

Muzikos ir teksto jungčių prasminė bei funkcinė įvairovė XX a. II pusės lietuvių kompozitoriu kūryboje

Rūta Gaidamavičiūtė

Lietuvos muzikos akademija,
Gedimino pr. 42,
LT-01110 Vilnius

Straipsnyje tyrinėjami poetinio teksto ir muzikos tarpusavio įtakos bei derinimo įvairūs aspektai atsižvelgiant į bendrus XX a. II pusės lietuvių muzikoje vykusius pokyčius, pateikiant ryškiausius atvejus atskleidžiamos sąsajos su kompozicine technika.

Raktažodžiai: lietuvių vokalinė muzika, poetinis ir prozinis tekstas kaip inspiravimo šaltinis, kaip intonavimo medžiaga, tekstai skirtingomis kalbomis, kantilena, melizmatika, skandavimas, programinis santykis, žodžių skaidymas

Muzikos ir teksto bendrabūvis nuo pirmapradžio sinkrečiškojo pavidalo yra praėjęs daugybė etapų. Kartais jų atspirties tašku būdavo tekstas, kitais atvejais vyravo muzikos dėsningumai. Individualėjant muzikos kalbai daugėja įvairesnių požiūrių. Praėjęs amžius, dosnai sémės iš ankstesnių epochų, pateikė naujas buvusių reiškinių versijas. Vis labiau jaučiamos globalėjančio pasaulio informacijos srauto pasekmės, prasiplėtė ne tik nacionalinės mokyklos, bet ir atskiro kūrėjo priemonių arsenalas. Vis sunkiau išlikti originaliu, pateikti sėkmingą sumanymą, kuris nebūtų kopijuojamas.

Lietuvių muzikologijoje poetinio ir muzikinio teksto sąveika niekada nebuvo centrine problema. Plačiau ją tyrinėjo Jūratė Gustaitė savo disertacijoje¹ bei straipsniuose². Šnekamosios lietuvių kalbos įtaką muzikai aptarė Danutė Palionytė³. Naujausias darbas – Juditos Žukienės disertacija „Nespecifinės muzikos prasmės“ (2001). Skirtingų poetinio ir muzikinio tekstu sąveikos atvejų XX a. II pusės lietuvių muzikoje aptarimo iki šiol nebuvo.

XX a. iš esmės pakeitė pasaulinių meno vaizdą. Milžiniškų permainų būta atskirose meno srityse ir požiūryje į jų sintezę. Kompozicijos technikos, stilių įvairovė keitė požiūrį į muzikos ir poetinio teksto santykius. Jų spektras – nuo tradiciinių iki radikalių sprendimų, nuo įsiklausymo į poetinį tekstą ir jo adoravimo iki visiško neigimo, netgi sunaikinimo, nuo išretinimo, be galinio kartojimo iki politekstijos. Visa tai susiję su platesniu kalbos fenomeno supratimu ir muzikos kompozicijos spekto ribų prasiplėtimu.

Remiantis istoriškai kintančiomis stilistinėmis sampratomis stengiamasi parodyti egzistuojančią muzikos ir poetinio teksto santykį įvairovę, išryškinant keletą magistrálnių linijų – konstruktyvią ar intuity-

vią. Mažiau dėmesio skiriama tradiciniams sprendimams, pagrįstiems glaudžiais emociniais ar programiniai ryšiai, telkiantis ties tuo, ko dar nebuvo.

XX a. II pusėje kompozitoriai daugiausia rašė lietuvių poetų tekstais. Kitų šalių autorių kūriniai dažniausiai būdavo verčiami, ir tik pastaruoju metu daugėja darbų pagal originalą svetima kalba. Nors „žodžio reikšmės ir jos garsinės formos darna téra epizodinis kalbos reiškinys, o ne nuoseklus visuotinis principas, jo veikimas, ypač poezijoje, pastebimas“⁴. Tarp kompozitorių yra ypač jautrių prasmės įgarsinimo niuansams. Iš to kyla Felikso Bajoro muzikos savitumas.

Per palyginti dažnā ir iš dalies etaloninį liaudies kūrybos funkcionalinį daug kas pasąmoningai kaip normą suvokia ir joje vyraujančią poezijos bei muzikos santykį tipą. Pasak folkloristo Leonardo Saukos, liaudies dainų eilėdaroje „lemiamas vaidmuo tenka skiemenui“⁵. Tačiau atskirų regionų, pvz., dzūkų, muzikai būdingas melizmatinis santykis⁶. Profesinėje muzikoje tokį dažnį skaičiavimų nėra atlikta, bet klausos patirtis bei analizuotos partitūros patvirtina didelius skirtumus, ir čia melizmatinis santykis nėra vyraujantis. Ypač jis retas 7–8 dešimtmetyje, nes moderni muzika neigia tradicinį dainingumą. Labai pasikeitė melodikos pobūdis – melodingumas užleido pozicijas kitoms išraiškos priemonėms. Nauji tyrimai atskleidė, kad muzikos kalbai ir lingvistinėi leksikai būdingos semantikos skirtumai reiškia ne kokybės, bet laipsnio skirtumus⁷, todėl nepriklausomai nuo kompozitorių požiūrio giliuminai saitai yra užprogramuoti paties mąstymo dėsningumų.

Kameriniuose opusuose, dėkinguose autentiškesnei, asmeniškesnei raiškai, kaip atsvara formalizmui

buvo toleruojamas ir sentimentalus romansiškumas. Puikių romansų pavyzdžių paliko Vytautas Kairiūkštis. Pradedant septintuoju dešimtmeečiu pulta atsigriebti už dirbtinai sustabdytą muzikos modernėjimą. Vakarų autorų pasiekimus kūrybiškai bandydam i jungti su tautine tradicija lietuvių kompozitoriai neretai sukuria įsimintinį darbą.

Panašūs procesai vyko ir keičiantis poetinės kalbos normoms. Baltosios eilės, vidinis monologas, sąmonės srautas ir kt. žymi ryšią takoskyrą tarp tradicinės ir modernios poetinės leksikos. Vėliau, kaip atsvara priverstiniam rusinimui ir bendrinės lietuvių kalbos įsigalėjimui, imta labiau vertinti tarmes. Tą gaivinimo darbą vykdė daugybė etnografinių ansamblių, atsirado žemaitiškos radijo laidos, kaimo mokyklos skatino ugdyti moksleivių gimtąją tarmę, net pop dainininkai dalį dainų atlirkavo tarmiškai, vis dažnesnė tarmiškai paspalvinta ar apskritai tarmiška poezija. Tarmių rastume ir profesinėje kūryboje. Radikaliamis atveju turbūt būtų Bronius Kutavičius opera „Strazdas – žalias paukštis“ (S. Gedos ž., 1981), kurios pabaigoje, išsisémus muzikos garsams, panaudojami keli skulptoriaus Stanislovo Riaubos žemaitiškai tariami sakiniai. „Galiu su kuo nori ginčytis, kas teigia, kad žmogaus kalba – ne muzika. Muzika, tik reikia ją į tam tikrą laiką „išstatyt“, „apifor mint““⁸.

Pirmaisiais pokario dešimtmeciais tēsiamas nacionalinio romantizmo stilius muzikos ir teksto santykį požiūriu gali būti vertintinas kaip įprastas, normalinis. Modernios kalbos naujovės koregavo ir daizingumo sampratą bei reikalavimus tekstui. Vieni autoriai pageidavo, kad tekstas būtų lakoniškas, pasiduotų muzikinei formai, kiti apskritai jam teikė mažai reikšmės, palikdami tik garso artikuliavimo funkciją.

Požiūris į poezijos ir muzikos ryšius priklauso ir nuo kūrybos metodo. Eduardui Balsiui muzika dažnai buvo pirminė. „Ir tik po to ieškau poeto, galinčio jos nuotaikas sukonkretinti eilėmis. Kartais pateikiu tik bendrą architektoninį planą, idėją – potetai dažnai gerai jaučia dinamiką (E. Matuzevičius, V. Bložė)⁹. Žinomas kaip psichologizmo perteikimo muzika meistras, sėkmingai derinantis konstruktivųjį ir emocionalųjį pradus, kompozitorius ieškojo žodžio ir muzikos ekspresijos artimumo (oratorija „Nelieskite mėlyno gaublio“). Jo kūriniuose dramatiškumas glaudžiai siejasi su nuotaiką, kurias nere tai siūlo teksto prasmė, bangavimu. Įdomu, kad ope roje „Kelionė į Tilžę“ E. Balsys tai sugeba išgauti naudodamas dylikagarses serijas. Ritmo reljefui neabejotinos įtakos turi kalbos kirčiai, tam tikrose kūriniu vietose vokalą netgi atsveria forsuota kalba.

Juliui Juzeliūnui, visuomet pabrėžiamam konstruktivui muzikos pradą, dar svarbiau būti nepriklausomam nuo teksto. Taigi jis arba kvietėsi bendradar-

bauti poetus, pateikiančius jam tinkamą medžiagą (simfonija-oratori „Cantus magnificat“, E. Micželaičio ž.), arba rinkdavosi liaudies tekstus, kartais – sutartiniškus garsažodžius (V simfonija „Lygumų giesmės“, sonata balsui ir vargonams „Melika“) ir pats juos komponuodavo. „Patarlių simfonijoje“ pa našią funkciją atliko lakoniški tekstai. Autorius sakė, jog „pagrindinė naujovė ir sunkiausia užduotis – iš teksto smulkių aforistinių frazių išplėtoti stambią vientisą muzikinę formą. Norėjau, kad klausytojas, net ir nemokėdamas nė žodžio lietuviškai, meniniu atžvilgiu liktų patenkintas“¹⁰. Daug kartų kartojančios patarles autorius gali laisvai dėlioti, o klausytojas atpalaiduoja nuo įtampos stengiantis išgirsti vis naują tekstą. „Man tekstas – žaliava, ji turi paklustyti muzikos formai. Galiu bet kokį laikraštinį tekštą įdėti, kad jis paklustų mano muzikos ritmui. O jeigu pradedi iliustruoti, tada muzika netenka savo prasmės, autonomijos. Muzika turi diktuoti žaidimo taisykles. Kaip žinome iš istorijos, kūriniui užtekdavo vieno žodžio, pavyzdžiui, „aleliuja“ ar „amen““¹¹.

Ieškojimus ir konstruktyvų požiūrij liudija ir simfonijoje-oratoriuje „Cantus magnificat“ žodžių skiemenu „išmėtymas“ tarp atskirų choro grupių, pri menantis instrumentinių sutartinių partijas, kuriose nauja takto dalis susijusi su naujomis spalvomis. Tik jeigu instrumentinėje sutartinėje dėmesys vertikalei didėja pauzavimo dėka, tai čia vertikalę pabrėžia teksto prasmę.

Muzika, sekanti poetiniu tekstu, paprastai pasižymi didesne ekspresija ir vaizdingumu. Vytautas Laurušas vokalui yra sukūrės daug kūrinių, prade dant romansa ir baigiant opera. Ilgainiui jo požiūris patyrė transformaciją. Kūrybos pradžioje buvo svarbus teksto teikiamas polėkis bei galimybė su kurti visumą. Kantatoje „Nakties balsai“ (E. Matuzevičiaus ž.) kompozitorius vienas pirmųjų pateikė šiuolaikinių išraiškos priemonių ir programiškumo jungtį, o vėliau, pasitelkdamas balsą ekspresyvių išgyvenimų raiškai, sukūrė kantatą sopranui ir styginių kvartetui „Liepsnoja naktis“ (E. Micželaičio ž.). Artėdamas prie abstraktesnės kalbos ir balsų traktuodamas kaip instrumentą, Koncerte balsui ir styginių kvartetui apskritai atsisako teksto ir leidžia atlilikėjai pačiai pasirinkti patogiausią vokalinę medžią gą (balses, prie balses, skiemenis).

Kurį laiką adoruoti poetinį tekštą tapo visiškai nemadinga. Išimtis čia būtų Konstancijos Brundzaitės muzika, išsauganti romantiską sielos įsklausymą į poetinį tekštą. Tačiau modernizmo proveržis, atsiribojimas nuo jausminio prado, konstruktivų kompozicijos sistemų įvaldymas, atšiaurūs skambesiai nubloškė romantinį nusiteikimą į aktualijų užribį. Ieškojimai vyko įvairiomis kryptimis ir neišvengiamai atsispindėjo santykje su poetiniu tekstu. Nuo mūsų laikų nutolusiai atmosferai perteikti B. Kutavičius

„Panteistinei oratorijai“ parinko tinkamesnę aleatoriką, kai neapibrėžto aukščio ar ritmo garsai tarsi grążina primatą kalbai, nors pati muzikos forma labai konstruktyvi. Išryškėjo atskiro žodžio svarba. Kaip pirmapradžiuko išraiška suvokiami epizodai, kai tenorams ir bosams skaitant tekštą, sopranas dainuoja tik atskiras, nesusijusias raides.

Jau iš minėto pavyzdžio akivaizdu, kad B. Kutavičius pirmenybę teikė muzikai: „Laikykis savo ritmo ir tekštą i ji sprausk, jeigu reikia, nes tu kuri muziką, o ne tekstas ar teksto autorius“¹². B. Kutavičiaus net vieno kūrinio muzika pasižymi didžiule įvairove. Antai „Mažajame spektaklyje“ I d. aleatorika palieka laisvę atlikėjos interpretacijai, II d. jau akivaizdus ritmo formulų primatas, IV d. ryškus šnekamosios kalbos ritmas, akcentuojant teksto prasmę, tempo bangavimus, V d. iš žodžių ir frazių formuojami skirtingos apimties ir melodinio piešinio dariniai.

„Paskutinių pagonių apeigose“ III d. „Medvėgaliu pagarbinimas“ B. Kutavičiaus formuliskai traktuojamas tekstas (variujotas vieno žodžio kartojimais: „Kalnas, kalnelis, kalnasa“ ir pan.) tarsi suauga su muzikine struktūra, nes plėtojamas pagal tipiškus darbo su muzikos motyvais dėsnius. Sigitas Geda, kurio tekstais parašyta dauguma kompozitoriaus muzikos, po „Panteistinės oratorijos“ atlikimo yra sakęs: „Mano poezijos ir jo muzikos ryšys, matyt, labiau padiktuotas pačios meno raidos. B. Kutavičius labai jaučia literatūrą ir poeziją, sakinio struktūrą, žodį, turi tikrą intuiciją [...]. Žodis jo muzikoje taip ištirpsta, kad tampa tų pačių ieškojimų dalimi“¹³.

Kurdamas muziką, pirmiausia ją išgirsta ritmiškai. „Jei yra tekstas, iji net nežiūriu ir beveik visiškai esu užtikrintas, kad muzika derės prie teksto“¹⁴. Jau ankstyvajame vokaliniame cikle „Ant kranito“ (J. Meko ž., 1972) kompozitorius išbando ritmo aleatoriką (pvz., fiksudamas trumpus ir ilgus garsus), kuria lyg leidžia solistei pateikti savajį poezijos „perskaitymo“ variantą. Tačiau tai tik niuansai, iš esmės visada jaučiamą kompozitoriaus ranką. Pvz., „Vakarų vartų“ I d. „Stabat Mater“ (iš kamerinių simfonijų „Jeruzalės vartai“) kantorius pradeda rečituodamas kanoninį tekštą. Pauzės šiame grigališkajame chorale neretai perskelia žodį per pusę, o atskiri žodžiai skamba be pertraukos ar vienam skiemenui tenka kelios natos. Ši principą kompozitorius atrado kurdamas „Strazdą“. „Tam, kad surasičiau, kokia turi būti dainavimo maniera, nekelianti juoko, man reikėjo pusės metų. O paskui man vienas kompozitorius sako: „Tai kas čia yra rečitatyvais parašyt“. Bet rečitatyvas yra perdaug lengvas ir ne reikšmingas, kai tu ji naudoji tik kaip rečitatyvą, o man čia reikėjo muzikos. Žodį, jei reikia, laužau – siaurinu arba dažniau ilginu, pavyzdžiu, Draz-daus-kas“¹⁵. Atkreipkime dėmesį į taiklią frazę „ne-

kelianti juoko“, nukreipiančią į tai, jog muzikos ir teksto jungtis yra jautresnė stilistinei muzikos kaitai, čia labiau ausi rėžia senamadiškumas.

F. Bajoras garsėja glaudžia sąsaja su lietuvių tradicine kultūra, ne tik kaip dažnai besiremiąs liaudies melosu, bet kaip jaučiąs ji iš vidaus. Ir ne tik melosu, bet visu giluminiu liaudies kultūros savitumu, tarp jų – tarmės niuansais, kalbos ritmu. „Sakmių siuita“ parašyta pagal prozinį tekštą ir tarsi iš kalbos kilusi. Apskritai pradedant 7-uoju dešimtmeciū kompozitoriai dažnai liaudies tekstams kuria savo muziką. „Nutoldamas nuo „melodinio dokumentalumo“, kompozitorius sukuria liaudies poezijos savą „perskaitymo“ versiją, kurioje remiamasi šio žanro liaudies dainiškojo mąstymo ypatybėmis“¹⁶. F. Bajoras išklauso i kalbos tempą, atskiro žodžio ritmą, žodžio sklidimą erdvėje, atskirų raidžių „trintį“ ir iš to kylančią ekspresiją. „Vienas žodis kažką reiškia, vienas garsas taip pat turi savo reikšmę. Stengiaus rasti įvairius vieno žodžio dalių ritmus. Visi žodžiai skamba nuostabiai. Nepastebime žodžio dalių gražumo, paprastos raidės gražumo – taip pat. Jos yra tarsi asmenys, pradeda gyventi ir įvairiuose žodžiuose skamba nevienodai – galime išgirsti daugybę spalvų“.

Kaimiskam artimas grubesnis žodžio ištarimas (pvz., patrumpinant trumpus ir pailginant kirčiuotus skiemenis), atitinkamas tembras, nevibracinis daina-vimas yra lyg tam tikra priešprieša ilgą laiką vokalinėje muzikoje vyrausiam grakščiam žodžiui, ryškioms poetinėms potekstėms. Neretai žodis „iš-skaptuojamas“ kaip pirmapradė medžiaga su ryškia prasmine energetika, todėl F. Bajorui daug artimesnis ritminis ir intonacinis variantiškumas negu formuliskumas, kaip kad esti B. Kutavičiaus kūryboje. F. Bajorui iš esmės du skirtini žodžiai negali būti vienodos garsinės išraiškos. Neretai kiekviena nauja frazė tarsi išplečia, papildo pradėtą mintį. F. Bajoras gali būti apibūdinamas kaip išraiškingos kalbos šalininkas, intuityviai atrenkas iš bendro tautos lobynio tai, kas būdingiausia, ir dar suteikiąs tam asmeninį požiūrį. Dėl aiškių kalbinių sąsajų D. Kalavinskaitė mano esant tikslingu jo kūrybą sieti su rečitorinėmis figūromis¹⁷.

Naujas žingsnis F. Bajoro muzikoje žengtas sukuriant „Aš buvau tarsi migla“ („Like the mist have I been“) sopranui, fleitai, altui ir klavesinui (2002) pagal Kahlilio Gibrano „Pranašo“ tekštą anglų kalba. Sunku tikėtis, kad lygiai taip pat giliai galima išsiausti į kitą kalbą, bet būtent tai padėjo atskleisti naujas spalvas. Sukurti artimumo kalbai įspūdį pradeda pauzių permušimai. Tokioje aplinkoje labai neįprastai atrodė keletas ataidinčių aliužijų iš „Sakmių siuitos“.

Plėtotadas savo teoriją, kad kiekvieno instrumento partija yra tarsi atskiras veikėjas su savo gyveni-

mu, savo tiesa, jis balsų svarankiškumą išplėtojo iki polilogo. Oratorijoje „Varpo kėlimas“, operoje „Dievo avinėlis“ (1982) veikėjai dažnai yra skirtin-guose planuose, kiekvienas tarsi negirdi vienas kito, neturi sąlycio taškų. Čia galima ižvelgti analogiją su sutartinišku politekstu.

Osvaldas Balakauskas vokalui sukūrės nedaug ir ne kartą yra pabrėžęs, kad jam muzikos ir teksto problema apskritai neegzistuoja. „Man muzika ir literatūra yra ugnis ir vanduo (abi poras tejungia laikas). Poezija (ar šiaip koks literatūrinis tekstas) reikalingas muzikai tik kaip medžiaga vokalui. Kas beko, kompozitoriu pasinaudoti kokiui nors tekstu – tai galimybė akcentuoti savo santykį, todėl nesu abejingas tam, ką pasirenku. L. Gutausko poezija, į kurią dažniausiai kreipiuosi, man yra labai graži ir gili, nešanti į tolimus pasaulius, bet savo muzika aš negaliu apie ją pasakyti daugiau negu tai, kad aš būtent ją pasirinkau“¹⁸. Neretai kompozitorius rašo pagal Oskaro Milašiaus tekstus prancūzų kalba („Le Silence“, opera „La Lointaine“). Taigi galime kalbėti tik apie labai bendrą poetinės inspiracijos lygmenį, kūrybinių asmenybių giminingumą.

Sąsają su F. Bajoro naudotu principu ir jo plėtojimą matyčiau Vidmanto Bartulio „Enfance“ mecosopranui, fortepijonui ir dviem aktoriams (A. Rimbaud ir P. Handke ž., 1995), kur tarsi visiškai svarankiški šalia egzistuoja du planai – vokalinis kūriny ir aktorių skaitomas tekstas. Kai dainininkė Rimbaud žodžiais dainuodama apie vaikystę kartu su kitais muzikantais kuria gana įprastą garsinę aplinką, aktoriai Handkės pjese „Savęs apkaltinimas“ tekstu tarsi plaka klausytojų, vardydami visa tai, ko nepadarė ir ką padarė ne taip. Tie du – vaikystės ir patirties – planai tarsi nesasiliečia, sunkiai aprépiami, ir klausytojas gali pasirinkti, iš ką daugiau sutelkti dėmesį.

Kaip globalizacijos ir multikultūriškumo pasekmę galima vertinti tekštų keliomis kalbomis funkcionavimą viename kūrinyje. B. Kutavičiaus operoje „Lokys“ po visą laiką skambėjusios lietuvių kalbos kaip epilogas tyliai tariamas tekstas prancūzų kalba, kurios klausytojų dauguma nesuvokia. Čia labai svarbus kalbančiojo tembras. Taigi tekstas naudojamas ne dėl jo semantinės prasmės. Vidmanto Bartulio „Vérinyje Marijai“ (2001) balsui, mišriam chorui ir styginių kvartetui kanoniškas tekstas skamba pagrindinėms pasaulio religijoms atstovaujančiomis kalbomis: lotynų, hebrajų, hindu, lietuvių, japonų, arabų. „Šią maldą internete radau mažiausiai 46 kalbomis. Susidūriau su problema, ar muzika turi atspindėti tą tautą, mentalitetą, muzikinį dialektą, kurios kalba skamba kūrinyje. Pasirodė, kad tai būtų labai iliustratyvu. Pabandžiau sukurti universalį maldą, kurioje galėtų skambėti visi tekstai“¹⁹.

Tuo tarpu operoje „Pamoka“ net pati komponavimo technika, autorius vadinta „virveline“, leidžia

maksimaliai perteikti teksto prasmę niuansus (eks-presyviai užaštrinta melodeklamacijos atmaina). Aiškindamas, kodėl nesistengė savo garsinio įvaizdžio perteikti tiksliai, kompozitorius pabrėžę, jog „jei parašysi penkiolika natų su šešiolika bemolių, vėl bus problemos, tai ar ne geriau, kai esi visiškai laisvas? Natinio intonavimo minusas, kad prarandi tarpą tarp natų, žodžiai atskiria, o kai užrašymas toks, žodis teka laisvai ir turi tik intonacines ribas, kuriose turi veikt, o balsinį intensyvumą turi susistatyti pagal savo balsą, jo registrus, balsinę dramaturgiją, palikdamas rezervą kulminacijoms, kad nebūtų nepadainuojama, o jei padainuojama, kad nebūtų vienoje testūroje. Tada kalba nesusidarko“²⁰.

Onutės Narbutaitės oratorijoje „Centones mea urbi“ skirtinti tekstai yra tarsi Vilniaus daugiatautės istorijos, kultūrų sambūvio, istorinio laiko kaitos atspindys. Kalba keičia kalbą – kitu rakursu pažvelgiama į kitą istorijos tarpsnį. Jei V. Bartulio „Vérinyje Marijai“ skirtintų kalbų akustinė įvairovė išreiškia tą pačią maldą, tai čia skirtinti tekstai tarsi atstovauja kitai garsinei aplinkai, kitoms prasmėms – tai, kas itin charakteringa kiekvienai tautai, jos kultūros likimui ir turi atitinkamus muzikinius ženklus.

O. Narbutaitė naujai pažvelgė į vokalinę muziką. Netradiciškame „Vinco Mykolaičio-Putino eilérastyje“ (1990) fortepijonui ir balsui neatsitiktinai nurodymas fortepijonui yra prieš balsą, kadangi solo ir palydinčioji partijos pagal svarbą tarsi susikeitė vietomis. Tradicinė ižanga čia perima pagrindinį krūvį: ji trunka net 66 taktus, o likusi dalis su vokalu – tik 27. Ir tie patys – tai penkis kartus kartojuamas pačios diatoninis darinys, kurio po sudėtingos ižangos visai nelauki. Tačiau tai – išoriniai požymiai. Šiuo kūriniu autorė tarsi išreiškia savo santykį su visa poeto kūryba. Ilga ižanga – kaip kūrybos žaidimas, kristalizavimasis, kai per mąstymą pereinama prie katarsio. „Per negražius, nemeniškus dalykus prieini prie praregėjimo, susikuria tas eiléraštis, kadangi pats eiléraštis katarsiškas“²¹. Gretinama skirtinta medžiaga – po „byrančios“ fortepijono partijos kantilenos niekas nelaukia, taigi tekstas yra kaip harmonijos paskata.

O. Narbutaitės vokalinuose kūriniuose poetinis tekstas yra labai svarbus inspiracijos šaltinis. Dažniausiai ji renkasi ne eiléraštį, o poetą, kurį gerai žino, kuris patinka kaip asmenybę, ir tuomet tai tam-pa lyg dedikacija. Apskritai visuose jos vokalinuose kūriniuose labai atsižvelgiama į tekstą. Vienas ryškesnių pastarojo laiko meninių įspūdžių vokalinės muzikos baruose buvo jos trijų dalių ciklas tenorui ir gitarai „Sonnet a l'amour“ (Oskaro V. de L. Miloszo ž., 1999), kuriami muzikos padedamas tekstas kartojuamas skverbiantis vis gilyn į jo prasmę lauką. „Gesang“ altui, tenorui, bosui, obojui ir vargonams (Rainerio Maria Rilke's ž., 1997) – tai sakmė apie

Korneto Kristupo Rilkės meilę ir mirtį. Žodyje *Ge-sang* telpa ir giesmės, ir dainos, ir dainavimo sąvokos. Iš pradžių tekstas rečituoojamas, pateikiamas kaip pasakojimas, vėliau pereina į dainavimą be žodžių – teksto nulemtas dainavimas kaip dainavimo nostalgija. Autorė sakė, kad rašant vokalui norisi tikro dainavimo, nes šiuolaikinė maniera atrodo išsemta. Taigi – ryškus retro momentas.

Tuo tarpu Algirdas Martinaitis, sukūrės tokį etapinį kūrinį kaip „*Cantus ad futurum*“, kuris yra artimas F. Bajoro išvarytai vagai, toliau vokalo prie-monių arsenala bando plėsti natūralistine kryptimi. Kaip ir F. Bajoras, jis daug dėmesio skiria kalbai, ir nebūtinai poetinei – jis stilizuojia ir gruboką kaimo kalbėseną („*Sakmė apie šūdvabalį*“). Jo muzika artima ir garsiniams teatrui, kur didžioji išraiškos dalis kuriama tembru. Iš dainininkų tai reikalauja naujų, neįprastų garso išgavimo būdų, o tai kartais sunkiau pasiekti, nei išgauti neįprastus saskambius. „*Septyni gyvulizmo priesakai*“ pagal George'o Orwello tekstu turi nemažai natūralizmo. Vien autoriaus remar-kos („kaitinti „atmosferą“ iki baltumo, bestiariško agresyvumo“; „dvi grupės ypatingų tarnybinių šunų, žinančių savo užduotis“; „tarsi paršo kriukėjimas“; „graudūs žmogaus šunelio verksmai, inkštimas“) net negirdėjus kūrinio padeda susidaryti vaizdą apie norimą skambesio pojūtį. Kūrinys turi tvirtą ašį – ritmą. Pirmoje dalyje tai kvėpavimo ir éjimo, antroje – lo-jimo ritmas, o trečioji pagrįsta 1, 2, 3 ir 4 ketvirtinių kombinatorika. Kūrinyje „*Capriccio: sūnui palaidūnui sugrižus*“ kontrabosui, fortepijonui, mušamie-siems ir autorui kompozitorius lyg mègdžiodamas repeticijas grojant atlirkėjams tris kartus įsiterpia su replikomis „*prašyčiau*“, „*norečiau ten*“, „*jeigu galima*“, kol muzikantai kūrinio pabaigoje jam rusiškai išrékia „*pošol von*“. Turint galvoje blogai temperuotos muzikos kalbos stilių su džiaziniais nukrypimais, tai neiškrenta iš konteksto, bet teksto ir muzikos požiūriu pakankamai radikalū.

Mindaugas Urbaitis savo vokaliniuose kūriniuose, prisidėdamas prie poezijos įkvėptos muzikos tradicio-jos atgaivinimo, sugebėjo nuimti sentimentalumo patiną. Savo garsiojoje „*Meilės dainoje ir išsiskyrime*“ (A. A. Jonyno ž.) jis sukūrė mikrokanoną, kuris klau-sytojui tarsi sustabdytoje akimirkoje leidžia išgyventi ir būtą, ir esamą momentą. Taigi ir poezijos tékmé vyksta tarsi keliomis kryptimis – pirmyn ir atgal.

Kartu su postmodernistinėmis nuostatomis grijo-ir senoviškas, Renesanso vokalinės polifonijos mo-kyklai artimas teksto ir muzikos santykis. Tokių pavyzdžių nemažai esama Ryčio Mažulio muzikoje. Ši įspūdį stiprina senovinė kanoninė technika, nuosek-lios sekundinės slinktys, neretai lotyniškas tekstas. Pavyzdžiu čia galėtų būti „*Sybilla*“ (Petronijaus ž.) mišriam chorui (1996). Šiuolaikinumo atspalvių su-teikia gerokai tirštesnė sekundinė vertikalė.

Šiuolaikinėje muzikoje palyginti retas melizmati-nis teksto ir melodikos santykis, kadangi šiuolaiki-nei komponavimo technikai apskritai nebūdingas dainingumas, gražus dainavimas kaip neatitinkantis laikmečio estetikos, nebent kaip parodijinis anks-tesnių epochų stilistiką ar žanrinius štampus žymintis elementas. Idomiai, neparodijuodamas melizmati-ką naudoja R. Mažulis. Vienas ryškesnių pavyzdžių – dar 1984 m. parašytas kanonas „*Karalius Karolis*“ (R. Rastausko ž.). Čia melizmatika paryškinama pa-teikiant originalaus ir sustambinto, originalaus ir su-smulkinto, vėžinio pavidalo kanonus.

Programinis muzikos ir poetinio teksto santykis ryškus R. Mažulio „*Miege*“ (parašytas S. Grocho-viako tekstu, vertė S. Geda). Programiškumas čia ne naratyvinio pobūdžio, o paremtas efektu. Labai lėtas tempas, pp dinamika asocijuoja su mingančio žmogaus ramybe. Tam tikras irealumas, žiovulio efek-tas perteikiamas glisanduojant, o tai savo ruožtu klausantis sukelia fizinių atsipalaidavimo ar net mie-giustumo pojūtį. Begalinę muziką rodo ne tik kano-no forma, bet ir per visą kūrinį išlaikomas visų bal-sų ostinatinis ritmas. „*Miegas*“ iliustruoja ir nereta šiuo laiku požiūrį į poetinį tekstą (beje, giminingu Renesanso epochai): „*Gal užmigsiu atminty / gal už-migsiu vaikystėj / gal užmigsiu Šartru katedros roze-tėj*“. Nors tekstas puikus, tačiau jo paskirtis buvo suteikti impulsą pačiam kompozitoriui ir padėti atlirkėjams lengviau išprasminti muziką. Išskaidytas skie-menimis klausytojui jis tampa nebesuvokiamas, tačiau išlieka simbolinė semantika.

Tuo tarpu „*Talita cumi*“ nueita dar toliau. Čia Oskaro Milašiaus filosofiškai poetinis tekstas tarsi plevena virš kūrinio, likdamas kaip įkvėpimo šaltinis kompozitorui, permastytas atlirkėjų, nukreipęs tin-kama linkme klausytoją. (Pageidautina, jog šis prieš klausydamas kūrinį, galėtų jį perskaityti.) Tekstas prancūzų kalba gyvų atlirkėjų ištariamas be garso, o iš įrašo sklinda kompiuterinė mikrotoninė (tonas iš-skaidomas į 30 dalių) vokalo versija. Kadangi elek-troninė versija trunka apie keturiasdešimt aštuonias minutes, o stambaus plano „*ivykių*“ čia labai maža, tad klausytojas tam tikrais momentais gali sekti mik-rolygmeniu vykstančius garsinės materijos pakitimus, gali asociatyviai persikelti į filosofinį, teksto inspi-ruotą lygmenį. Panašiai kaip roménai antikos Grai-kojoje „*labiau ieškojo įkvėpimo negu medžiagos ver-timams*“²², taip šios dienos kompozitoriai ieško po-stūmio, atspirties taško garsinei fantazijai.

Konstruktivi linija aiški Nomedos Valančiūtės muzikoje. Jai tekstas svarbus kaip pradinis inspiracijos šaltinis, padedantis sudaryti ritmo formules, iš kurių vėliau išauginamas visas kūrinys. Nutolimą nuo tie-sioginio emocinio santykio autorė dažnai pabrėžia „sutraukydama“ audinį paužémis. Pasirinkusi efektingas ir gana saikingas išraiškos priemones, kūrinį

formuoja repetityviniu būdu, tuos kartojimus pagal tam tikrą dramaturginę liniją truputį pakeisdama („Po miražais“, H. Radausko ž.). Kompozicinės ir poetinės minties vientisumas būdingas vienam populiausiu autorės kūrinių chorui „Lietus plonom stiklinėm kojom“ (H. Radausko ž.), kuriame tik trys teksto eilutės, tik keturi garsai, o pauzėmis sutraukyta polifoninė pynė pilna vidinio skaidrumo.

Dar kitaip radikaliai kryptimi eina Gintaras Sodeika. „Garsos ontologijoje“ Nr. 1 chorui, sukurtoje kaip komentaras teorijai, kad visa ko pradmuo buvo garsas, visi parametrai redukuoti iki minimumo. Tai savotiškas rečitavimas, kai grynindamas skambesi kompozitorius naudoja tik tai vieną garsą, pakeisdamas kelias ritmo formules (kiekvieną kartoja po 28 kartus), pereidamas per visus šešis viduramžių modalinės sistemos modusus. Tarsi sudarytos visos sąlygos tekstui išryškėti – čia griežtai vienam garsui tenka vienas skiemuo. Tačiau autorius tikslas kitas. Tekstas paimtas iš Evangelijos pagal Matą įžangos – aramėjų, graikų ir lotynų kalbomis skelbiama Kristaus genealogija suvokiamą kaip kultūrinis simbolis. Tai – konceptualus kūrinys, bet kartu jis veikia ir savo garsine materija.

Savotišką trejopo pobūdžio (skandavimas, šliaužiančių pustonių kanonas, operinio dainavimo parodijavimas) muzikos ir teksto ryšių vienalaikį ekspnavimą matome Giedriaus Puskunigio „Aštuntajame sonete“ (A. Bausio ž., 1993) saksofonui, triūbai, trombonui, kameriniam chorui, sopraniui ir bosui. Kūrinio forma sekā poetinio teksto struktūrą. Prancūziško soneto sandara (du ketureiliai ir du triekliai) paskirstoma atlikėjų grupėms – chorui, bosui ir sopraniui. Muzika neprograminė, tekstas yra tik kaip tam tikra garsinė, emocinė medžiaga. Kūrinyje vyrauja įvairūs *glisando* efektai, labai įvairi vokalo raiška, yra improvizacinių-aleatorinių momentų. Tai kuria laisvos dvasiros atmosferą, tarsi sugrįžtama į atviros saviraiškos laikus (nemaža dozė laukiniškumo lyg „atleidžiant vidinius stabdžius“). Šis pavyzdys taip pat iliustruoja neretą atvejį, kai nedidelės apimties tekstas kartojamas lyg formulės. Tokiu būdu dar labiau nei folklore tekstas suauga su muzika.

Panašių atvejų rasime vadinančių „mašinistų“ – R. Mažulio, N. Valančiūtės – kūryboje. Vienas radikaliamus pastarojo laiko kūrybinių žodinio teksto įtakos muzikai pavyzdžių jaunosios, tik ką baigusios studijas kartos kūryboje. Antai Mariaus Baranausko, besigilinančio į mikropasaulį ir išplečiančio jį laike, „Kalbėjime“ simfoniniam orkestrui (2002) pagal R. Tagorės „Aukojimo giesmes“ tekstas smarkiai paveikė struktūrą, tačiau materialiai jo apskritai nėra. Tekstas lėmė bendrą dinaminę skalę, kūrinio formą. Kompozitorius sudarė tam tikrą abécéle. Remiantis vidine klausą, atskiros raidės buvo sutapatintos su intervalu, instrumento tembru, turi akustines sąsajas

ir siejamos su harmoniniais sąskambiais. Pvz., balsė „a“ autorui asocijuojasi su styginiu tembru, vidurių registru ir d. 3 intervalu. Raidės suskirstytos į keturių grupes: balsių, besitęsančių toninių priebalsių (pvz., m, n), besitęsančių netoninių priebalsių (pvz., š), akcentinių priebalsių (c, k). Klausydami kūrinį tarsi girdime, kaip orkestras „skaito“ tekstą. Taigi atlikus funkciją kūrinyje, teksto neberekėjo šnekėti. Tai tarsi slapta programa, tačiau tekstas čia „dalyvauja“ garsiniu, prasminiu ir emociniu lygmeniu. Kūrinyje „Keliai su žvaigžde“ (2002) inspiruotas Van Gogo paveikslø dvigubos sąsajos su tekstu ir paveikslu. Baritonas dainuoja paties Van Gogo paaiškinimą apie paveikslą, o kūrinio garsinė struktūra susijusi tik su paveikslø pavadinimu. Kadangi čia skamba daug mažesnis ansamblis, autorius turėjo pakoreguoti savo „abecėlę“. Struktūrinį lygmenį koordinuoja pavadinimas, o Van Gogo komentaras – emocinį.

Tokių radikalijų kompozicijų, kurias aprašo Radosveta Bruzaud, kai, tarkime, atskiros muzikos atlikėjų grupės (GERM Prancūzijoje, ONCE Group JAV, Scratch Orchestra Didžiojoje Britanijoje ar Musica Electronica viva iš Italijos) sugalvojo „prozines / tekštines partitūras – savotiškus garsų veiksmo scenarijus – tikintis suteikti atlikėjams pagalbą bendrai atlikti kompoziciją, pagalbą, padedančią vieniems kitus girdeti ir gebančius sutelkti grupę²³, Lietuvoje kol kas nėra. Išsamesnių nuorodų muzikantams esama kai kuriose B. Kutavičiaus partitūrose, dažnai susijusių su atlikėjų išsiidėstymu scenoje, judėjimu, ištojimo tvarka, taip pat Anykščių hepeningų festivalyje.

Iš čia pateiktų keleto tipingiausių pavyzdžių matyti, jog šiandien nerasime vienos vyraujančios stilistinės tendencijos, taigi ir požiūris į teksto vaidmenį kūrinyje dažnai priklauso ne tik nuo kompozitoriaus braižo, bet neretai atskiros kūrinio yra individualus. Iš atlikėjo pozicijų ši muzika dažnai reikalauja kokybiškai skirtingo teksto išprasmėjimo, todėl studijuojantys vokalistai, kurių repertuare šiuolaikinės muzikos beveik nerasi, bent teoriškai turėtų susipažinti su jos įvairove, skirtingu muzikos ir teksto ryšių pobūdžiu ir atlikimo manieromis.

Klausytojai, nors jau gerokai ištreniruoti visokiai modernybei, dažniausiai vis tiek viliasi suvokti naudojamos poetinės ar prozinės kalbos prasmę, ir tai dažnai kertasi su kompozitoriu nuostatomis. Štai V. Bartulis oratorių „Nelaimėlis Jobas“ pasitelkia lotynų kalbą, todėl klausytojas orientuoja tik į bendrą žinomą teksto prasmę, B. Kutavičius sceniniam diptichui „Ugnis ir tikėjimas“ I d. ima prūsų kalbos liukučius, neteikdamas tam konkretios prasmės, skatindamas klausytojų vaizduotę ir orientuodamas jų dėmesį muzikos link.

Taigi trumpai apžvelgus įdomesnius muzikos ir teksto sąveikos atvejus lietuvių muzikoje pastebimas

stiprėjantis autoriuų suvokimas, jog jie yra laisvi pasirenkant požiūri ne tik į muzikinės medžiagos formavimą, bet ir naudojamo teksto pobūdį bei elgesio su tuo tekstu būdus. Pasirinkimo spektras per pastarajį penkiasdešimtmetį neregėtai išsiplėtė. Dažnai atmetamos buvusios konvencijos. Tam nemažą įtaką turėjo pasaulio madų atgarsiai, bet neretai stebimas ir labai kūrybingas bei savarankiškas požiūris.

Gauta 2003 11 12

Nuorodos

- ¹ Ю. Густайтэ, *Музыкальное воплощение поэзии Э. Межелайтиса* (к проблеме взаимодействия поэтического и музыкальных начал в вокальных жанрах), В., 1981.
 - ² J. Gustaitė, Iš žodžio ir muzikos sąveikos teorijos: terminija, klasifikacijos, analizės metodika, *Menotyra*, 1986, XIV, p. 15–32.
 - ³ D. Palionytė, Apie muziką dar vienu aspektu, *Pergalė*, 1983, Nr. 9.
 - ⁴ P. Skirmantas, Ženklinis saskambių pobūdis eileraštyje, *Pergalė*, 1982, Nr. 4, P. 139.
 - ⁵ L. Sauka, *Lietuvių liaudies dainų eilėdara*, V.: Vaga, 1978, P. 76.
 - ⁶ *Dzūkų melodijos*, sudarė ir parengė G. Četkauskaitė, V., 1981.
 - ⁷ Dempster, <http://Is There Even a Grammar of Music? // ESCOM – http://musicweb.htm –hanover.de/escom/Music Sc/MS2v1/MS2v1En.htm>
 - ⁸ Tikiu įkvėpimu, Su kompozitoriumi Bronumi Kutavičiumi kalbasi muzikologė Rūta Gaidamavičiūtė, *Pergalė*, 1987, Nr. 12, p. 143.
 - ⁹ R. Gaidamavičiūtė, Kokybė – tai atranka, *Literatūra ir menas*, 1979, gruodžio 22.
 - ¹⁰ Nueit keliaj apmąstant, A. Ambrazo pokalbis su J. Juželiūnu, *J. Juželiūnas. Straipsniai. Kalbos. Pokalbiai. Amžininkų atsiminimai*, V.: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2002, p. 304–305.
 - ¹¹ Nuobudomas – didžiausias meno priešas, R. Gaidamavičiūtės ir J. Juželiūno pokalbis, ten pat, p. 321.
 - ¹² Tikiu įkvėpimu, ten pat, p. 144.
 - ¹³ Žadinant dvasingumą, parengė R. Gaidamavičiūtė, *Jau na muzika*, 1988, p. 47–48.
 - ¹⁴ Ten pat, p. 144.
 - ¹⁵ Ten pat, p. 145.
 - ¹⁶ Г. Конькова, *Черты нового в преломлении фольклора и развитии жанров в украинской музыке 60–70-х годов* (автореферат дис. ... канд. искусствоведения), К., 1978, с. 6.
 - ¹⁷ D. Kalavinskaitė, Trys žvilgsniai į Felikso Bajoro kūrybą, *Feliksas Bajoras. Viskas yra muzika* (sud. G. Daunoravičienė), Vilnius: Artserija, 2002 p. 186–220.
 - ¹⁸ Už horizonto ir toliau, O. Balakauskas ir R. Gaidamavičiūtės pokalbis, *O. Balakauskas. Muzika ir mintys* (sud. A. Gaidamavičiūtė), Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 261.
- ¹⁹ Iš autorės pokalbio su kompozitoriumi 2002 02.
²⁰ Iš autorės pokalbio su V. Bartuliu 2003 06.
²¹ Iš autorės pokalbio su kompozitore.
²² R. Brague, *Ekscentriškoji Europos tapatybė*, Vilnius: Aida, 2001, p. 80.
²³ R. Bruzaud, Group improvisation and prose notation in musical creation of the 1960's hearing new modalities of musical communication, *Composing Principles: continuity and innovation in contemporary music*, LMA, 2002, p. 37.

Rūta Gaidamavičiūtė

SEMANTIC AND FUNCTIONAL VARIETY OF LINKS BETWEEN MUSIC AND TEXT IN THE WORKS BY LITHUANIAN COMPOSERS OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

S u m m a r y

Similarly to the rapid change in the use of various compositional techniques and styles in the 20th-century music, there was a multitude of different attitudes towards the relationship between music and poetical text. These attitudes are tackled here by presenting the broadest possible spectrum of the phenomenon – from traditional to radical solutions, from attentive treatment and adoration to total negation and even destruction of an intelligible poetical text, from rarefaction (reduction) and infinite repetition to polytextual settings – and by pointing out the most unusual and novel approaches.

What is specific to Lithuania, a country which has accepted most of Europe's cultural influences rather late in the course of its history, is that there is a paradoxical lack of historical distance between the elements of the ancient syncretic thinking, the relics of local phenomena and the latest global tendencies.

The article deals with various aspects of reciprocal impact and adjustment of music and text in musical compositions with regard to the general developments in Lithuanian music of the 20th century. It also traces links to the compositional techniques used in vocal music. To better understand the motives for individual choices of the composers, their thoughts are quoted as far as their works are being concerned. A detailed discussion of works by Bronius Kutavičius, Feliksas Bajoras, Vidmantas Bartulis, Onutė Narbutaitė, Algirdas Martinaitis, Rytis Mažulis, Gintaras Sodeika, and Marius Baranauskas is also included in the scope of this article. As a result, in the whole array of individual species one can distinguish two contradictory tendencies that underlie all these works, specifically, a constructive approach to and an intuitive insight into the poetical text. The exploration of more radical approaches seems to be predominant in the works of younger authors. Most of the analysed works entail a different semantic interpretation on the part of performers.