be supratimo akto neegzistuoja reikšmė“. Be to, kaip teigia mokslininkas<sup>40</sup>, „supratimas yra kognityvus, vieno asmens sąmonės ribose vykstantis veiksmas; jo sąlygos gali kisti, tačiau pats įvykis visada yra vidinis“. Vienas iš „supratimo“ mechanizmo atvejų, kaip rašo E. Tarasti<sup>41</sup>, reiškia atvirkštinį perėjimą nuo „aš“ prie „ne aš“, o tai reiškia ne tik dialogo vyksmą tarp „centro“ ir „periferijos“, bet ir semiosferos branduolio (J. Lotmano terminas) „pasislinkimą į „periferiją““. Šis, J. Lotmano teigimu<sup>42</sup>, nors ir laikinas „pažįstamo“ ir „savo“ pavertimas „nepažįstamu“ ir „svetimu“ reikalingas tam, kad stimuliuotų „savą“ tekstą. Kaip tokį meninio stimuliavimo pavyzdį galima nurodyti B. Kutavičiaus oratoriją „Iš jotvingių akmens“. „Nepažįstamas“ ir „svetimas“ diskurso lygmenys, kuriuose naudojami tariamai „svetimi“ elementai (mirusi jotvingių bei nekonvencionali muzikinė kalba), pirmojoje oratorijos pusėje suaktyvina „savo“ ir „pažįstamo“ laukimą. Finale jis apvainikuojamas – skamba lietuvių liaudies daina „Pūtė vėjas“, kuria įtvirtinama suprantama lietuvių kalba ir konvencionali muzika.

## IŠVADOS

Apibendrinant „svetimo“ traktuotę B. Kutavičiaus muzikoje, galima padaryti šias išvadas:

- 1) kompozitorius „svetimus“ elementus verčia sa-vaip ir pritaiko prie savo stiliaus muzikos;
- 2) kai B. Kutavičiaus kūrinuose naudojamas „svetimas“ lieka „svetimu“, jo elementai pateikiami stilizuotai;
- 3) ryškiausi B. Kutavičiaus operų veikėjai – Strazdas ir grafas Šemeta – iš tiesų yra „svetimi“ tarp „savų“, t. y. autsaideriai, marginalai;
- 4) kai kuriais atvejais „svetimo“ elementus B. Kutavičius naudoja kaip kompozicinę priemonę savo numatytam „centrizmui“ pabrėžti.

Gauta  
2001 08 27

## Nuorodos

- <sup>1</sup> M. Eliade, *Amžinojo sugrįžimo mitas. Archetipai ir kontrolė*, Vilnius: Mintis, 1996, p. 21.
- <sup>2</sup> B. Kutavičius, *Paskutinės pagonių apeigos*, Oratorija choru, vargonams ir ragams, Vilnius: Vaga, 1984.
- <sup>3</sup> V. Rubavičius ir S. Žukas, Klausytojas. Kontekstas. Prasmė, *Literatūra ir menas*, 1979 09 15, p. 6.
- <sup>4</sup> Ten pat.
- <sup>5</sup> F. Noske, *The Signifier and Signified*, Hague: Martinus Nijhoff, p. 241–270.

- <sup>6</sup> V. Landsbergis, Žiogas ir ažuolas saulės rate, *Literatūra ir menas*, 1978 12 30.
- <sup>7</sup> F. Lerdahl ir R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1983.
- <sup>8</sup> E. Tarasti, On the Role of Space in Musical Discourse, *Center and Periphery in Representations and Institutions*, ed. E. Tarasti, Acta Semiotica Fennica I, Imatra: International Semiotics Institute, 1992, p. 394.
- <sup>9</sup> A. van Gennep, *The Rites of Passage*, translated by Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee, London: Routledge & Kegan Paul, 1960, p. 11–13.
- <sup>10</sup> Ten pat, p. 28.
- <sup>11</sup> V. Turner, *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure*, Chicago: Aldine Publishing Company, 1969, p. 96.
- <sup>12</sup> Ten pat, p. 166.
- <sup>13</sup> A. van Gennep, ten pat, p. 28.
- <sup>14</sup> V. Kavolis, *Kultūrinė psichologija*, Vilnius: Baltos lankos, 1995, p. 11.
- <sup>15</sup> M. Yamaguchi, The origin of center/periphery theory in the human and social sciences. *Center and Periphery in Representations and Institutions*, edited by E. Tarasti, Acta Semiotica Fennica I, Imatra: Publications of the International Semiotics Institute at Imatra, No 2, 1992, p. 115–123, p. 120.
- <sup>16</sup> G. Genette, *Narrative Discourse*, translated by J. E. Lewin, Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1980.
- <sup>17</sup> Ю. М. Лотман, *Избранные статьи в трёх томах*, Таллин: Александра, 1992, с. 99.
- <sup>18</sup> Ten pat, p. 117.
- <sup>19</sup> Tekstas vartojamas plačiaja prasme kaip diskurso sinonimas.
- <sup>20</sup> Kalba, kaip raiškos priemonė, būdas.
- <sup>21</sup> J. Lotmanas, ten pat, p. 86.
- <sup>22</sup> R. Jakobson, Closing Statement: Linguistics and Poetics, *Semiotics. An Introductory Anthology*, edited with Introductions by R. E. Innis, Bloomington: Indiana University Press, 1985, p. 150–151.
- <sup>23</sup> J. Lotmanas, ten pat, p. 34.
- <sup>24</sup> B. Kutavičius, *Žemių vartai*, partitūra, 1990.
- <sup>25</sup> B. Kutavičius, Ne įtikti, o įtikinti, *Literatūra ir menas*, 1978 02 25.
- <sup>26</sup> B. Kutavičius, *Ten toli, iki vidurnakčio*, partitūra, 1995.
- <sup>27</sup> F. Lerdahl ir R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1983.
- <sup>28</sup> Ten pat, p. 117.
- <sup>29</sup> Kompozitoriaus B. Kutavičiaus pokalbis su I. Jasinskaite-Jankauskiene 2001 m. gegužės 11 d.
- <sup>30</sup> Kompozitoriaus B. Kutavičiaus pokalbis su I. Jasinskaite-Jankauskiene 2001 m. gegužės 11 d.
- <sup>31</sup> J. Lotmanas, ten pat, p. 122.
- <sup>32</sup> P. Ricoeus, *Interpretacijos teorija. Diskursas ir reikšmės peretklus*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 29–30.
- <sup>33</sup> E. Tarasti, *Existential Semiotics*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000, p. 59.
- <sup>34</sup> Ten pat, p. 57.
- <sup>35</sup> Ten pat, p. 58.
- <sup>36</sup> Ten pat, 60–61.
- <sup>37</sup> Ten pat, p. 62.

<sup>38</sup> J. Lotmanas, ten pat, p. 15–16.

<sup>39</sup> E. Tarasti, ten pat, p. 57.

<sup>40</sup> Ten pat, p. 59.

<sup>41</sup> Ten pat, p. 69.

<sup>42</sup> J. Lotmanas, ten pat, p. 110–113.

**Inga Jankauskienė**

**MANIFESTATIONS OF THE “FOREIGN” IN THE  
MUSIC OF BRONIUS KUTAVIČIUS**

**S u m m a r y**

A number of works written by Bronius Kutavičius under the influence of non-Lithuanian cultures are discussed. An opposition “native/foreign” or, in other words, “center/periphery” provides here the context for discussion of these compositions. The mentioned descriptions provoke sundry questions concerning communication, spatial di-

tribution, narrative, gnoseology, and ontology, which are brought into notice in the course of this article. In Kutavičius’ music, the most characteristic features of treatment of the “foreign” elements may be exemplified in the following cases:

a) when using the “foreign” elements, the composer renders them his own way and makes them fit his personal style;

b) when using the “foreign” elements as actually “foreign”, Kutavičius presents them in the manner of stylization;

c) in Kutavičius’ operas, the most prominent characters – Strazdas and Count Šemeta – are really “strangers” within their “own” communities, that is, outsiders, marginals;

d) in some cases, Kutavičius employs the “foreign” elements as compositional means to emphasize what is intended to be the “center”.