

Disonansų sintezės galia

BRONIAUS KUTAVIČIAUS ETNOMODERNIZMAS

IVADAS

Tyrimų objektas: etninės kultūros relikto naudojimas B.Kutavičiaus modernioje muzikoje.

Straipsnio tikslas: nagrinėjant Kutavičiaus oratoriją „Paskutinės pagonių apeigos“ ir kitus kūrinius, nustatyti baltų kultūros įtaką šiuolaikinės lietuvių muzikos kūrybai.

Tyrimų metodika: analizės, lyginimo, apibendrinimo, sisteminimo metodai.

Rezultatai: iškeliami ir pagrindžiama hipotezė, kad senovės baltų pasaulėžiūros reliktai modernioje lietuvių muzikoje atveria naują nacionalinės muzikos kūrybos srovę, susijusią ne tik su muzikinio etnos rekonstrukcija, bet ir su mitine, archetipine bendruomenės sąsąmonė, ir prisideda prie tautinio tapatumo išlaikymo, tolesnės raidos, šiuolaikinės muzikos demokratizavimo ir yra reikšminga tarptautiniu mastu.

ETNINĖS TRADICIJOS LIETUVIŲ PROFESIONALIOJOJE MUZIKOJE

Lietuvių moderniosios muzikos kūrėjus pagal požiūrį į lietuvių etnines tradicijas sąlygiškai galima priskirti trimis kryptims:

1. „Pasaulio kompozitoriaus“ įvaizdį formuojantys kompozitoriai, nenaudojantys etninės kultūros paveldo motyvų (O.Balakauskas, V.Barkauskas, A.Rekašius, O.Narbutaitė).

2. Etninės kultūros paveldas (etninė muzika) naudojamas iš dalies, kaip intonacinė medžiaga savitai, moderniai muzikos kalbai sukurti (E.Balsys, J.Juzeliūnas, J.Bašinskas, F.Bajoras, J.Juozapaitis, V.Juozapaitis, V.Laurušas, T.Makačinas, V.Montvila, Z.Virkšas, M.Urbaitis).

3. Etninės tradicijos – senovės baltų pasaulėžiūra, mitologija, archeokosmologija, etnoarcheologija, archeolingvistika, etnomuzika ir instrumentarijus bei etnokultūros buities daiktai – natūraliai naudojami moderniosios muzikos kontekste ir išplečia muzikos kūrinio sąvoką; sukuriami naujo, neįvardyto – rekonstrukcinio etnostiliaus – muzika (B.Kutavičius ir šiai grupei iš dalies priskirtini J.Juzeliūnas, A.Bražinskas, A.Martinaitis, A.Žigaitė).

Pirmosios krypties kompozitoriai – vieni iškiliausių lietuvių kompozitorių, įsivaivinę visuotinai pripažintas moderniausias šiuolaikinės muzikos kūrybos technologines priemones, kartais panaudoja ir tautiškumą žyminčias arba numanomas bendrakultūrinės citatas (O.Balakausko koncertas fortepijonui ir simfoniniam orkestrui „Kalnų sonata“ (1975), sukurtas minint M.K.Čiurlionio 100-ąsias gimimo metines; O.Narbutaitės „Skiautinys mano miestui“ (1998), skiriamas Vilniaus tematikai). Tačiau šių kompozitorių kūryboje taip pat neretai atsiranda ir kitų kultūrų ženklų, regimų nuorodų į kitų kraštų kultūrą, geografiją (V.Barkausko opera „Legenda apie meilę“ pagal turkų rašytoją Nazimą Hikmetą (1974), O.Balakausko „Ostrobotnijos“ simfonija (1989), parašyta Suomijos Kokolos miesto (Ostrobotnijos apygardos centro) orkestrui atlikti).

Antrosios krypties kompozitoriai itin nuosekliai ir giliai perima etnokultūros, ypač lietuvių liaudies dainų melikos, ritmikos būdingąsias savybes, žodinės tautosakos fragmentus. Jų muzikoje gausiai naudojamas lietuvių liaudies dainų palikimas, tų dainų citatos, trichordiniai, sekundiniai intonaciniai dariniai, sinkopinė sutartinių ritmika, liaudies instrumentų tembrai.

V. Montvila sukuria apoteozę sutartinėms, iš jų pindamas simfoninių poemų ciklo („Gotiškoji poema“, 1970, „Chorai“, 1971, „Šventinė poema“, 1973) muziką. J. Juozapaitis sonoristinę orkestro sluoksnių polifoniją grindžia „sutartinišku“ sekundiniu pulsavimu (Simfonija „Rex“, 1974). M. Urbaitis, sėkmingiausiai perėmęs ir išplėtojęs Ph. Glaso amerikietiškojo minimalizmo stilistiką, savo muziką komponuoja iš siauros apimties lietuvių liaudies dainoms būdingų intonacinių struktūrų, jas kartodamas begalę kartų (Styginių kvartetas, 1977–1978, Invencijos 3–5 obojams, 1976). J. Juzeliūnas sukuria teoriškai pagrįstą (studija „Akordo sandaros klausimu“, 1972) muzikinės horizontalės ir vertikalės komponavimo sistemą, pabrėžia liaudies dainų, sutartinių reikšmę šiuolaikiškam muzikos kūriniui sukurti ir šią savo sistemą nuosekliai taiko keletą dešimtmečių (1).

Negalima teigti, kad sąlygiškai priskirti vienai ar kitai kryptčiai pagal požiūrį į etninės kultūros paveldą lietuvių kompozitoriai savo šiuolaikinės muzikos kūriniuose nenutolsta nuo šioms kryptims būdingų savitumų. Ypač daug kuo siejasi antrosios ir trečiosios krypties kompozitorių kūryba. J. Juzeliūnas V simfonijoje moterų chorui ir simfoniniam orkestrui „Lygumų giesmės“ (1982), VI „Mįslių simfonijoje“ (1986) mišriam chorui ir simfoniniam orkestrui bei kituose kūriniuose apima itin gilius etnokultūros klodus ir transformuoja etnines tradicijas, savitai jas traktuodamas mo-

derniosios muzikinės kultūros kontekste. Dviejų dalių vokalinėje simfonijoje (I d. „Sėdauto“ – lėto tempo, II d. „Kalnuti“ – aktyvios metroritmikos), kurioje choras prilygintas galingam instrumentui, kompozitorius įtraukia klausytoją į sutartinių garsažodžių prisodrintą pirmojoje dalyje lėto tempo, o antrojoje dalyje aštrių ritmų, garsinių masių viesulą lyg į gaivališkų jėgų sąlėkį, kuriame šlovinama, buriama, aiškinamasi. Jeigu atkreipsime dėmesį, kad sutartinės – sinkretinės muzikos žanras, o jų atlikimas visada buvo susijęs su apeigomis, ir tik pastarąjį šimtmetį pradėtas labiau eksploatuoti vien jų dainuojamasis koldas, „Lygumų giesmės“ visais parametrais prilygs stilizuotų apeigų žanrui, inkrustuotam į šiuolaikinės moderniosios muzikos kūrinio apvalkalą. Atlikėjos – moterys, žodis „giesmės“ susijusi su apeiginiu dainavimu, užmirštos sutartinių garsažodžių reikšmės kelia asociacijas su burtazodžiais, melodikos diatoninės dermės, kuriose pinasi trichordinės ir sekundinės sutartinės intonacijos, atlikėjų plojimai, judesiai, pasigirstantys „sausio“ plaukšėjimo garsai suteikia kūriniui paslaptingo ir nesibai giančio sūkurio įspūdį. Kaip moderniosios muzikinės kultūros pavyzdys „Lygumų giesmės“ irgi atitinka visus reikalavimus: disonansinis garso sluoksnių skambesys, sonoristikos elementai, išraiškinga metroritmika, gana moderni, atvira, nors ir turinti klasikinių sonatos ir rondo bruožų forma, retai pasitaikanti tokio pobūdžio kūriniuose atlikėjų sudėtis.

Nuosekliausias trečiajajai kompozitorių grupei priskirtinas Bronius Kutavičius, daugiau kaip trejetą dešimtmečių savo kūryba rekonstruojantis senosios baltų kultūros paveldą iš esamų etninės muzikos, instrumentarijos, etnografijos, kalbotyros, moderniosios archeologijos ir etnokosmologijos duomenų. Nesiribodamas muzikinių lietuvių liaudies dainų into-

nacijų panaudojimu, jis sieja savo kūrybą su mitais, apeigomis, kalbos, genčių, tautos susidarymu, kultūros plėtote valstybingumo pasiekusioje tautinėje ir įvairiautėje bendruomenėje, savo kūryba pasiekdamas gilaus apibendrinimo, prilygstančio mokslinėms hipotezėms ir atradimams. Jo muzikos kūrinių žanrai, formos išoriškai besisieją su Europos muzikoje keletą šimtmečių išgalėjusiomis formomis, praturtinami žmonijos priešistorėje ir kultūroje tarpusių mitų konstrukcijos bruožais (2).

Muzikos kūriniuose siekdamas, kad atlikėjai judėtų ar sudarydamas tokias sąlygas, kad jie nebūtų atskirti scenos nuo klausytojų, muziką siedamas su veiksmu, turinčiu poveikį aplinkai („Paskutinės pagonių apeigos“ (1977), „Iš jotvingių akmens“ (1983), jis demokratizuoja modernios muzikos perteikimo procesą. Kurdamas sudėtingai skambančius savo kūrinių garsinių masių sluoksnius, Kutavičius naudoja etninės muzikos intonacijas, citatas, ritmus, pažįstamų instrumentų tembrus, atlikimo būdus, artimus etninės muzikos atlikimui, tuo palengvindamas sudėtingos originalių idėjų muzikos suvokimą net ir neturintiems specialaus muzikinio išsilavinimo klausytojams. Atlikėjų sudėtis irgi dažnai siejasi su per visą dvidešimtą amžių akademinės lietuvių muzikos kūriniuose išlikusia tradicija, kurią pradėjo dar M. Petrauskas operoje „Birutė“. Tai moters-herojės kultas, susijęs su Senosios Europos ir baltų kultūros matristine pasaulėžiūra, moters-deivės kultu, kuris atsispindi lietuvių nematerialiosios kultūros paveldo objektuose (daugelis praėjusio amžiaus lietuvių kompozitorių sukurtų scenos kūrinių – operų, baletų pagrindinių herojų – kovotojų prieš kryžiuočius, baudžiavą, hitlerininkus bei įvairių istorinių, legendinių, pasakinių siužetų herojės yra moterys: Dalia, Gražina, Audronė, Birutė, Eglė, Jūratė ir kt.). Taigi Kutavičiaus kūriniuose ši tradicija išlaikoma oratori-

joje „Paskutinės pagonių apeigos“ (mergaičių choras ir solistė – Gyvatės kerėtoja), oratorijoje „Iš jotvingių akmens“ (moters balsas kūrinio kulminacijoje, atliekamas jotvingių gyventojų teritorijoje užrašytą dainą „Pūtė vėjas“), „Dzūkiskose variacijose“ (moters-Pramotės? balsas, atliekamas dainą „Beauštanti aušrelė“).

Šiai, trečiajai, kryptčiai priskirtinose A. Bražinsko baladėse „Upele, šventoji“, „Pirtis“, „Karčema“ (V. Bložės ž., 1969–1971) taip pat rekonstruojami gilieji etninės kultūros sluoksniai – pagarbinama šventa laikyta vandens kaip gyvybės šaltinio esamybė, paslaptinga daugelio apeigų baltų kultūroje vieta pirtis, parodoma svetimų kultūrų užnašas ir naujų laikų buities dalis – karčema. Neblėstanti Bražinsko chorinių baladžių sėkmė Europos chorų konkursuose ir koncertuose byloja apie Senosios Europos bendrojo kultūrinio paveldo, išlikusio ir kitų Europos tautų kolektyvinėje sąmonėje, galimybę.

A. Martinaitis, vadinamuosiuose sakralinės muzikos kūriniuose eksploatuodamas panteistinius bendrakultūrinius europietiškus tekstus (Pranciškaus Asyžiečio ir kt.), savo kūrinys „Giesmė saulei“ (1996) įpina sutartinę „Intakas“ kaip sakralinio tautinio palikimo žymenį iš senosios lietuvių kultūros, kur sutartinės – tai apeigos (3).

Apeigas, šlovinančias lietuvišką žodį, primena sutartinių sąskambių prisodrintas vaikų choras A. Žigaitytės operoje „Mažvydas“ (1987), kurioje yra ir kitų etnokultūrinių (ragana, šermukšnis, vanduo) bei kitų kultūrų (pačios kompozitorės sukomponuotas choralas) citatų ir įdomiai traktuojama pagrindinė herojė Marija (išlaikyta lietuviškų operų tradicija), kuri scenoje niekada nepasirodo, tačiau skausmingiausiai kitų herojų išgyvenimai susiję su jos būtimi.

Reiktų pažymėti, kad ypač Kutavičius nepasitenkina tik etnokultūros ribomis. Tyrinėdamas civilizacijų kultūras, jų duomenis perkuria keturių koncertų cikle „Je-

ruzalės vartai" (1995) kaip keturių religijų ir kultūrų įvaizdžius. „Rytų vartuose“ stilizuojama japonų dvaro muzikos *gagaku* orkestro sąskambiai, „Žiemų vartuose“ – jakutų šamano ritualo intonacijų elementai ir karelių „Žuvies užkeikimo“ ritualo tekstas, „Pietų vartuose“ – Polinezijos pigmėjų ritmo ir kiti elementai. Kutavičiaus kūryboje yra rytietiškos gyvybės filosofijos motyvų (II styginių kvartetas „Anno cum tettigonia“ – „Metai su žiogu“, 1980), senovinių keltų tekstų („Medžių kova“, 1996, sopranui ir instrumentiniam ansambliui, atlikta Vello – Didžioji Britanija – šiuolaikinės muzikos festivalyje), indiškos dermės („Ten toli, iki vidurnakčio“ 5 saksofonams ir 5 styginiams, 1995).

Šios krypties kompozitorium reikėtų laikyti ir A.Šenderovą, lietuvių kompozicinės mokyklos atstovą, savo kūryboje įkūnijantį senosios žydų kultūros relikтус. „Dvi Sulamitos giesmės“ sopranui ir fortepijonui, 1990 – poetiškas tekstas (biblinės „Giesmių giesmės“ pagrindu) iš Senojo Testamento, vokalinėje partijoje – Jemeno žydų muzikos intonacijos.

J. Juzeliūnas pirmasis atkreipė dėmesį į tolimas kultūras „Afrikietiškais eskizais“ simfoniniam orkestrui (1960), pučiamųjų kvintetu „Ragamalika“ (1982), kur naujosios muzikos skambesio praturtinimo ieškoma indų muzikoje (sanskrito žodis „ragamalika“ reiškia dermės persipynimą) bei ketvirtuoju styginių kvartetu „Raga keturiems“ (1984).

Taigi etninių tradicijų transformacijas pripažįstantys kompozitoriai anaipol nesiriboja lokale tematika ir priima pasaulio tautų etninių kultūrų įtaką, tik kitaip negu pirmosios grupės kompozitoriai, kurie prasmingesnėmis laiko kultūrines naujųjų laikų citatas, apie ką galima spręsti iš jų kūrybos tematikos, formų, muzikos komponavimo technikų. Vertinant muzikinės technologijos įvaldymo požiūriu, įvairių krypčių kompo-

zitoriai, būdami beveik visi lietuvių kompozicinės mokyklos auklėtiniai, yra modernūs šiuolaikinės muzikos kūrėjai, nepaisant jų požiūrio į etninės kultūros paveldą, naudojamas kultūrinės ar etninės muzikos citatas.

Taigi lietuvių kompozitorių tapatinimas su viena kuria nors iš minėtų krypčių, kurias galima būtų apibūdinti pagal etninės muzikos naudojimo pobūdį ir mastą bei estetinio apsisprendimo lygmenį, nereiškia, jog pasirinkdami vieną ar kitą kūrybos stilių kompozitoriai sumažina savo kūrybos išliekamąją vertę ir kad muzika, nesusijusi su etniniu paveldu, yra mažiau vertinga. Tačiau meno trauka prie bendražmogiškųjų vertybių nuo seno grožinėje literatūroje, vaizduojamuosiuose ir laiko menuose, kokia yra muzika, idėjų sėmėsi iš senųjų mitų, daugel šimtmečių siejosi su krikščioniškąja liturgija. XX amžiaus pabaigoje maišantis rasėms, kylant karų grėsmei tarp civilizacijų, žmonijai tampa svarbūs etninės tapatybės, tautų šaknų, valstybių galimybių išlikti, vertybinių sistemų pažinimo poreikiai bei skirtumai ir bendrumai tarp rasių, civilizacijų, kultūrų.

Pažangiausi visų tautų menininkai šias pažinimo galimybes sieja su mitais, religijomis bei filosofinėmis sistemomis.

BRONIAUS KUTAVIČIAUS REKONSTRUKCINĖ ETNOMUZIKA

B. Kutavičiaus muzikoje kritikai ypač vertina muzikinės technologijos ypatumus: minimalistinę stilistiką, repetityviškumą, garso masių sonoristiką, instrumentarijos ypatybes ir išgaunamus tembrus, pabrėžia turinio ryšį su filosofinėmis laiko ir erdvės kategorijomis bei mitų sąranga. Būdamas vienu ryškiausių šiuolaikinės lietuvių muzikos kūrėjų, žinomas ir vertinamas Europos naujosios muzikos tyrėjų, Kutavičius išskirtinio ryškumo pa-

siekė nuosekliai plėtodamas etnines tradicijas ir jas kūrybiškai transformuodamas moderniojoje meninėje kultūroje.

Šiuolaikinėje Vakarų kultūroje, pradedant XX a. pradžia, ypatinga reikšmė pradėta teikti ne tik mokslo atradimų pasiskatintoms, susijusioms su atomo, erdvės, lazerių fizika, naujų medžiagų gamyba ir naujos rūšies moderniais daiktais technologijoms, bet ir naujosioms meno kūrybos techninėms, paveiktoms bendrosios žmonijos mąstymo raidos. Muzikoje radosi naujesnės dodekafonijos, serializmo, sonoristikos, koliažo, minimalizmo technikos, kaip prielaidos įgyvendinti modernesnes idėjas, kurias menininkai pradėjo kelti pasikeitus laikams, žmonių mąstymui ir atsiradus naujiems poreikiams. Ne vieną dešimtmetį Europos muzikoje bandyta ieškoti garsinės medžiagos kūrimo būdų, atsietų nuo aiškaus tonalumo, melodikos, konsonansiškumo, emancipuojant disonansą kaip ypatingo modernumo ženklą. Aiškos melodinės struktūros tapo įmanomos tik socialistinio realizmo stiliaus, popmuzikos ar liaudiškojo muzikavimo kūriniuose. Daugelio Europos tautų, praradusių vientisą etninį tapatumą jau prieš keletą šimtmečių, modernieji kompozitoriai – kiekvienas individualiai – derminio atsinaujinimo būdų ieškodavo teoriškai sukonstruotuose garsaeiliuose, kurių horizontalus bei vertikalus išdėstymas tapdavo medžiaga muzikinio kūrinio audiniui sukurti.

Lietuvių kompozicinės mokyklos atstovai, laikydamiesi J.Gruodžio, šios mokyklos kūrėjo, estetinių kūrybos principų, naujųjų kūrybos šaltinių versmėmis laikė etninę lietuvių muziką ir daug naujo rado intonacinėse ir ritminėse liaudies dainų, ypač sutartinių, struktūrose. Kutavičius nuėjo dar toliau – jis adaptavo ne tik melodiką, bet ir įsigilino į geografinę, pasaulėžiūros, buities kultūros palikimo, etnografinę ir kitas sritis, susijusias su etniniu lietuvių tapatumu. Todėl

jo muzikos kūriniai peraugo grynosios muzikos ribas, pasipildė atlikėjų judesiu erdvėje, grafiniu kūrinio partitūros užrašymo vaizdu, naujaisiais instrumentais, perimtais iš senosios lietuvių buities, temos susijio su senovės baltų pasaulėžiūra, o kūrinių formos įgavo mitams būdingų formų.

Pats kompozitorius yra teigęs:

(...) lietuvių liaudies dainų unikalumas glūdi darnioje elementų sintezėje. Rasi čia poezijos, teatrališkų dialogų, fantastikos, santūraus šokio judesio, netikėčiausių spalvų, dramatiškos įtampos. Ir viskas sujungta nugludintos it perlas melodijos. Kiekviena daina – tarsi mažas spektaklis (4).

Savo muzikos kalbą Kutavičius grindžia natūraliai sutartinėse derančiais sekundų intervalais, jų sluoksniais, kurie skamba labai disonansiškai ir moderniai, ko siekia visi šiuolaikiniai kompozitoriai. Garsinių sluoksnių plėtimas ir siaurinimas sudaro įsimenančius sonorinius efektus. Nereguliari sinkopinė ritmika, kartais – nežymiai užtušuojuant sinkopes, irgi kelia ypatingo modernumo įspūdį, kaip ir nuolatinis nedidelių liaudies dainų melodijų fragmentų kartojimas, neryškos pradžios ir nelauktos pabaigos. Liaudies muzikos instrumentų tembrai klausytojui skamba egzotiškai, siejasi su gamtoje egzistuojančios natūraliosios akustinės gamos virštoniais; šiuos garsus perima atlikėjų – choristų ir solistų – balsai, sudarydami prielaidas grįžti prie natūralių dermių, egzistavusių akademinėje muzikoje iki mažoro – minoro sistemos atsiradimo, ir praturtina akademinės muzikos kūrinius naujomis sąskambių galimybėmis. Muzikos tapatinimas su priešistoriniais laikais galėjusiomis egzistuoti žmonių bendravimo, švenčių, apeigų formomis, susietomis su muzika, judesiu, žodžiu, pakreipia Kutavičiaus grynąsias muzikos formas prie mitams būdingų formų su jų struktūra, apibūdinama kaip atskyrimas – perėjimas – įsitvirtinimas, siejamas su kita vieta, erdve, laiku.

Tai, ką daro Kutavičius intuityviai, derindamas su lietuvių liaudies muzika, yra dėsninga ir būdinga visai etninei muzikai:

- neribotos, neapibrėžtos iš anksto trukmės skambėjimas;
- vienoda, nekontrastinga dinamika;
- vienodas, lygiai pulsuojantis tempas;
- natūralios dermės (5).

Nuolatinis tų pačių motyvų kartojimas, repetityviškumas yra etnomuzikos savybė. Galbūt todėl pats kompozitorius kategoriškai neigia bet kokias įtakas, bet kokį priklausymą modernioms srovėms, tapatinamoms su minimalizmu, ypač kil-dinamu iš Ph.Glasso.

Kutavičiaus kūryba pasižymi dar viena, jo paties pastebėta lietuvių liaudies dainų savybe – teatrališkumu. Ypač sutartinėse yra nemažai teatrališkų momentų. Daugelyje sutartinių marti apšoka ratu būsimuosiuose savo vyro namuose naująją erdvę ir paverčia ją sava. Anot D.Šeškauskaitės, „marti, dovano-mis įsiteikusi vyro giminei, viską su-tvirtina apeiginiu šokiu. Sutartinėje iš-ryškintas simbolinis rato ritinimas „ri-čiaiu ratų, ritingo“ kaip ir marčios tekė-jimas ratu, t.y. darant veiksmą – sukan-tis ratu arba ritinant, padeda marčiai įsigyventi vyro šalyje“ (6). Žinoma, kad vienos sutartinės buvo laikomos apei-giniais šokiais, kitos – ritualais, o dai-nuojama buvo rankomis susiėmus, ju-dant į vieną ir į kitą pusę. Kad gieda-mosios ar skudučiuojamosios sutartinės būdavo atliekamos sustojus ratu, judant, šokant, pabrėžia daugelis tyrinėtojų (7).

Pastebėjęs sinkretinį lietuvių liaudies dainų pobūdį, Kutavičius neatsieja jų nuo senovės baltų pasaulėžiūros, ku-riai būdingas panteistinis gamtos reiškinių garbinimas. Savo kūrinuose jis siekia to paties sinkretizmo, tačiau di-desniu mastu, kartais stilizuotai bei de-rindamas visa tai su akademinės muzi-kos dėsningumais.

Kutavičiaus kūriniai pasižymi ryškio-mis idėjomis, dažnai pagerbia išnyku-sius etnokultūros ar kultūros reiškinius ir tampa muzikiniais jų atminimo pa-minklais. Oratorija „Paskutinės pagonių apeigos“ (1977) skirta pagonybei, „Iš jot-vingių akmens“ (1983) – sunykusiai gen-čiai, „Prutena“ (1977) – užpustytam Ne-ringos kaimui, „Amžinoji rauda“ iš „Epi-tafijų praeinančiam laikui“ (1999) – Vil-niaus universiteto uždarymui 1832 me-tais, „Reminiscencijos“ – Č.Sasnauskui, J.Naujaliui, B.Dvarionui įamžinti muzi-koje. Kiti kūriniai – „Panteistinė orato-rija“ (1970), „Pasaulio medis“ (1986), „Dzūkios variacijos“ (1975), Simfonija (1973) ženklina baltiškosios pasaulė-žiūros, kalbų, genčių, tautos susidary-mo, sostinės Vilniaus (simfonija skirta 650-osioms metinėms) įkūrimo faktus. Opera „Strazdas – žalias paukštis“ pa-šlovina poetą Antaną Strazdą – meni-ninką. Opera „Kaulo senis ant geležinio kalno“ (1977) yra ne tik ir ne tiek opera pasakiniu siužetu, kiek lietuviškos pasa-kos kaip struktūros, susijusios su mito-loginiu, doriniu mąstymu, sukaupusios liaudies išmintį, perteikimas muzikos au-dinyje.

Kiekvieną Kutavičiaus kūrinių ženklina tam tikra konstruktyvaus mąstymo do-zė, netgi tam tikras žaismingumas, vie-ną ar kitą struktūrą (mito, poetinę ar gra-finę) perteikiant muzikinėmis priemonė-mis ir muzikos kūriniu. Grafinės parti-tūros („Medžių kova“, „Magiškas sansk-rito ratas“, „Paskutinės pagonių apeigos“) yra ne tik modernios, grafine vadinamos muzikos partitūrų pavyzdžiai, bet turi ir paslapties, susijusios su kūrinių teks-tu, idėja; tai ne tik užrašymo būdas, bet ir papildanti kūrinio visumą detalė. Tai-gi partitūra yra ne vien garsinio įgyven-dinimo šifro raktas, bet ir pačiame užra-še glūdi tam tikri rašmenys (ypač įdo-mūs tuo požiūriu oratorijos „Paskutinės pagonių apeigos“ dalių užrašymai; 8).

ORATORIJA PASKUTINĖS PAGONIŲ APEIGOS

Oratorija „Paskutinės pagonių apeigos“ sukurta 1977 m. pagal poeto S. Gedos tekstą. Oratoriją atlieka choras, solistė, vargonai ir ragai.

PARTITŪRA

Kūrinio partitūra yra didelio (didesnio nei A 4 formato) apimties 9 puslapių tekstas, kur kiekvienai oratorijos daliai (jų yra keturios) tenka vienas puslapis. Tokios apimties partitūros rečiau spausdinamos ir įrašomos, nes yra nusistovėję mažesni, simfoninių, chorinių ar kamerinių partitūrų užrašymo standartai. Dažniausiai tokio ar dvigubai didesnio dydžio yra senoviniai, į storas knygas surišti vienuolių rankraščiai, pavyzdžiui, senosios keltų knygos Dublino universiteto bibliotekoje Airijoje. Partitūros viršelį, pastabos apie atlikimą kaip tik ir surašytos kaligrafišku šriftu, „ranka“, „plunksna“... Tai yra aliuzija į kažką labai sena, senoviška. Visas oratorijos tekstas pateiktas keturiuose stulpeliuose po 12 eilučių, išskyrus pirmąjį, 15 eilučių stulpelį. To paties puslapio apačioje keturiose eilutėse surašyta ragų partija, apimanti septynių sveikųjų natų trukmę.

Šios natos skirtos ragų kviečiantiems signalams ir choro „Atėjimo“ daliai, sustojus trimis grupėmis, kaip nurodo kompozitorius.

„Žioje žaliasai“ dalis užrašyta lovatiesių audimo raštus primenančiu piešiniu, kuris siejasi su sutartinių, užrašytų grafiškai, ne gaidomis, o kvadratėliais milimetriniame popieriuje, užrašymu, sugalvotu D. Valionio 1997 m. (9).

Dalis „Medvėgalio pagarbinimas“ užrašyta grafine figūra, primenančia aukurą, nors kompozitorius paaiškina, kad šitaip choras (10 jo grupių – 10 natų eilučių fragmentų) sustoja iki salės vidurio, matyt, abipus žiūrovų, o solistė (jos partija – 1 natų eilutė) – prie vargonų (šių

partija – irgi 1 natų eilutė), o puslapio viršuje – ragų partijų užrašas keturiose persišviečiančiose lyg dūmas eilutėse... Šioje dalyje, kaip ir tekste, pastebimas skaičius 12 (žr. 1 pav.).

„Gyvatės užkeikimo“ dalies tekstas užrašytas svastikos ženklą primenančia forma: sukant puslapį prieš laikrodžio rodyklę, kampuose esantis tekstas, užrašytas rytų, pietų, vakarų ir šiaurės kryptimis (arba galima aiškinti – ir žvelgiant nuo bet kurios pasaulio šalies) tampa perskaitomas... Vėlgi tekstas užrašytas ranka, nes netrukus, prasidėjus šiai daliai, kaip kompozitoriaus užrašyta pastabose, dirigentas nurodys vienai iš grupių šnabždėti. Todėl ranka rašytas tekstas traktuotinas kaip burtazodžiai iš senovinio rankraščio. Solistės, stovinčios choro viduryje, šešių penklinių eilučių partija užrašyta kvadrato forma, tekstas išdėstytas trijose eilutėse ir du kartus pakartojamas. Jos partijos melodinė linija yra labai kaprizinga, vingri, tačiau priartėja iki rečitavimo, kuris dera su choro šnabždesiu; solistei tenka ypatingas – kerėtojos – vaidmuo.

„Ąžuolo pagarbinimo“ dalis užrašyta rato forma. Ratas – senovės baltų papročiuose su apeigomis susijęs simbolis, kurio naudojimas plačiai atsispindi apeiginiame sutartinių žanre. Į rato vidurį patenka klausytojai, kurie įtraukiami į apeigų vyksmą skambant ąžuolo pagarbinimo motyvams.

„Išėjimo“ dalis skirta vargonų įsigalinti garsui išaugti, kai choras, tilstant jo balsui, pasitraukia iš atlikimo erdvės į scenos ar kitos patalpos užribį.

Taigi kūrinio partitūros užrašymo grafika, netgi neatliekant kūrinio, siekiama pasakyti daug daugiau negu bet kurio kito, kitokio kūrinio partitūra. Netgi įsivaizduojant, kad kada nors nebebus žinomas natų raštas (kaip jo nebuvo iki Gvido iš Areco, gyvenusio XII amžiuje), galima įsivaizduoti, kad toks atrastas rankraštis gali paskatinti mūsų ainius vėl išmokti šį raštą arba susirasti garso įrašą giliuose XXI amžiaus archyvuose...

Kūrinio partitūros grafiniame užrašyme įkūnytos lietuvių etninėje kultūroje išlikusios su senovės baltų simbolika susijusios figūros. Svastika, anot V. Tumėno, byloja apie soliarinę ir dangiškąją simboliką Lietuvoje (10). Svastika siejasi su saulės sukimusi, su gero ir sėkmės palinkėjimais. Kreipimasis į gyvatę – baltiškąjį vandenų dievybės simbolį, prašant nekirsti giminės narių, namų, saulės, dievo, kuria besisukančio aplink savo ašį pasaulio prasmę, kuri įkūnyta partitūros užrašė. Ratas – Saulės simbolis, būdingas visiems indoeuropiečiams (11), taip pat sietinas su saulės judėjimu, apibūdina ažuolo kaip pasaulio medžio reikšmę visoje apeigų sistemoje; taip pat natūralu, jei apie ažuolą sukasi rankomis susiėmę giedotojai, sutilpdami didelio medžio lajos šešėlyje, už kurio galbūt plieskia saulė. Kai kūrinys atliekamas salėje, to „ažuolo“ atitikmeniu tampa žmonės, susirinkę paklausti apeigų.

MUZIKOS DERMĖS

„Atėjimo“ dalyje skambantys ragai atlieka šaukinio funkciją. Kaip žinoma, ragų, daudyčių garsai siekia 5–7 kilometrų atstumą ir galėjo būti naudojami signalizacijai. Šie natūralaus derinimo instrumentai atlikdavo sutartinių stilistikai būdingą muziką, taigi kelių ragų ar daudyčių derinys skambėjo disonansiškai, o ritmas nestokojo sinkopijų. Kutavičius taip ir komponuoja ragų įžangą: pirmosios oktavos garsai c, e, fis ir g, instrumentams įstojant vienas po kito, „sušaukia“ apeigų dalyvius. Šiuos garsus galima laikyti gamtoje natūraliai egzistuojančios akustinės gamos garsais. Tęsiama sveikųjų natų trukumės garsai suskamba 7 kartus.

„Žioje žaliasai“ natų kompleksą sudaro natūraliosios gamos eilėgarsio c, e, g, b, d garsai, kartojami trijų choro grupių, sudarytų iš dešimties balsų, ir vargonų partijoje. Kiekvienos choro grupės ritmika visiškai skirtinga, švelniai sinkopuota.

„Medvėgalio pagarbinimo“ ir „Gyvatės užkeikimo“ natų kompleksą sudaro lydinės dermės garsaeilis es, f, g, a, b, c, d. Solistė pradeda dainuoti iš trijų natų – f, es, g – sudarytą kelių motyvų frazę, po kurios įstoja 5 choro grupės, išsidėsčiusios pakraščiais iki pusės salės, ir ragai, kurių partija skamba sekundomis. Vargonuose, keičiant registrus, tęsiamai visoje dalyje skamba septynių natų diatoninis garsaeilis. „Gyvatės užkeikimo“ dalyje choro partijoje skamba b, g, a garsai (tie patys – ir vargonuose), pereinantys į šnabždėjimą, o solistei iš lydinio garsaeilio suformuojama melodizuota, nors ir nestokojanti rečitavimo, gyvatės kerėtojos partija.

„Ažuolo pagarbinimo“ dalyje natų komplekso garsaeilyje greta natūralių diatoninių, natūraliosios gamos garsų atsiranda „svetimas“ cis garsas, susijęs su temperuotu vargonų derinimu, su kita kultūra bei pasaulėžiūra. Taip pradedama teigti svetimo vargonų garso, nuolat fone skambėjusio, „prisitaikiusio“ natūraliais garsaeiliais prie choro, ragų, bet pagaliau nugalinčio gamtos dermės dirbtiniu galingu skambesiu, teigiančiu krikščionybės pergalę prieš pagoniškąją tikėjimą, emancipacija.

„Išėjimo“ dalyje vargonams tenka vyraujantis vaidmuo – skamba aiškiais akordais harmonizuotas choralas, užgožiantis nykstančius ažuolo garbintojų balsus.

Visose „Paskutinių pagonių apeigų“ dalyse garsinę erdvę Kutavičius kuria iš disonansiškų, „sutartiniškų“ sluoksnių, taip rekonstruodamas apeiginę sutartinių stilistiką ir modifikuodamas etnines tradicijas kaip modernios muzikinės kultūros kūrėjas.

TEKSTAS

Oratorijos tekstas komponuojamas iš mitinių ir kosmologinių įvaizdžių: ažuolas – numanomas Pasaulio medžio atitikmuo, gyvatė – požemio vandenų deivės įvaizdis. Pagaliau čia apdainuojami

svarbiausi senovės baltų garbinti gamtos reiškiniai: augalas (aviža), gyvis (žiogas), medis (ąžuolas), kalnas ir, be abejo, ant jo stūksantis akmuo, galbūt ir aukure deganti ugnis, vandens svarba (per gyvatės įvaizdį). Tik „Gyvatės užkeikimo“ pirmoje eilėje esantis prašymas „nekirsk mano brolio“ ne visiškai atitinka liaudies dainose susiklosčiusią hierarchiją, kuri prasidėtų nuo „nekirsk mano tėvo“. Tačiau „brolio“ prasmė gali būti kita, galbūt svarbesnė kerėtojai, reiškianti svarbesnį asmenį arba tuo laiku svarbesnį, pvz., „gynėją“, „vyrą“, „draugą“ ar kariaujantį brolių. „Ąžuolo pagarbinime“ tekstas glaudžiai siejasi su Pasaulio medžio įvaizdžiu, ąžuolą įvardijant kaip ąžuolrankį, ąžuolkojį ir t.t. „Medvėgalio pagarbinime“ surandama begalė mažiųjų žodžio „kalnas“ variantų, sudarančių tikrą „žodžių kalną“.

Komponuojant dalių tekstą, pasirinkti tokie S.Gedos tekstai, kurie vienas kitam kontrastuoja. Antai „Žioge žaliasai“, kur „veikia“ gyvas veikėjas, atsiranda pasaulio hierarchijos įvaizdžių nuo „mažas“ iki „didelis“, t.y. mažas žiogas, mažas avižos stiebas ir – kelias, vasaros kelias, žiojo kelias vasaros dangumi, galbūt besiasocijuojas su Paukščių tako įvaizdžiu. „Gyvatės užkeikime“ taip pat atsiranda tam tikra aplinkinio pasaulio dėmenų hierarchija – namai – dievas, javai – saulė. O „negyvų“ garbinimo objektų išeities taškas – pats jų pavadinimas, žodis, kurio įvairialypiame deminutyvų kaitaliojime ieškoma skirtingų prasmų. Gyvosios ir negyvosios gamtos objektai garbinami pramaišui. Tokią tekstų derinimo seką galima pagrįsti J.Greimo (12) semiotinėje analizėje naudojamu semiotiniu kvadratu, patvirtinančiu ir prieštarų, ir kartu artimos prasmės tekstų komponavimo logiką. Reikia pažymėti, kad partitūroje gausu vadinamųjų magiškųjų skaičių: 3, 5, 7, 9, kurie kartojasi išdėstant natų sekas, atlikėjų grupes, instrumentus.

ATLIKĖJAI

Oratorijos „Paskutinės pagonių apeigos“ atlikėjai yra mergaičių choras ir solistė, gretintini su moteriškajai baltų kultūrai būdingais įvaizdžiais. Sutartines – apeiginio žanro giesmes – atlikdavo moterys, daugelį liaudies dainų, ypač apeiginių, vestuvinių – taip pat moterys. Baltų pasaulėžiūroje garbintos moteriškosios dievybės. Toks kompozitoriaus požiūris į apeigų atlikėjus rodo, kad etninės tradicijos išlaikomos ir šiuolaikinėje modernioje kultūroje.

IŠVADOS

1. Beveik visi lietuvių akademinės muzikos kūrėjai, tęsdami lietuvių kompozicinės mokyklos pagrindėjų J.Gruodžio tradicijas, ypač daug dėmesio skiria etninės muzikos tradicijoms ir jų modifikacijoms šiuolaikinėje modernioje kultūroje. Vieni kompozitoriai labiau atsižvelgia į lietuvių liaudies dainų palikimą, naudodami jų intonacijas, ritmiką, kiti – išsamiai perteikia etninės kultūros tradicijas, nesiribodami vien muzikinio palikimo modifikacijomis.

2. Iškiliasias tokių etninių tradicijų tęsėjas, rekonstruojantis baltų kultūros tradicinį palikimą, yra B.Kutavičius. Jo kūriniai apima plačius ir gilius etninės kultūros sluoksnius – etnomuziką, etnografiją, kosmologiją, archeologiją, senovės baltų pasaulėžiūrą.

3. Oratorijoje „Paskutinės pagonių apeigos“ Kutavičius rekonstruoja senovės baltų apeigas, naudodamas senovinių instrumentų tembrus, choro giedojamą, stilizuojantį sutartinių skambesį bei ritmiką. Tekste aprėpiama mitologinių ir kosmologinių motyvų gausa, lemianti ir kūrinio partitūros užrašymo formą, kurioje taip pat galima pastebėti su baltų pasaulėžiūra susijusių rato, svastikos, lovatiesių raštų ir kitokių simbolių.

4. Apsiribodamas minimaliomis raiškos priemonėmis, Kutavičius laikosi esminių etninei muzikai būdingų bruožų: užrašymu iš anksto neribotos kūrinio trukmės, vienodos dinamikos, vienodo tempo, derminių struktūrų, susijusių su natūraliomis, etninėje muzikoje išgalėjusiomis dermėmis bei su natūraliaja akustine gama, iš kurios artimų, riboto kiekio garsų komponuojamas muzikos audinys.

5. Kutavičius, instinktyviai naudodamasis etninės muzikos dėsniniais, su-

kūrė savitą rekonstrukcinį etnizuotos muzikos stilių, o jo kūrinių idėjos prilygsta mokslinėms hipotezėms. Kartu jo kūriniai yra labai modernūs, atitinka šiuolaikinės moderniosios muzikos siekius ir dėl atlikimo ypatumų stiprina akademinės muzikos demokratizavimo procesą.

6. Iš Kutavičiaus kūrybos matome, kad gilus etninės kultūros tradicijų pažinimas kompozitoriaus kūrybą gali praturtinti originaliomis idėjomis ir prisidėti prie visuomenės etninio tapatumo plėtotės bei įtvirtinimo.

LITERATŪRA

1. Juzeliūnas J. Akordo sandaros klausimu. Kaunas, 1972. P.112.
2. Jasinskaitė-Jankauskienė I. Pagoniškas avangardizmas: Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai. Vilnius, 2001. P.78.
3. Račiūnaitė-Vyčienė D. Sutartinės dainininkų lūpose // Darbai ir Dienos. 2001. T.25. P.101–113.
4. Kutavičius B. Akistatoje su liaudies daina // Kultūros barai. 1983. Nr.5. P.30–32.
5. Apanavičius R. Etninė muzika: Teorijos klausimai // Darbai ir Dienos. 2001. T.25. P.7–38.
6. Šeškauskaitė D. Rato simbolika ir šokis ratu: Sutartinės apie marčią // Ten pat. P.115–125.
7. Šimonytė-Žarskienė R. Skudučiavimo ištakos // Ten pat. P.39–70.
8. Kutavičius B. Paskutinės pagonių apeigos: Oratorija chorui, vargonams ir ragams / Partitūra. Vilnius, 1984. P.6–9.
9. Valionis D. Liaudies muzika ir ornamentas // Liaudies kultūra. 1997. Nr.6. P.28–38.
10. Tumėnas V. Eglutės ir svastikos ornamentų simbolika Lietuvoje // Senovės baltų simboliai. Vilnius, Academia, 1992. P.56–66.
11. Vaiškūnas J. Saulės ir mėnulio simbolika baltų pasaulėžiūroje // Ten pat. P.131–149.
12. Greimas A.J. Semiotika. Darbų rinktinė / Sudarė ir vertė R.Pavilionis. Vilnius, Mintis, 1989.

Gauta 2002 07 01
 Parengta 2002 07 26

Virginija APANAČIENĖ

THE POWER OF SYNTHESIS IN DISSONANCE

The Ethnomodernism of Bronius Kutavičius

Abstract

Almost all the composers of the Lithuanian academic music pay great attention to the traditions of ethnic music and their modifications in contemporary culture. B. Kutavičius reconstructs the ancient Baltic customs in the oratory "The Last Heathen Rituals" using timbres of archaic instruments, choir singing, the style of the *sutartinės* and their rhythmic. There are numerous mythological and cosmological motives in the text deciding the shape of writing down the piece on paper where one can notice symbols connected with the Baltic worldview: wheel, swastika, ornament of textile, etc. Using minimal means of expression, Kutavičius maintains the essential features of ethnic music:

no limitation of time while writing a piece, equal dynamics, one tempo, and structure of modes connected with natural modes leaning on acoustics and musical "textile" that is composed from the near and limited quantity of tunes. Kutavičius uses laws of ethnic music instinctively while creating an original style of reconstructed "ethnicalised" music, and his ideas of creation seem to correspond to scientific hypotheses. At the same time, his works are very modern and reflect the aims of contemporary music, yet there is one rear feature – this work with its qualities of performance influences the process of the democratisation of academic music.