
Reinerio Maria Rilke's poezija naujausioje lietuvių muzikoje kaip eurointegracinis proveržis

Jūratė Landsbergytė

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

Reinerio Maria Rilke's poezija yra ypatingas transkultūrinis fenomenas su muzikai būdingais užkoduotais formavimo principais, skatinantis modernų laiko suvokimą, mąstymą apie meną, egzistencijos prasmę. Tai formuoja savitą rilkišką erdvę muzikos kūryboje, siekiančią tolimų, menamų, nujaučiamų „pažodinių“ sferų. Iš dalies ją galbūt galima lyginti su Mikalojaus Konstantino Čiurlionio dailės reikšme muzikai. Lietuvių muzikoje rilkiškasis fenomenas atsirado XX a. pabaigoje, kai po laisvės atgavimo tapo įmanomas dėmesys kultūros eurointegracijai bei naujos egzistencinės temos. Pažymėtina ir toji aplinkybė, kad tai ypač su literatūra arba filosofija susijusių kompozitorių kūryba: kompozitorių-poetų Algirdo Martinaičio (g. 1950) ir Onutės Narbutaitės (g. 1956), modernizmo intelektualo Mindaugo Urbaičio (g. 1952), linkusios į religijos filosofiją Eglės Sausanavičiūtės (g. 1963). Kūriniai R. M. Rilke's tekstais yra alternatyva ir technologiniam-mechanistiniam modernizmui, kurį poetas suvokė kaip civilizacijos krizę.

Raktažodžiai: sąsajos, apokaliptinės nuojautos, amžiaus pabaigos krizė, Europos kultūros dualizmas, filosofinės-muzikinės struktūros, krintančios linijos, trūčiojantis pulsas, vidinių kulminacijų kvėpavimas, intonacijos virpesys, šešėliai, erdvė, žodžio formalumas ir vidinė galia, formos atsivėrimas, šauksmas, praeitis, Giesmė

Tema „R. M. Rilke's poezija lietuvių muzikoje“ rašoma bene pirmą kartą, nes tik dabar jau galima apibendrinti reikšmingus kūrinius poeto žodžiais. Nors R. M. Rilke's poezija yra versta į lietuvių kalbą ir ankstesniais laikais (1969, 1975), tačiau tuomet muzikoje vyravo kitos – savasties išlaikymo tendencijos, ir buvo sunkiai išsivaizduojami kompozitorių motyvai vartoti vokiečių kalbą savo kūriniuose. Todėl tik po 1990-ųjų, atkūrus Nepriklausomybę ir atsivėrus sienoms į Vakarų Europą, užsimezgas tampa ryšiams, ypač su Vokietija, arčiausia ir labiausiai lietuvių kultūrą iš Vakarų veikiančia šalimi, atsirado prielaidos kūriniams (užsakymai), kuriems buvo pasirinktas būtent vienas didžiųjų XX a. vokiečių poetų R. M. Rilke. Šiame straipsnyje bandoma atskleisti, kuo R. M. Rilke yra aktualus XX a. pab. mūsų kompozitorių kūrybai, atverti sąsajas tarp jo poezijos ir lietuvių muzikos siekių, parodyti, kaip tai skirtingai įgyvendina kiekvienas iš nagrinėjamų kompozitorių, ko kiekvienas ieško ir randa šioje daugiasluoksnėje kūrybos laboratorijoje – R. M. Rilke's dvasiniame pasaulyje. Straipsnyje remtasi literatūrologų mintimis apie šią poeziją ir turima muzikine medžiaga (kompozitorių rankraščiais, nes kūriniai dar nėra išleisti), taip pat savo patirtimi ją atliekant. Poe-

zijos ir muzikos ryšys čia yra svarbus kaip neginčijama visų kūrėjų mąstymo kryptis – tiek poeto, tiek kompozitorių. Be to, kūrybinės, apokaliptinės nuojautos, amžiaus kryžkelės, Europos tautų bendro likimo atgarsiai suartina skirtingų laikų ir visuomenių kūrėjus. Čia atsiranda erdvė dar vienai reikšmingai transcendentinei sąsajai – laiko filosofinei muzikai, sujungiančiai kultūrų kelius.

Ich lebe mein Leben in wachsenden
Ringen, die sich über die Dinge ziehn

R. M. Rilke

„Das Stunden-Buch“¹

Rievėm nuostabiom gyvenu aš tolydžio
Per daiktus jos plinta aplink

iš „Valandų knygos“

(vert. Edvardas Astrauskas)²

Egzistencinių prasmų, sąvokų briaunų, garsų ir žodžių ryšių išplėtimas keliaujant per filosofines meno-gyvenimo ribas, grimziant į poezijos vienatvės pasaulį – toks vokiečių poeto Reinerio Maria Rilke's (1875–1926) kūrybos žydėjimas išsiskleidė ir XX a. pabaigos lietuvių muzikoje. Kuo R. M. Rilke tapo savas mūsų viduriniajai kompozitorių kartai, mini-

malizmo, metaforų ir postromantinių ieškojimų veržimosi liepsnos pažymėtai kūrybai? Kūrybai, kuriai vienas svarbiausių motyvų gali būti žodžio reikšmė, poezija ar filosofija, ir ne tiek – naujų dramaturgijos principų, sistemų kūrimas (koks yra Osvaldo Balakausko (1937), Broniaus Kutavičiaus (1932) struktūralizmo kelias). Vidurinioji „naujųjų romantikų“ karta (sąlyginai ją galima taip pavadinti) siekė tikrumo, jausmų išraiškos, laiko turinio, pasitelkdama grynąjį garsą, jo vidinę erdvę ir projektuodama jo dramaturgiją tai iš vidaus – evoliuciniu augimo keliu, tai su literatūriniu, filosofiniu užtaisu „iš šalies“ – persmelkdama poetine gaida, beribe ilgesio amplitude. Ir čia atsirado vieta R. M. Rilkes poezijai. Tai tam tikras naujas europinis žingsnis lietuvių muzikos raidoje: egzistencializmo banga, filosofinis priešasties – pasekmės ryšys, universalios, bendražmogiškos temos paliekant praeity istorijos procesą rodo jau naują brandos etapą. Būtent R. M. Rilkes poezijoje nuskamba visuotinesnė nei tautos istorinių lūžių aktualijų gaida – žmogaus dvasios santykis su Dievu, su laiku, su pačiu savimi, su savo gyvenimu, meno ir egzistencijos matmenų daugiabriaunis susikirtimas, skambus, skaudus ir... klaidinantis susiskaldymu, priešara bei plečiantis erdvių ratas. Tarsi akmenį metus į vandenį klausimų inspiracijoje susiliečia daugybė naujų skaudžių daiktų reikšmių. Ir tai tėra ieškojimas atsivėrimo taškų, formos „tekėjimas“, išsiliesimas iš ribų, artimas muzikos ir žodžio ryšys, tampantis muzikos esme. Ši R. M. Rilkes poezijos savybė teikia daug naujų erdvių, tad aktualu, kokiomis skaidulomis ji jungiasi su lietuvių kompozitorių kūryba, į kokias dramaturgines linijas persiformuoja. Besiveržianti į daiktų esmes muzikos padalų linija, griežta ir vienintelė, yra tarsi atskaitos taškas, pagal kurį nusistovi pusiausvyra naujuosiuose kūriniuose. Ar tai atsvara turinio atvirumui? Į tuos klausimus bandysime atsakyti nagrinėdami tamprų muzikos ir žodžio ryšį, žodžio reikšmę muzikai. Tai gali būti ir visa ko pradžia, ir pabaiga, ir malda, pirmas ir paskutinis kreipimasis... ar nosisukimas... Tai pilnaties ir atstumo kūrimas santykyje „Dievas ir aš“:

Was du sehnst, meine Seele, sag es:
Sei Heide, sei Heide, sei weit.

Ko tu ilgiesi, mano siela, pasakyk:
būk pagone, pagone, būk tolima.

R. M. Rilke³

Toliau panagrinėsime R. M. Rilkes poezijos poveikį lietuvių muzikai pagal keturias jo minties kryptis.

Pirmoji – dualizmo aspektas – vokiškosios kultūros idealizmo (filosofijos) ir žemiškumo (aistrų pirmapradžio šėlsmo) sankirta. Šis R. M. Rilkes poezijos egzistencinis variklis tapo Algirdo Martinai-

čio europinės kultūros sampratos kūrybiniu raktu. Ankstyvasis 1895–1900 metų laikotarpio R. M. Rilkes eilėraštis „Vigilija“ yra A. Martinaičio kūrinio sopranui ir vargonams idėjų šaltinis. Kūrinys atsirado dėl užsakymo iš Berlyno (premjera įvyko 1994 m. Epifanijos bažnyčios vargonų statybai skirtame benefisiniame koncerte). Kompozitorius čia prasmelkė į vokiškosios poezijos erdves, paversdamas jas savo dvasios savastimi, suteikdamas joms muzikinę formą. Kūrinyje realizuojama antagonizmų filosofijos dramaturgija – poetinės kraštinės dalys „slepia“ instrumentinį virsmo „kovos“ ir „chaoso“ vidurį, tarsi nebūčiai prasižiojantį praradimų finalą. Šis dramaturginis sprendimas – viduryje slypintis „finalas“ – filosofine visuotine prasme itin įtikinamas: atskleidžia ypatingą apokaliptinį visuotinės pabaigos agresyvumą, faustiškojo klausimo išprovokuotą klastą ir brutalumą, kuris tarsi atsiveria ir užsiveria kitu „aš“ – lyriškojo herojaus vienatvės nerimo ir gamtos ramybės susiliejimu – peizažiniu sąlyčio tašku... Muzikinė forma išplėtoja šį eilėraštį, suteikia jam dramatinės poemos versiją, savotišką „Gyvenimo ir Mirties kovos“ atspindį, slypintį vakaro laukų ramybėje.

Vigilija – tai budėjimas vienuolyne, kai vakaro, nakties ir aušros valandas sujungia malda. Tarsi susikeičiama vietomis: gamta budi ir stebi tavo mintis.

Vigilijos (Vigilien) – keturi R. M. Rilkes, klajonių poeto, naktinių budėjimų eilėraščiai. Pirmasis, kurį pasirinko A. Martinaitis (jis yra ir viename pirmųjų į lietuvių kalbą išverstame R. M. Rilkes poezijos rinkinyje, išl. 1975, Vilnius: Vaga), tai – pakiliausias himnas nakties grožiui ir gamtai, ir **tylai**, ir tekančiam laikui:

Die falben Felder schlafen schon,
mein Herz nur wacht **allein**;
der Abend rafft im Hafen schon
sein rotes Segel ein.

Laukais ramybė skrenda jau,
Ar siela ją beras?
Greit vakaras pakrantėj
nuleis rausvas bures.

Toje laiko tėkmėje – jaudinanti nakties atsivėrimų kulminacija:

Traumselige **Vigilie!**

Jetzt wallt die Nacht durchs Land;
der Mond, die **weisse Lilie**,
blüht auf in ihrer Hand.⁴

Sargyba **tyliai** renkasi
Ir žengia jau naktis.
Lyg lelija jos rankose
Pražysta pilnatis.
(vertė Leonas Petravičius⁵)

Kompozitorius, pasirinkdamas būtent šį eilėraštį, išryškina atraminius prasmės taškus savo interpretacijai, kurioje perima ir tęsia vaizdinio kūrybą: žodis **allein** tampa kūrinio moto ir formuojančia poetine medžiaga, prasmelkiančia, susiliejančia su muzikos linija, išaugančia ir galiausiai liekančia vienišu garsu **a**. Žodis „tyliai“ (vertime) nusako pagrindinę muzikos – aplinkos fono – funkciją, o dainuojantys balsai ir dvigarsiai **ei**, **e** ir **ie**: (*Traumselige Vigilie! die weisse Lilie* – pabraukta kompozitoriaus) tarsi lopšinė išūpuoja, pabrėžia svajingumą, svajonių „plaukimą padebesiais“, jų tapybinį impresionistinį irealumą, kaip ir pačios nakties, paliekančios daiktus ne-daiktiškais įvaizdžiais mėnulio šviesoje ar šešėlyje. Garsas „a“ (unisonu, vėliau oktava) vargonų partijoje, kuriuo prasideda Vigilija, kaip minėta, turi simbolinę – leitmotyvinę reikšmę. Balso partija taip pat prasideda nuo „a“. Palaipsniui išsiūbuojama melodija mažomis intervalinėmis slinktimis, kartojimais ir pirmąkart intonuojuojant žodį „allein“ (b-a) prabunda skausmo gaida, tarsi iš netyčių praslenkantis šešėlis, nostalgija susiliejančioje tolumoje (1 pvz.). Ją „užapvalina“, nušviesina pakartojimas pilnųjų tonų slinktimi į viršų. Taip užbaigiama mintis – leitmotyvas, tik vargonai dar tyliai užkabina šešėlinę mažąją sekundę. Ji lieka „pasąmonės fone“, atsitraukdama, leisdama palaipsniui išgalėti nakties įvaizdžiams ir vaizdams. Platesnių intervalinių bangų melodija (kvartos–tercijos) kiekvienąkart grįžta į savo pirminį „ramybės tašką“ – į garsą „a“, į kurį kaskart pakylama pilnųjų tonų seka iš apačios: f-g-a. Taip tarytum vis prašviesėja garsų ir šešėlių paletė.

Tačiau toliau kylanti įvaizdžių įtampa koncentruoja melodinę raišką į vis platesnius intervalus, įvedamas valios motyvas, nors tekste tas pats susižavėjimo atodūsis: „Traumselige Vigilie! Jetzt **wallt** die

1. A. Martinaitis. „Vigilija“.

Nacht durchs Land“. Sumažinta kvinta, krintanti žemyn, kykla dar platesniais (d. 6, m. 7) žingsniais į viršų. Žodis **wallt** tampa reikšmingu persikūnijimo šaltiniu: jame ir jėgos galybės motyvas, ir ritimasis bangomis – intervalų šuoliai tarsi nugalint kliūtis ar svajingi svyravimai, siūbavimai tritoniais jų plėtros kryptimi. Taip atveriamą vidinę dinaminę skalę: pradžioje jos nesvarumas (irealumas, gamtos svajingumas), vėliau įvaizdžio „svetimas šaltis“ nerimas, dramtizmo užuomazga pasiekiamą eskaluojant tritonį melodijoje (a-dis), kuris kelia blaškymosi ir klaidumo jausmą, tačiau vis dar sugrįžta į savo ramybės tašką „a“.

Kompozitorius galiausiai atsiplėšia nuo R. M. Rilės teksto ir pasineria į savo įvaizdžių garsų jūrą. Pradedama „tapyti“ spalvomis. „Žingsniai“ – tai nakties ėjimas („Jetzt **wallt** die Nacht durchs Land“/ „Ir žengia jau naktis“); tame yra kažkas užslėpta, įsakmu, beveik artima jėgai, gal net prievartos užuominai. A. Martinaitis pabrėžtinai pažymi partitūroje „žingsnius“ žodžiu, užpildo nerimą nešančiais intervalais – m. ir d. sekundėmis, tritoniais, m. ir d. septimomis. Vargonų faktūra neatpažįstamai keičiasi, aktyvizuojasi į tokatinio judėjimo proveržį. Transformuojasi prasmės: „wallt“ ir „die Nacht“ – už šių žodžių slypi nakties reiškinių chaosas, kuris trykšta iš iracionalaus gausmo stichijos. Balso ir vargonų motyvų nuotrupos tarsi kirčiais pertraukia viena kitą, abiejų partijų veržlumas suskaldo jas valdingais šūksniais, kuriuos užgožia intensyvėjanti, visa savo instrumentine didybe išauganti vargonų partija. Čia jau žodis „wallt“ galėtų sietis su neišsakytu „Gewalt“ (prievarta), kurį kaip gyvybės paslaptį ir ardomąją galią gamtoje galbūt jautė kompozitorius.

Vargonų solo – vidurinioji kūrinio dalis Allegro – atsiveria grėsminga tokata: daugiagarsių akordų šuoliai ir sinkopinis ritmas, finalų fantazijos „beprotybė“ menantis šėlsmas. Tai „Valpurgijų nakties“ muzika, į kurią transformavosi Vigilijos peizažų ramybė. Vargonų faktūra, išaugusi iki tirštų, aštrių skambesiu „isterijos“, tampa „nevaldoma“: sinkopinio ritmo akordų šuoliai, pragariska bakchanalija, kurią perkerta tokatiniai „perėjimų“ epizodai (2 pvz.).

Iš pedalinių bosų „sarkazmo“ gelmių (Fagoto registras) vargoniškumo principu (palaipsniui išjungiant registrus) nakties pragaras užsiveria akordų klasteriais kaip buvo atsivėręs – instrumentiškai aiškiai ir paprastai. Instrumentinį tonusą kompozitorius pajungia dramaturginei prasmei ir atmeta ją taip pat lengvai – grįžta į poetinės minties, įvaizdžio plėtotę. „Vigilijos“ repriza vėl susijusi su žodžiu, su tekstu, su melodine balso linija, kurios fone lieka švelnus vargonų fleitos potėpis. „Traumselige Vigilie!“ – dar kartą jausmingai sušunka poetas, tarsi grįž-



2. A. Martinaitis. „Vigilija“ – vargonų solo „Valpurgijų naktis“

damas prie nutrūkusios minties. Kompozitorius kartoją balso melodinį supimąsi, tarsi lopšinę savo mintims, kurios po truputį blėsta. Jis grįžta tik prie pagrindinės eilutės, prie svarbiausio šioje poetinėje istorijoje žodžio: „Mein Herz nur wacht **allein**“ („Mano širdis bu- di vieniša“; tuo tarpu lietuviškajame L. Petravičiaus vertime ji išnyksta (žr. nuorodas Nr. 4, 5)). Pažymėtinas A. Martinaitis interpretacijos laisvumas, individualumas R. M. Rilke's teksto atžvilgiu: kompozitorius naudoja idilišką tekstą kaip užšifruotą kodą, kad įeiti į skausmingą ir prieštarinę poeto dvasinį pasaulį, kuriame jis išvelgia visą vakarų (šiuo atveju vokiečių) kultūros dualizmo apoteozę ar apokalipsę. Jo muzikos terpė staiga eina gilyn, virsdama iracionalia „laukine“ instrumentinių impulsų banga. Užbaigdamas „Vigiliją“ žodžiu „allein“, A. Martinaitis fiksuoja garso ir poezijos susiliejamą tašką „a“ (kvinta a-e vargonų partijoje). „Vigilija“ pasiekia savo poetinį tikslą – nakties minčių išskaidrėjimą ir vienišumo uždara aktą. Viskas lieka vieniša (nepakitę?) savo esme.

Antrąją kryptį – rilkiškąją laiko byrėjimo filosofinę mintį – savo muzikoje perima Eglė Sausanavičiūtė. Žmogaus ir Dievo ryšys, Dievo esybės laisvas filosofinis-egzistencinis traktavimas – antrasis R. M. Rilke's poezijos aspektas, atgaivintas lietuvių muzikoje. E. Sausanavičiūtės kūryboje tai nėra naujas žingsnis, kuriuo ji bando paliesti ir **išlaisvinti** šią temą iš tradicinės religinės sampratos. Tai filosofinis susiliejimas su Dievu, poreikis būti žemiškam, atviram ir neatstumtam. Visa tai labai artima naujesiems hinduizmo mąstytojams, kurių stiprią įtaką autorė pavertė savo minties erdve ir kūryba. Prieš imdamasi R. M. Rilke's, E. Sausanavičiūtė yra sukūrusi vargonų sonatą „Trys žingsniai Dievo Motinos link“ (1993) pagal M. Gandžio pasekėjo Šri Aurobindo filosofiją, pasaulį traktuojančią kaip atvirą Dievo – gyvybės energijos – bu-

veinę, kurią valdo visaapimanti ir kurianti Motina Gamta. Tai būties energija, gėris, atviras kelias mūsų gyvenimui ir pasirinkimui, grindžiamas meile. Vargonų sonatos turinio tema buvo tos pačios krypties (Dievas ir aš), kuri vėliau atvedė prie R. M. Rilke's: Berlyno Stefano bažnyčia užsakė kompozitoriui kantatą pagal R. M. Rilke's „Das Stunden-Buch“ („Valandų knygą“). Šį kartą tai griežtos, apmąstytos filosofinės traktuotės reikalaujantis tekstas, kurio pasakutiniai **nueinantys** žodžiai tampa kantatos pavadinimu: „Und das Lied bleibt schön...“ („Ir daina lieka graži“, premjera Berlyne 1996 m.). Kantata sukurta sopranui, mišriam chorui, fleitai, kontrabosui ir vargonams; kiekvieno instrumento partija yra savarankiška, soluojanti, veržli, tuo tarpu choras atlieka stabilizuojantį vaidmenį, ir dviejuose iš septynių kantatos dalių pasirodantis sopranas apvainikuoja lyrines kulminacijas. Kantatoje išlaikyta lygsvara ir lyrinių

monologų-dialogų forma išbalansuota muzika atitinka R. M. Rilke's poezijos filosofinę pradmenį, integruojasi į jo minčių erdves. Kantatos dramaturgija pasižymi tradiciniu lyrinio (meditaciniu) neveiksmo kulminacijų „kvėpavimu“, kuris žadina mintis apie Dievą, apie gyvenimo prasmę... Čia atsiranda naujų, nors ir tradiciškai išreikštų muzikos intonacinių-ritminių aspektų, susijusių su laiko samprata. Vienas iš jų – subyrėjimas, tiksliai išreikštas melodinėje linijoje. Linearinė formos plastika – E. Sausanavičiūtės muzikos gyvybė. Iš spiraliskai pasikartojančių, žemyn krintančių motyvų (nuotrupų) audžiamas harmoniškai nuosaikus, tačiau spalviniai subtilus, beveik iki skausmo jautrus, moduliuojantis faktūrinis piešinys. Jo moduliacijose ir harmoniniuose sąskambiuose, perėjimuose ir šešėliuose tarsi užfiksuota abejonė ir atsidavimas (ar nuolankumas) laikui. Tai ypač ryšku instrumentų iškalboje. Pažymėtina, kad ir kontraboso partija skirta itin virtuoziskam atlikėjui (buvo numatytas orkestro solistas iš Deutsche Oper), apimanti aukštuminius, beveik irealius, fleitai artimus tonus ir nusileidžianti į žemesnius nei vargonų bosus. Kaip savotiškas kontrastas intelektualiniam fleitos, kontraboso, vargonų ansamblui mišraus choro partija išlaiko tradicinį šviesios, aiškios faktūros harmoningą teksto pasakojimo braižą. Čia tarsi gretinami ir vienas kitą papildoma du skirtingi muzikiniai planai, poetinio teksto traktuotės: pasakojimas ir komentarai. Pastarieji kūrybiškai plėtoja, „mąsto“ formą. Taip pirmoji dalis atliepia poetinį kantatos moto: I. „Da neigt sich die Stunde“ („Palinksta valanda...“). Čia ir muzikine prasme užfiksuota žemyn krintanti „laiko spiralė“: fleitos monologu (leitmotyvu) prasideda muzikos „valanda“ – 7 dalių kantatos forma. Platus melodinio kritimo-pakilimo diapazonas tarsi nori sujungti visas minčių erdves ir galimas sąsajas, atverti sceną jų laisvei... Fleitos partija čia ir visoje kantatoje

liks pagrindiniu solistu, laisviausiai visoje dramoje besijaučiančiu veiksmo dalyviu. Elegantiškai žaisminga krentančiose ir kylančiose linijose, mašli ji yra ties garso gimimo šaltiniu – pačiu gyviausiu, ryškiausiu, pirmapradžiu ir kartu esančiu arti išnykimo ribos (3 pvz.).

Čia verta paminėti dar kelias esmines vokiečių poeto ir lietuvių kompozitorės kūrybines sąsajas. R. M. Rilke's „Valandų knyga“ gimė susižavėjus begalinėmis Rusijos platybėmis: poetas du kartus (1899 ir 1900 m.) keliavo po Rusiją, kuri jam reiškė labai daug. Joje R. M. Rilke pajuto gyvybės galių atsinaujinimo šaltinį gamtos ir žmogaus dvasios prasme, tarsi antipodą jo tragiškai jaučiamai Vakarų civilizacijos krizei. Taigi šių kelionių ir jausmų bei minčių subrandinta „Valandų knyga“ yra persmelkta Dievo ieškojimo simbolikos, o į tai savo keliu per hindujizmo mąstytojus ėjo ir E. Sausanavičiūtė. R. M. Rilke's „Valandų knygoje“ surasime tą patį principą: „Dievo“ simbolių paženklintas pasaulio vientisumas, neaprepiama gamta, begalinė žmogaus siela, galinti pajusti didžius visų daiktų ir reiškinių saitus ir slaptą jų giminystę⁶. Šie saitų ieškojimai ir laiko tėkmės poveikis daiktų esmei įsiliejo į E. Sausanavičiūtės kantatos linijas. Jai iškelti uždaviniai ir netgi ribotos galimybės (Berlyno kantoriaus Gerharo Tünso užsakymas su konkrečiais tekstais, atlikėjų sudėtimi, neleidęs eksperimentuoti) suteikė muzikai neįtikėtino brandaus harmoningumo, vidinės lygsvaros ir švytinčių tikrumo spalvų. Krentančių laiko spiralių melodinių linijų pynės tiesiogine „skulptūrine“ prasme susijungė su muzika – „įdaiktino“ filosofinę, kartais

sunkią (net vokiečių kritiškai dėl to vertinamą) R. M. Rilke's „Das Stunden-Buch“ poeziją. Jos specifika čia yra kur kas sudėtingesnė nei jaunystės betarpiškumu dvelkiančioje „Vigilijoje“. Čia poezija atsiveria filosofiniu daugiasluoksniškumu, nes prasideda Dievo **ieškojimas**: „įtemptas filosofinis susimąstymas, idealo..., tai yra tikro, neklaidingo žvilgsnio į daiktus ir reiškinius ieškojimas“⁷. Tai daug sunkesnis kelias, kūrybos procesas, pažymėtas „**troškimu**“ nešti ligi skaitytojo visą būties pilnatvę, visą suvokimo gelmę ir betarpiškumą [...], kai eilėraštis išžiliai varžosi su skulptoriaus, tapytojo ir net architekto darbu, [...] atkurdamas ir garsiąją Šartro katedrą, [...] išminga į galvą lyg kietas kontūras, apčiuopiamai sunkus daiktas, kurį, rodos, galima pasidėti ant delno ir ilgai gilintis į jo savybinį naujumą“⁸. Šis gilinimosi, atpažinimo procesas kūryboje turi ir ypatingą muzikos tėkmės pojūtį, laiko progreso–regreso aurą, kuri yra ir svarbiausias jo vidinis veiksmas.

Kiekviena iš septynių kantatos dalių išryškėja skulptūriniais statiniais bendroje dramaturginėje konstrukcijoje: I. Da neigt sich die Stunde. II. Ich lebe mein Leben. III. Daraus, dass Einer dich einmal gewollt hat. IV. Wir bauen an dir. V. Mein Leben ist nicht diese steile Stunde. VI. Ich verrine wie Sand. VII. Gott spricht zu jedem (I. Palinksta valanda. II. Aš gyvenu savąjį gyvenimą. III. Todėl, kad Vienas tavęs kartą norėjo. IV. Mes statome Tau. V. Mano gyvenimas nėra ši sustingusi valanda. VI. Aš subyru kaip smėlis. VII. Dievas kalba kiekvienam). Bendrą kantatos muzikos plėtojimo principą galima įvardyti kaip postromantinę daugiareikšmę reprizinę formą, skirtą pasakojimui, stebėjimui, meditavimui, audinio išskaidrinimui. Tai savotiškas muzikinis *Aufklärung* – išaiškinimo ir šviesėjimo procesas, kuriame vienodai reikšmingai sudėtos visos faktūros linijos ir spalvos. Ypač čia svarbus chromatiškai slenkantis ir nuolat moduluojantis piešinys – subtilus harmonijos potėpių **permainingumas**, kuriame gyvos šešėlių ir šviesos linijų potekstės.

Laiko tėkmės išvadavimas iš sąstingio ir vėl sustingimas, subyrėjimas, yrimas yra ir filosofinė-intonacinė E. Sausanavičiūtės Kantatos muzikos kalba, kurioje vyrauja melodinė linija. Šį laiko intonacinį skulptūriškumą itin gerai jaučiame lyrinėse dalyse (I, II, III, V, VI), t. y. su nedidelėmis išimtimis be-

The image displays a musical score for three instruments: Flauto (Flute), Organo (Organ), and Contrabasso (Double Bass). The score is written in G major and 4/4 time. The flute part features a prominent melodic line with various ornaments and dynamics, including a 'trillo' and 'rit.' marking. The organ and double bass parts provide a harmonic and rhythmic foundation, with the organ playing chords and the double bass playing a steady bass line. The overall mood is contemplative and lyrical, as indicated by the 'mp' (mezzo-piano) dynamic marking.

3. E. Sausanavičiūtė. Kantata „Und das Lied bleibt schön“, I d. „Da neigt sich die Stunde“

veik visoje kantatoje. Harmonija čia atlieka švelnaus suderinimo funkciją tarp linijų, fono aktyvumo, o kartais tam tikro klausos „klaidinimo“ poteksčių, kitaip tariant „šešėlinės“ abejonės raiškos. Ypač svarbus, brangintinas harmonijos modernizavimo aspektas – **abejonės** intonacija (švelnus chromatinis sudėtingumas su uždelsto sprendimo ir neigimo sindromu), kuris leidžia perteikti mąstymo įtampą muzikoje, jos neryžtingumą, vidines kliūtis, klausimų grandinę. Tuo tarpu ritmas čia neturi savarankiškesnio vaidmens: jo impulsai susiliejo melodinės plastikos vingiuose ir polifoninėse užduotyse. Melodika autorė akcentuoja vokalinę kantatos prigimtį, teksto pirmumą. R. M. Rilkes tekstuose aptiksime būtent fizinę – apčiuopiamą, muzikinę – žodžio būseną, kurią puikiai išnaudoja ir E. Sausanavičiūtė: „mir **zittern die Sinne**. Ich kann und ich **fasse den plastischen Tag**. **Nichts** war noch **vollendet...**“ (Vertime šis permainingas virpėjimas iš dalies prapuola: „Ir virpčioja mintys, ir skleidžias, jaučiu, iš rankų spalvota diena. Dar nebaigta niekas...“⁴⁹.)

Čia užfiksuoti dvigarsiai ir žodžiai, kuriuose užduoti transcendentiniai perėjimai. E. Sausanavičiūtė siekia atlikti sudėtingą M. R. Rilkes muzikinio įprasminimo užduotį, suteikti muzikinę struktūrą filosofinei minčiai, tarsi harmoninio išbaigtumo pilnatvę ar žmogišką šilumą klajūniškam poetinės minties „vienuolio gyvenimui“. Melodingas tekstas, įgavęs muzikinės plastikos skrydį, naują gyvą pavidalą triolinės aštuntinių tėkmės ramybėje (1 d.), tarsi atsipalaiduoja savotiškoje lopšinėje tarp užmaršties ir atminties (žr. 3 pvz.).

Antai vienas minties leitmotyvas yra V dalies kūrinio moto užsklandoje ir tarsi netyčia paskleidžia blyksniu – mažyčiu atradimu – muzikinę paties R. M. Rilkes kūrybos esmę: „**Aber in dunklen** Interval versöhnen sich die beide zitternd. Und das Lied bleibt schön“. („Bet tamsiame intervale abu (mirties ir gyvybės tonai – J. L.) susitaiko virpėdami. Ir daina lieka graži“.) Tas intervalas – tritonis, kuriame garsai „lieka virpėdami“, yra paslaptingo faktūros linijų žaismo dalis. Čia harmoninę pilnatvę įgauna savarankiškėjanti vargonų partija – instrumentinis komentaras choro tekstui: filosofija, kaip mąslumo įtampa, įsilieja į muzikos intonacinę kalbą ir tampa byrančio laiko, laiko irealybės ar laiko intensyvumo bei ribinių situacijų atsargiu lyriniu brėžiniu. Čia galbūt nužymėta ribinių situacijų harmonijos galimybė. E. Sausanavičiūtės kulminacijose labiau tirštinamas judėjimas, tačiau nėra aktyvios harmoninės vertikalės – tai lyg subtilus balansavimas tarp harmonijos

ir disharmonijos sankirtų, švelnios chromatikos, jos sutelkimo ir užlaikymo. Taip tušuojama spalvų paletė, leidžiama atsiskleisti R. M. Rilkes teksto vertybėms, pasinaudoti jo muzikalumu bei conceptualumu kaip impulsu, inicijuojančiu „vėluojančias“ muzikines struktūras.

VI dalis „Ich verrine wie Sand“ yra pati fatališkiausia ir subtiliausia – tarsi yranti egzistencinės filosofijos muzika. Nėra jokių išoriškai aktyvesnių ženklų – ji melodiškai pasyviai švelni, jos vidinį intensyvumą geriausiai nusakytų reakcija į laiko byrėjime atsirandančią tuštumos erdvę: kylanti, tvinkstanti skausmo banga – sekundės intonacijos melodijoje, primenančios atodūsių, dejonų slinktis, ir išsišakojantis šešioktinių judėjimas (fleitos ir vargonų partijoje), užpildantis visas ertmes. Ši dalis suskyla: po instrumentinės kulminacijos „subyra“ per visas partijas („Ich möchte sterben...“ „...dass mir die Pulse zerspringen“/„Aš trokštu mirti... ... kad mano pulsai ištrykštų“) pulsuojančiomis aštuntinių faktūromis (vargonų fonas ir motyvų nuotrupos choro tekste). Muzikoje įsigali nutrūkstamumas, regresinė laiko nuotaika (4 pvz.).

Lietuvių kompozitoriui priartinti poeziją dar konkrečiau ir **daiktiskiau, apčiuopiamiau nei iki tol** buvo tapę savastimi ir tikslu, kurio siekta šioje kantatoje. Tačiau einant filosofijos keliu muzika gali tapti deklaratyvi, todėl ji užverčia šį puslapį ir apibendrina vidiniai subrandintus rezultatus, prie kurių jau nebus grįžtama.

Trečioji ir ketvirtoji kryptys – mirties ir meno, agresyvios civilizacijos temos, kurias plėtoja O. Narbutaitės ir M. Urbaičio muzika.

Onutės Narbutaitės kūryba turbūt labiausiai ir plačiaja prasme yra susijusi su R. M. Rilkes poezija,

The image shows a musical score for a vocal quartet and piano accompaniment. The vocal parts are labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The piano accompaniment includes fl. (flute), org. (organ), and c-basso (contrabass). The lyrics are in Lithuanian and German. The score is for the VI part 'Ich verrine wie Sand'.

4. E. Sausanavičiūtė. Kantata „Und das Lied bleibt schön“, VI dalis „Ich verrine wie Sand“

savaip net persmelkta jos reikšmių ir likimo. Čia svarbu ir tai, kad autorė, kaip, beje, ir A. Martinaitis, pati yra poetė, literatė, puikiai valdanti žodį. Nuolat ieškanti muzikinių prasmų žodžio išraiškoje, giliai panirusi į R. M. Rilės poeziją, į jos vienatvės aurą ir kultūrinę potekstę, kaip nei vienas kitas lietuvių kompozitorius O. Narbutaitė semiasi iš šios poezijos minčių savo kūrybai. Tai liudija dar ankstesnis nei „Gesang“ jos kūrinys (parašytas 1993 m. choro „Jauna muzika“ (vad. Vaclovas Augustinas) kelionei į Šveicariją), pirmasis rilkiškasis puslapis lietuvių muzikoje. Nedidelės formos „Epitafija“ keturiems balsams (arba 4 balsams ir chorui), 2 išilginėms fleitoms, klavesinui, varpeliui ir lazdelėms sukurta pagal R. M. Rilės eilėrašį „Rože...“, iškaltą jo antkapyje (R. M. Rilė mirė ir palaidotas Šveicarijoje, Rodano slėnyje Rarone, prie senos akmeninės bažnyčios). Eilėrašį „Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, Niemandes Schlaf zu sein unter soviel Lidern“¹⁰ („Rože, o koks prieštaravimas, džiaugsmas būti niekieno miegu po šitiek vokų“¹¹) poetas sukūrė 1925-aisiais, priešpaskutiniaisiais savo gyvenimo metais. O. Narbutaitė su jai būdingu subtilumu prisiliečia prie šio eilėrašio atmosferos, pajunta rilkiškąjį persmelkiantį begalybės pulsą, tokį trapų ir trūkčiojantį pro tekančio laiko trioles – permanentinį garso ir pauzių statikos alsavimą, jos kūriniams būdingą, laukimu paženklintą „sutirštinto ritmo“ (triolės ant duolių) pulsaciją. Amžinybės ženklai čia – varpeliai, fleitos, ypač „sustojęs“ medinių lazdelių tuštumos kaukšėjimas – būdingas iš kitų reikšmių ateinančios konkrečiosios muzikos elementas (kaip akmenų byrėjimas, raktų žvangėjimas oratorijoje „Centones meae urbi“). Prisimintinas R. M. Rilės noras poeziją padaryti apčiuopiamą lyg skulptūrą. Ir kompozitorė siekia į amžinybę keliaujančių muzikos ir žodžio jungčių. Triolinė pulsacija, dažna O. Narbutaitės kūriniuose, – dar romantikų pamėgtas vandenų gėlmės, amžinosios kelionės simbolis.

„Epitafijoje“ matome kone absoliutizuotą rilkiškąją dvasios muziką, atsisakant bet kokių išraiškos forsavimų, kulminacijų – tiesiog grynąjį alsavimą, atodūsi, širdies tvinksnį, grimzdimą į amžinybės miegą. Lyg Claude Debussy „Syrinx“^e fleitai solo, kai pučiamas oras atodūsių linija klajoja tarp dviejų pasaulių. „Epitafijos“ muzika – vėjo šlamesių atvira erdvė – alsuoja garso ir žodžio susilietimais tarp pauzių; pažymėtinas jos atsitraukimas nuo veiksmo, sustojimas, palaipsniui užgulantis sunkumas: „Niemandes“ (niekieno), „unter so viel“ (po tiek daug), „Schlaf“ (miegas) – laiko regreso, stebėjimo prasišmelkus pro prasmes („vokus“) **nebūties muzika**, prie visko prisiliečianti **suaizėjimu** (skiemėnimis). Skildami žodis ir garsas sueina į vieną simbolinį galutinį tėkmių tašką „o“ – dejonę ar nuostabą (5 pvz.). Tai ir laiko subyrėjimas muzikoje, ir segmentinė ženklų kalba, elegiškoji R. M. Rilės – Mirties poeto –

erdvė, kuri darė įtaką XX a. pab. lietuvių muzikai. Ją galima įvardyti kaip vakarietiškąją laiko filosofiją muzikoje. Tuo tarpu O. Narbutaitė – jos kelio dalis, natūrali savastis, nes europinio kultūrinio intelekto kompozitoriui dvasiškai artimiausias R. M. Rilės vienišumas, analitinis nardymas žodžio struktūroje, likimo filosofija ir meno sferų sudvasinimas muzikoje. „Epitafija“, įvardyta kaip renesansinis kūrinys, savo ramiu skaidrumu iš tiesų gal tebuvo įžanga į elitinės poezijos grįžimą transformuojantis muzikos romantizmui.

Filosofinių klausimų atvirumas pereina į kulminacijų bangą, atveriančią vis naujus horizontus. Tokių formos atvirumą ir sceninės raiškos bei grynosios muzikos mišrumą, sukeltą R. M. Rilės poezijos egzistencializmo, girdime viename svarbiausių pastarojo laiko užsakomųjų kūrinių O. Narbutaitės „Gesang“. Tai irgi proginis kūrinys, 1998 m. pirmą kartą atliktas Vokietijoje, įgyvendinant tarptautinį kūrybinį projektą „Europos giesmės taikai“ („Europa cantans Gebete für den Frieden“), skirtą daugeliui Europos valstybių reikšmingam Vestfalijos taikos (pasirašytos po Trisdešimties metų karo) 350 metų jubiliejui. Kelių svarbiausių šalių kompozitoriai sukūrė kūrinius karo ir taikos tema, kurių premjeriniai koncertai papuošė jubiliejų (buvo išleistas ir kompaktinis diskas)¹². Lietuvai čia atstovavo O. Narbutaitė, viena ryškiausių dabarties muzikos autorių, Nacionalinės premijos laureatė. Jos kūrinys „Gesang“ yra pačios pasirinktu R. M. Rilės tekstu pagal „Sakmę apie leitenanto Christofa Rilės meilę ir mirtį“ („Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“). Tai poeto jaunystės kūrinys lyrine eiliuota proza, kurią jis parašė 1899 m. per vieną naktį. Iš senų archyvų iškilusi poeto bendrapavardžio jauno kareivio, žuvusio Vengrijoje 1668 m., istorija tiek paveikė poetą, sukretė jo sielą, kad tapo tos kartos jaunystės skausmo dvasiniu paminklu ir žaibiškai išpopuliarėjo jį išgarsindama¹³. Korneto Christofa Rilės anksti nutrukęs gyvenimas tapo XIX a. pab. laiko poema, orientuota ne tiek į seną istorijos atspindį, kiek į būsimo amžiaus tragedijų – karų nuojautą, švystelėjusia čia dar jautriu romantizmo blyksniu. „Gesang“ (1998) skirtas trimis solistams (mecosopranui, tenorui, bosui), obojui ir vargonams.

O. Narbutaitė pasirenka tik kelis šio teksto fragmentus, atveriančius žvilgsnį į vienintelę sceną: kareiviai sėdi prie laužo ir laukia dainos. Jų ilgesys ir nuovargis – begalinis, lenda sunkios mintys. Vienatvė. Ir namų prisiminimas – mergaičių daina rudenio laukuose. Kompozitorės teksto traktavimas ir pasirinkimas yra artimesnis A. Martinaičio laisvai romantinei dramaturgijos traktuotei, kai poeto žodis – tik raktas į paties kompozitoriaus įvaizdžių pasaulį. Ir einama tolyn... Tačiau dramaturgijos forma yra kitokia nei A. Martinaičio – muzikos veiksmas ir su juo susijęs „Gesang“ („Giesmės“) dramatinis polė-

The image displays a musical score for the piece 'Epitafija' by O. Narbutaitė. It is arranged for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Legni). The score is divided into three systems. The first system includes vocal lines with lyrics in Lithuanian: 'Jūs žinote, kas yra apokalipsė', 'Re - - - - -', and 'Laužo scenai'. The second system includes lyrics: 'Jūs žinote, kas yra apokalipsė', 'Re - - - - -', and 'Laužo scenai'. The third system includes lyrics: 'Jūs žinote, kas yra apokalipsė', 'Re - - - - -', and 'Laužo scenai'. The score features various dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *mp*, and includes performance instructions like 'c. ampennello'.

5. O. Narbutaitė. „Epitafija“

kis yra atviras kraštinių dalių apokaliptinis finalas. Tuo tarpu R. M. Rilke's tekstas prabyla kūrinio viduryje, tarsi atidengus uždangą „laužo scenai“ prasideda pasakojimas, t. y. situacijos dėstymas įvairia rečitatyvine-ariozine dainavimo maniera.

O. Narbutaitės vidinis romantizmas, kontrastinga ir dramatiška emocinė skalė pasirenkant poeto jaunystės kūrinį nesukliudo čia akivaizdžiai atskleisti poeto dvasinę esmę, drastiškojo XX a. apokaliptines nuojautas, katastrofų, menininko vienišumo, gyvenimo trapumo temą, lydėjusią visą poeto klajūno kūrybą. Muzikoje girdimi ir visi vėlesni jo poezijos atgarsiai: agresyvus visa naikinantis siausmas, visuotinė naktis, tikrovė – kaip visa griauantis aktas, kurioje beveik sutrupinama dvasios harmonija; kaip kontrastas ji atbunda tik irealiame praeities laike. „Rilke ne sykį prisipažino, kad tikrovė jam atrodo kaip „ištinisinis ir visuotinis griovimas“. [...] Jo poezi-

ja savo nepaprasta įtampa, visu savo be-
maž agresyviu vaizdingumu, visa nesutramdoma – net beveik nepaisančia prasmės – žodžio galia kuriasi savo pasaulį ir savo mitą, savo dievus ir savo angelus, laiko pamaldas už prarastą tikėjimą, kad yra galima harmonija tikrovėje, stato didingą ir niūrų antkapį tam tikėjimui [...]. Tikėjimas pirmaprade daiktų harmonija, kurios laikėsi jo menas, yra pakirstas, palaužtas, nušluotas siautėjančių aplinkui istorijos gaivalų¹⁴. Būtent šį R. M. Rilke's pasaulio katastrofiškumo pojūtį kaip vargonų garsų griūtį („karo gaisrą“) girdime ir O. Narbutaitės kūrinyje, fiksuojančiame poezijos akimirką, eskizinių sceninių momentą iki finalinio-tragedinio apibendrinimo. Akivaizdus ir šių dviejų kūrėjų artumas XX a. istorinių kataklizmų gausme, žvilgsnis į jį per intelektualią, lengvai palūžtančią žmogaus pasaulėjautą. Giesmė čia – dvasinės harmonijos ženklas, meno ir gamtos darnos išpūdinga atsvara istorijos procesui. Tai be žodžių išgryninta imantriškai turtinga melodinė linijų pynė – ir derliaus, žemės vaisingumo jausmas, ir tiesiog triumfuojantis, iš gilumos einantis vertybių grožis, kurį autorė sutapatina su muzikos praeities stiliaus sodrumo ženklu – baroku. Tai, kas turtinga, vaisinga, sveika ir gera, kas yra kažkur buvę mūsų namai, atgyja mintyse, kitoje tikrovėje prisiminimo galia. Skilimas, impulsyvumas, išsidraskymas ... ir vidiniai išlygintos kūrybos beribis tonusas, išsiliejanti branda, įkaitinta iki skausmo nostalgija. Šį laiko plyšį atveria monodraminė „Gesang“ kompozicija, tarsi įgyvendinanti meno gimimo tarp ei-

lučių, t. y. nežinioje, klaidžioje atmosferoje, temą... Vienprasmė dabarties scena – scena prie laužo: „Wacht-feuer... Das rote Licht ist schwer... Die Gesichter sind dunkel“ (Sargybos laužas. Raudona šviesa sunki. Ji gula ant dulkėtų batų. Ji užsliugia iki kelių... Ji neturi sparnų. Visų veidai tamsūs¹⁵). Čia ir vertime pažymėtinas kalbos judesys, muzikinis virsmas. Sunkaus žemo registro boso partija, slenkanti žodžiais, įsigeria į tamsą. Situacija ir jos fiksuojama prasmė.

O. Narbutaitė, laisvai ir drąsiai keisdama vaizdinio rakursą, sukuria atsiveriančią ir į laiką nueinančią „Gesang“ formą. Jos giesmė siejasi su bažnytine giesme, tačiau ji kartu ir maža dramatinė vienaveiksmė opera – tokia sceniška savo muzikiniais įvaizdžiais, dramaturgijai paklūstančiais principais. Tai tik atsivėrimas, liekantis neišsipildymas, nebūties klausimu šaukiantis XX a. ekspresionizmas... Pvz., vargo-

nu, obojus partijos yra absoliučiai pavaldžios veiksmo dramaturgijai, o trys solistai atspindi klasikinius operos personažus: tenoras – Kornetas von Lengenau arba pats poeto „aš“, bosas – pasakotojas, objektyvus laiko realybės nešėjas, mecosopranas – moters, meilės, prisiminimų šilumos simbolis. Vargonai čia gali turėti du priešingus vaidmenis: epochų katalizmą, karų, apokalipsių pražūtingą naikinančią liepsną (*tutti Allegro con spirito* įžanga ir repriza; 6 pvz.) ir visuotinę harmoniją – į aukštybes keliantį, užpildantį, triumfuojantį bažnytinių skambesį kaip praeties atgarsį (Giesmė *Quasi rubato*; 7 pvz.). Obojus čia atskleidžia ir savo subtilumu persmelkiančią lyriškąją prigimtį, išiliedamas nostalgiku tembru į solistų balsus, ir savo žaibišką temperamentą konfrontuojant su kovingomis vargonų replikomis, permušinėjančiomis leitmotyvų nuotrupomis, kurios jungiasi į grandininę kulminaciją.

„Gesang“ dramaturgiškai yra suskirstyta į kelis poveiksnius kylančia linija: vargonų įžanga *Allegro con spirito*, „laužo scena“ *Andante sostenuto*. Kitą padalą *Animato* sąlyginai pavadinkime „Rožės žiedo“ epizodu, kuriame ryškus puantilistinis vargonų

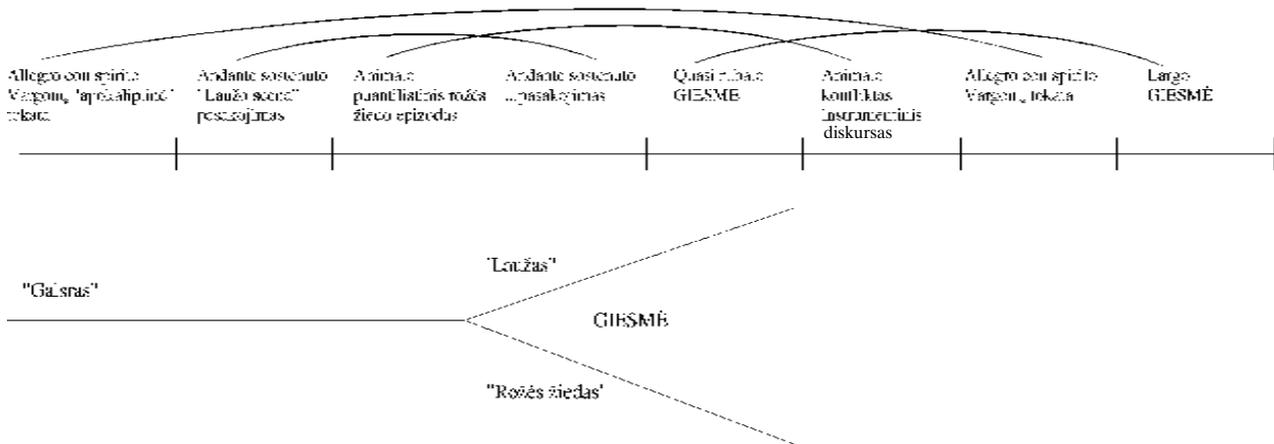
ir balsų intonacinis žaidimas: žodžių suskaidymas skiemenimis tarsi laužo žiežirbų šokinėjimas – „tik-tai mažojo prancūzo akys nušvinta valandėlei paslaptinga ugnimi“¹⁶; čia faktūros puantilizmas staiga virsta švelnia triolių tirštėjančios harmonijos pulsacija ir veržliu melodiškai besiformuojančiu kilimu... Įtampa tvyro net ir nulsūgus kulminacijai: ji ore, neišsakytame laukime, kuri simbolizuoja teksto išskaidymas, garsų taškai ir daugtaškiai, poezijoje slypintis nejaukus eskiziškumas, vienatvės šaltis, kone **antipoetiškumas**, tikrovės svetimumo išpūdis. Padalų grandys pamažu vėl susilieja į vieną galingą srovę, užsimezga giesmės intonacija. Tai trečiasis „scenos“ (temos plėtojimo) epizodas – rečitatyvas ir giesmė (*Quasi rubato*), kuri išsilaisvina iš tikrovės šalčio, sąlygotumų (rečitatyvinių linijų, *Sprechengesang* puantilizmo, pasakojimų ir fiksavimų) ir pradeda **gyventi**. Melodija, ritmika, harmonija čia susijungia į visaapimantį faktūros derėjimą, begalinės erdvės alkį, į viena kitą papildančias linijas (žr. 7 pvz.). Taip O. Narbutaitė išsilaisvina rilkiškąją poezijos esmę (ir pasaulio suvokimo trapumą) iš laiko tikrovės gniaužtų, suteikdama jai muzikos grožio gyvybę, tik „kitame laike“, tarytum

R. M. Rilkės taip mėgiamoje kito meno – praeties–skulptūros–baroko linijų organiškoje plotmėje. Visa tai jos dramaturgijoje įgyvendinama spiraliniu absoliuto principu – tik vienas po kito sekantis kilimas, tik vedimas į dar vieną naują plotmę.

Grandininis nutrūkimo ir perėmimo prasmės grožis iš tiesų sukuria tokią begalybės trauką, kad kūrinys, atrodo, turi nesibaigti, jo magnetas – giesmė – lieka pažadinta ir nepasotinta mumyse, kaip ir jauno korneto nutrūkęs gyvenimas. O. Narbutaitė, čia remdamasi ir tradicine vokalo stilistika, ir dramatinėmis XX a. kompozicinės technikos priemonėmis, sukuria amžiaus pabaigą atspindintį kūrinį, kuris tampa Giesme – „baroko simboliu“, poezijos išlaisvinimu, pačia muzikos esme. R. M. Rilkės atgaivinta istorija leidžia pažvelgti į muziką daugiaplaniškai, atsiduodant kūrybinei laiko įtaigai. O. Narbutaitės „Gesang“ dramaturgijos principas yra savotiška grandis kulminacijų, ėjimų tolyn iki kritinės ribos, atveriančios dar vieną kelio atkarpą į formos laisvę (8 pav.). Čia labai svarbu sukurti ir išlaikyti tikrą dramatinę įtampą, vengiant atskirų epizodų koliažo, ir kompozitoriui tai pavyksta, nes jos melodinis, ritminis erdvės užpildymas yra **kompensuojantis** daugiasluoksnis veiksmas, besijungiantis į gyvybę pulsuojančią giesmės **be žodžių** upę, kurioje išnyksta medžiagos

6. O. Narbutaitė. „Gesang“ įžanga – vargonų solo

7. O. Narbutaitė. „Gesang“ – Quasi rubato giesmė



8. O. Narbutaitės „Gesang“ – multireprizinė forma su grandininu kilimu ir atvira pabaiga

daiktiškumas (faktūros susiskaldymas). Melodinė trauka kuria savo pasaulio erdvę jau visai kitu masu...

R. M. Rilke's tekstas traktuojamas laisvai: O. Narbutaitė paima vieną epizodą – sceną kūrinio viduryje, suteikusi jai minčių. Bet pati rilkiškoji vienatvė ir mintis, persmelkusi visą jo poeziją (simbolinis rožės motyvas, jau liestas kompozitorės), atbunda šiame kūrinys muzikos inspiruojančiu „nebuvimu–neturėjimu“ paženklindamas katastrofiškojo netekčių amžiaus pabaigą. Romantizmas transformuojasi į šiurkščių, drastiškų garsų pasaulį, ardomąjį laiko tvaną, bet kartu jis ir lieka atsivėrimu laike. (Naujasis O. Narbutaitės kūrinys II simfonija (2001 m.) taip pat susijusi su R. M. Rilke: II d. inspiruota eilėraščio „Ölbaumgarten“ („Alyvų sodas.“))

Tais pačiais metais kaip ir „Gesang“ parašytas Mindaugo Urbaičio kūrinys pagal R. M. Rilke – „Schlußstück“ mecosoprano, trombonui, kontrabosui solo, mušamiesiems, vibrafonui ir styginių kvartetui. Čia panaudotos eilės „O Herr...“ iš rinkinio „Das Stunden-Buch. Drittes Buch“¹⁷ („O Viešpatie...“ iš „Valandų knygos. Trečiosios knygos“) ir „Der Tod ist gross“ paskutinis eilėraštis iš „Buch der Bilder“ („Mirtis didi“ iš „Vaizdų knygos“)¹⁸. Šis kūrinys gimė kompozitoriaus mintyse dar 1991-aisiais, tragiškų įvykių metais, ir tarsi įrėmina paskutinįjį XX a. dešimtmetį. Taigi simboliška, kad R. M. Rilke įžengia į mūsų muziką mirties tema dar Europos jungimosi priešaušryje atverdama ir išgrynindama muzikoje jos intonacines esmes. M. Urbaičio „Schlußstück“ yra tarsi R. M. Rilke's muzikinė esencija, nutolusi ir nuo kompozitoriaus pamėgto retro – perkuriamojo metodo, kai cituojant panirstama į kito autoriaus stilių kaip į autonomišką „kitą erdvę“ ir liekama ten. Tuo tarpu R. M. Rilke's eilės diktuoja čia savitą esminį kompozicinį ėjimą – koncentruoja mintį ir išsilieja M. Urbaičio muzikos stipriausia meditatyvine dvasine raiška, kurios forma nėra trapi ir atsiveria vienos intonacijos skausmo alsavimu. Autorius neper-

eina ir į jokią kitą dramaturginę formų plotmę, tik išsilieja į monolitinę minties absoliuto erdvę, naujai išplėsdamas vidinę melodinę gelmę. Kompozitoriui R. M. Rilke's teksto muzika – tarsi dvasinė-melodinė esencija, daina be žodžių, kuri ir be teksto ne mažiau įtaigi, kaip kad „Schlußstück“ pabaigoje. Tekstas čia yra simbolis, ženklas, paminklas, už kurio slepiasi gyvas emocinis pulsas – melodinis muzikos prasismelkimas į esmę (9 pvz.). Gustavas Mahleris būtų artimas M. Urbaičio rilkiškajai interpretacijai, tačiau ją „perkryžiuoja“ moderni dramaturgija. Mušamieji – likimo dūžių ir tylos, linijos nutrūkimo, t. y. įžengiančios mirties, laiko drama. Ši inversija būtina melodinei begalybės traukai pajusti. Kaip ir O. Narbutaitės „Gesang“, „Epitafija“, M. Urbaičio „Schlußstück“ fiksuoja praradimo esmę: tarp laukimo, tuštumos, gyvenimo ir neišsipildymo. Tačiau čia – Giesmė be įžančių, iškart kaip atsisveikinimas. Einama prie vienintelės esmės: muzikos ir poezijos ryšys kūrinys atsiranda poeziją suvokiant kaip išsiskyrimo semantinį ženklą. Ir tada ji lieka vieniša, tekstą kartojanti **melodija**. Taigi M. Urbaičio rilkiškasis kūrinys, savaip bene esmingiausias poetine dvasia – jo meditacija, lemia, kad tekstas yra pakylėtas į abstraktų lygmenį, tuo tarpu muzika atliepia visas jame užkoduotas prasmes ir minčių erdves. Instrumentinis vidurio kirtis ir „poveiksminis“ finalas yra ne iškalbos kulminacija, ne intelektualinis komentaras (intelektas čia kaip pati erdvė, jam jau nebereikia reikštis), o raktas į žodį muzikoje be žodžių.

Kompozitorius sudeda du tekstus apie mirtį – „Schlußstück“ („Pabaigos kūrinys“) yra galutinio rezultato ieškojimas. Pirmasis R. M. Rilke's tekstas susijęs su vienišumo motyvu: „O, Herr, gieb jedem seinen eignen Tod“ („O Viešpatie, duok kiekvienam jo savąją mirtį“). Sekundės intonacija ir kvartinis jos nusileidimas mecosoprano partijoje, triolinis sūpavimasis (6/4 metras), kuris primena lopšinę ir psalmodinį giedojimą, tarsi užhipnotizuoja savo skausmingu grynumu ir susitaikymu (nusileidimas); kartojamas

tn
vbr
ms
O Herr, gieb je - der sei - den eig - nen Teil Das Ste - ben des aus - ge - hen

9. M. Urbaitis. „Schlußstück“

reikšmingoje, ženklų kupinoje instrumentinėje erdvėje jis išplečia savo vidinę reikšmę iki kulminacijos. Tada įstoja eilėrašties „Mirtis didi“ (akordai, smūgių ritmas), daugiau skanduojamas, intonacijoje pabrėžiamas sąstingis: didingumas ir daiktiškumas, kietumas (dingsta melodingumas, minkštas kritimas). Faktūra ritmizuojasi iki tokatinio repetityvizmo, kol ją aukščiausiam kulminaciniame taške perima mušamieji. Triuškinanti kartojamo (statiško, antimelodinio) garso įtaiga – šiurkšti XX a. pab. muzikos estetika, po kurios grįžta rezignacinė tylos linija: „O Herr...“

R. M. Rilke's poezija muzikoje iškelia daug svarbių, modernizmo atmetusių buvusių amžinų meno postulatų: minties koncentracijos, muzikos santykio su žodžiu grynumo problemą, muzikos literatūriškumo aukštesnę filosofinę pakopą – stilizacijos, struktūralizmo, kaip rato savyje, atsisakymą, atsivėrimą viskam, laiko klausymą muzikoje, dainos be žodžių, kaip poezijos esmės, išsiliejimą, amžinybės išraišką, ne religinėje, bet Dievo ieškojimo muzikoje, baigties ir laiko, egzistencijos klausimus pasaulietinėje kūryboje – jos nežanriškumo, nebuitiškumo dvasinę kilmę. Muzika kaip mintis, kaip trapi laiko scena – amžinybės eskizas, žvilgsnis į daiktus ir reiškinius apčiuopiant juos iš esmės, t. y. vidiniu spinduliavimu. „Rilkei daiktai ką nors reiškia tik tuomet, kai jie atspindi laiką ir meilę, kylančią iš vidaus“¹⁹. Tai labai artima minimalizmui: idėjos koncentravimas, meditatyviškumas, neleidžiantis atsitraukti tikrumo poreikis, vidinis regėjimas. Visi kūriniai pagal R. M. Rilke's žodžius turi šių bruožų, o svarbiausia – suteikia naują plotmę poezijos ir muzikos ryšiui, kai muzika arba paklūsta minties išraiškos dėsniams, arba dar labiau iškelia juos savo skvarbumu.

Analizuodami naujausio laikotarpio lietuvių kompozitorių kūrybą, matome, kad R. M. Rilke's poezija joje yra viena ryškesnių tendencijų, tapusi meno reiškiniu, kurį galima pavadinti eurointegraciniu proveržiu. Muzikos kalba yra universali, todėl susiliejinimas su vokiečių poezijos viršūnėmis tampa tikromis muzikos išvalgomis kitaip atskleistoje pasaulio ir laiko lūžių plotmėje. Atsiranda abipusio poveikio reiškinys, filosofinės sąmonės pažadinimas.

Kodėl pasirenkamas R. M. Rilke? Jo klajonės, tikras (ne įsivaizduojamas, ne spekuliatyvus) požiū-

ris į Europos Rytus, mistiцизм, nebūties ir egzistencijos klausimų skambesys, atvirumu laikui ir intensyvumu tapęs kone muzikos forma, – visa tai labai artima šiuolaikiniam kompozitoriui. Pagaliau jo poezijos muzikalumas. Egzistencinis mistiцизм ir filosofinė kūrybos forma yra labai svarbūs muzikos kūrinio prasmei,

be to, grįžtama į poezijos ir muzikos ryšio aspektus.

Pažymėtina, kad žodis „giesmė“ yra dviejų R. M. Rilke's tekstais sukurtų kūrinių pavadinimuose. Jo poezijoje užkoduota **giesmė** – prie jos esmės ir šaltinių prisilietę lietuvių kompozitoriai atvėrė būtent šiuos jos rakursus.

Nors ir ištaręs jaunystėje: „Ich habe keine Rose. Keine“ („Aš neturiu rožės“), poetas amžinai liko susijęs su Rožės prieštaravimu („Rose, oh reiner Widerspruch...“). Visa tai iš naujo su filosofine potekste suskambo lietuvių kompozitorių kūryboje XX a. pabaigoje. Kodėl?

Istoriškai R. M. Rilke artimas Lietuvai, jos kūrėjams. Nė vienas poetas neduoda tokio plataus kūrybinio laiko interpretacijų spektro. Tad neatsitiktinai XX a. pab. „apokaliptiniai romantikai“ pasirenka R. M. Rilke, tarsi savo dvasios brolių, savotišką kelrodį modernizmo kryžkelėse, kaip laiko gyvybės Giesmę. Tai ypač pasakytina apie O. Narbutaitės kūrybą, sugebėjusią iškelti, o gal ir integruoti į europinį mąstymą istorinės Vilniaus architektūros, kultūros paveldo temas. Rilkiškoji erdvė sujungia Europos kultūrinį mąstymą ir baltiškąjį prisikėlimo iš nebūties patyrimą. Savaip kalbama su Dievu, patikrinami „daiktai“, paliekamas priešybių neišsprendžiamas konfliktas ir susitaikymas grožyje, kuris siejamas su praeities laiku, įspūdingai O. Narbutaitės ir M. Urbaičio paverstu atviru netekties himnu – amžinai ištroškusia visaapimančio „melodinio geismo“ linija. Toji „nutrūkusi styga“ simbolizuoja mūsų dvasiai artimą, skaudų paties meno ir likimo ryšį, tampa ne tik pabaiga, tuštuma, bet ir apmąstymų erdve, amžinąja pradžia. To ypač reikia lietuviškajam Prisikėlimo menui: priartėti, paliesti, atverti pirminius būties kūrybos šaltinius.

Gauta
2001 05 20

Nuorodos

- 1 R. M. Rilke, Gedichte, „Das Stunden-Buch“, Moskau: Verlag „Progres“, 1981, p. 71.
- 2 XX a. Vakarų poetai, Vilnius: Vaga, 1969, p. 154.
- 3 R. M. Rilke, ten pat, p. 111.

- ⁴ R. M. Rilke, *Sämtliche Werke*, Band I, Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1955, p. 48.
- ⁵ R. M. Rilke, „Vigilija“ (L. Petravičiaus vertimas), R. M. Rilke, *Poezija*, Vilnius: Vaga, 1975, p. 6.
- ⁶ M. Rudnickis, Tiktai balsas..., R. M. Rilke, *Poezija ...*, p. 148.
- ⁷ Ten pat, p. 150.
- ⁸ Ten pat.
- ⁹ Ten pat, p. 10, vertė Janina Degutytė.
- ¹⁰ R. M. Rilke, *Gedichte*, Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1981, p. 189.
- ¹¹ R. M. Rilke „Rose...“ ir Jono Jurkšaičio vertimas (R. M. Rilke, *Die Gedichte*, Poezija, sudarė ir pabai-gos žodį parašė Sigitas Geda, Vilnius: Lietuvos rašyto-jų sąjungos leidykla, 1996, p. 388–389).
- ¹² J. Landsbergytė, Europos giesmės taikai, *Krantai*, Nr. 2, 1999, p. 18–21.
- ¹³ R. M. Rilke, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, przeložil i posłowiem opatrzył Adam Włodek, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976.
- ¹⁴ M. Rudnickis, ten pat, p. 151.
- ¹⁵ R. M. Rilke, *Sakmė apie korneto Christofo Rilke's meilę ir mirtį*, vertė Henrikas Nagys (lietuvių ir vokiečių kal-bomis), Vilnius: Baltos lankos, 1987, p. 18, 19.
- ¹⁶ Ten pat, p. 19.
- ¹⁷ R. M. Rilke, *Gedichte. Das Stunden-Buch*, Moskau: Verlag „Progres“, 1981, p. 146.
- ¹⁸ R. M. Rilke, *Die Gedichte*, ... 1996, p. 148.
- ¹⁹ Ten pat, žr.: S. Geda, Mirties ir meilės egzistencijos poetas, p. 397.

Jūratė Landsbergytė

SETTINGS OF REINER MARIA RILKE'S POETRY IN THE MOST RECENT LITHUANIAN MUSIC: AN OUTBURST OF EURO-INTEGRATION

S u m m a r y

The Lithuanian music of the late 20th century, thanks to a change in the geopolitical situation, has opened itself up again to the Western European culture and philosophical problems. The work of the great German poet and thinker Reiner Maria Rilke (1875–1926), his unique ability to penetrate the nature of things and the strong

linkage of his poetry with other forms of art (sculpture, architecture, and music), philosophical transcendentalism and the study of individualism and fate – all this seems to become of special importance and affinity to some Lithuanian artists. Four Lithuanian composers – Algirdas Martinaitis (b. 1950), Eglė Sausanavičiūtė (b. 1963), Onutė Narbutaitė (b. 1956), and Mindaugas Urbaitis (b. 1952) – tried to grasp the principal trends in poet's thought and embody them in their musical works. Algirdas Martinaitis conceived his “Vigil” after Rilke's “Vigilien” (I) as the Faustian dualism of European culture – an abyss of individualistic contradictions. Eglė Sausanavičiūtė, in her cantata “Und das Lied bleibt schön” after Rilke's “Das Stunden-Buch”, conveyed the thirst for God and life in search of existential meaning. The threatening processes of history, which distort or even break off the threads of people's lives, their horrid beauty projected into a vision that speaks the language of art, exists in “different time”, refers to a different space, sublimation of the past, and the unending vitality of art, may well have inspired Onutė Narbutaitė to write her “Epitaph” after the poem “Rose...” engraved on poet's tombstone, and “Gesang” after “Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke”. Mindaugas Urbaitis meditated the theme of death and the passage of time in his “Schlußstück” after two Rilke's poems: “O Herr...” from “Das Stunden-Buch” and “Der Tod ist gross” from “Buch der Bilder”. When trying to impart the Rilkean spirit through formal means of musical expression, dramaturgy assumes the foremost importance. In most cases, this results in pieces resembling short one-part dramas with multiple superimpositions of temporal layers, consisting of an introduction, “scene” and finale, either close or open. In terms of style, Lithuanian composers remain in modern vein, making use of traditional *Lied*, *Sprechgesang* and *Gesang* (genre close to the air used in church passions) forms and solemn style or, more precisely, their reflections. Separate instrumental episodes, however, represent a departure from these conventions and express a present-day view, startled and full of “apocalyptic premonitions”, on Rilke's poetry in the incessant transmutations of musical forms.