

Broniaus Kutavičiaus komponavimo principai (simfonijos-oratorijos „Epitafija praeinančiam laikui“ (1998) pavyzdžiu)

Bronius Kutavičius (g. 1932) – kompozitorius, XX a. antrojoje pusėje bene sėkmingiausiai įgarsinės dar gana artimai su senaja tautos kultūra susijusių lietuvių pasaulejautą. Panašiai kaip tos pačios kartos astovas estas Veljo Tormis (g. 1930) Kutavičius tarsi stovi ant baltiškųjų tautos šaknų ir šiandienos muzikos kalba klausytojui rodo, kokios jos gilios. Kompozitorius iškelia muzikos, mitų įtraukiančios į kosminį vyksmą, tikrumo dimensiją, esančią virš modernumo. Gal dėl to jam visiškai nesvarbu, kokią techniką naudoti – dodekafoninę ar trigarse. „Svarbu, kad būtų įspūdis – žmogų pritrenkt, „užmušt“ garsais, kad išeitų svirdinėdamas.“¹ Toks kompozitoriaus pasakymas tikrai nereiškia išorinės garsinės agresijos, su kuria dažnai susiduriame šios dienos popkultūroje. Tai visai kas kita, nei pasinerti į tam tikrą radikalumą artejant prie fizinių suvokimo ribų. Net profesionalų auditorijoje kompozitoriui dažnai pavyksta taip suimti klausytoją į savo rankas, užvaldyti jo dėmesį, kad gali tik stebėtis, kaip šiaisiai laikais tai dar įmanoma. Neatsitiktinai Vytautas Landsbergis vienu straipsnio pavadinimu nurodė į „lietuvišką fakyrą“.²

Kutavičius savotiškai sujungia valstietiškosios pasaulejautos ramią išmintį, giluminį, visose kultūrose slypintį sakralumo pojūtį su šios dienos žmogaus nepasotinamu naujumu, kaitos poreikiu. Klausydamasis jo muzikos, suvokiantysis neretai pasijunta priartėjęs prie vieningo pasailio sąmonės ritmo, kur telpa viskas... Gal dėl to, kad kompozitorius, daug dėmesio skirdamas praeičiai, tarsi stengiasi iš jos „išplėsti“ negrįžtamai pradinguosi paskutinės Europoje pagoniško tikėjimo tautos garsinį „dokumentą“ (oratorijos: „Panteistinė“, 1970, „Paskutinės pagonių apeigos“, 1978, „Iš jötvingių akmens“, 1983, „Pasaulio medis“, 1986; „Magiškas sanskrito ratas“, 1990, kvartetas „Anno cum tettigonia“, 1980 ir kt.) ir tuo yra įdomus ne tik patiemis lietuviams, bet ir savo pagoniškasiams šaknis jau pamiršusiems. „Praeitis ir yra didžiausia paslaptis. Ir savo kūriniuose aš ieškau paslapties.“³ Taigi dominuojančio epochos vektoriaus – pirmyn naujų galimybių ir technologijų link – fone Kutavičiaus; pasirinkta kryptis buvo iš dalies priešinga. Ji savo idėjinėmis intencijomis nukreipta į praeitį, į neišskaidytą visumos pasauly. Tokia archaika XX a. radikalų modernybų ištreniruotai ausiai kartais gali turėti ir tam tikrą egzotikos atspalvį. Inga Jasinskaitė-Jankauskienė tai pavadino „vidiniu dualizmu: praeitij gyildenanti tematika šiuolaikės išraiškos priemonėmis“⁴.

Savo intencijas kompozitorius iš esmės įgyvendina ir pasitelkdamas kelių lygių simboliką⁵. Tai universaliūs mitiniai simboliai („Pasaulio medis“, „Magiškas sanskrito ratas“), sakraliniai simboliai („Paskutinės pagonių apeigos“, „Medžių kova“, „Jeruzalės vartai“), tam tikrą nacionalinę priklausomybę ženklinantys garsiniai simboliai („Jeruzalės vartai“, „Paskutinės pagonių apeigos“ ir kt.), istoriniai epochos simboliai („Epitafija praeinančiam laikui“), skaičių simbolika („Jeruzalės vartai“), asociatyvūs simboliai (pvz., grandinė „Žiemų vartuose“ arba ten pat *glissando* kaip verksmo ir dejonų atitikmuo), grafinė formos simbolika („Medžių kova“, „Magiškas sanskrito ratas“).⁶

Daugelyje darbų garsinę simboliką papildo ir apeigiskumo dvasią stiprina natūralus iš muzikos kylantis teatrališumas, pvz., choro judėjimas aplink klausytojus „Paskutinėse pagonių apeigose“, ratas „Magiškame sanskrito rate“, artimas ir tolimas smuikas, artimas ir tolimas fortepijonas „Mažajame spektaklyje“ (1975), orkestro mormorandinis dainavimas drauge griežiant „Jeruzalės vartuose“ ir kt., kaip padariniai, sekantys iš kanonų pynių, sujungiančiu judėjimo ir stabilumo priešpriešas, ar subtilaus skirtingo skambėjimo erdvėje poreikio. Tai tampa tarsi dar vienu komponavimo technikos elementu, išryškinančiu tam tikrus muzikos erdvisko, ritmo parametrus.

Kompozitorui „garso vietas kitimas iš dalies yra lyg ir tradicinės plėtotės atitikmuo.“⁷ Tačiau svarbiausia, kad nepraradęs muzikos katarsiškos funkcijos, Kutavičius pačia savo kalba ilgą laiką buvo vienas iš lietuviškojo modernizmo lyderių. O tokios naujōsios kalbōs ir to, kas ja „pasakoma“, vienovės priežastis dažnai yra laisvas operavimas įvairiomis komponavimo technikomis ir svaresniu paskatų kūrybai turėjimas nei vien tik jos.

Simfonijoje-oratorijoje „Epitafija praeinančiam laikui“ tesiama viena pagrindinių kompozitoriaus kūryboje laiko tema. Čia galime prisiminti „Praeities laikrodžius I“ styginių kvartetui ir gitarai (1977), „Praeities laikrodžius II“ trylikai instrumentų (1988), „Pruteną“ (Užpustytas kaimas) smuikui, vargonams ir varpams (1977), „Dzūkiškas variacijas“ kameriniam orkestrui ir fonogramai (1974), „Ad patres“ vargonams (1983), oratorijas ir kt.

Symfonijoje apie Vilniaus miestą, kuriam kūrinys skirtas, tarsi žvelgiama į skirtingus Lietuvos istorijos tarpsnius. Tai lyg iš anksto programinės idėjos lygmeniu leidžia gretinti skirtinges komponavimo technikas. Nors apskritai įvairių technikų jungimas yra būdingas autorius bruožas, P. Ricoeuras istorinio laiko įsteigimą pavadinia pirmaja mito funkcija¹⁸. Taigi Kutavičius, tarsi atkurdamas kažkada egzistavusią garsinę mitinę aplinką, kuria Lietuvos istorijos mitą, kartu nutiesia kelius šiuolaikiniams mito lygmeniui.

Kūrinyje, lyg tam tikroje antologijoje, galima matyti būdingas įvairių etapų stiliaus savybes: nuo aleatorikos iki serijų, nuo klasterių iki polisotinatiskų faktūrų. Permaininga ir pati faktūra – neretai galima išskirti padalas, kur ryškiau veikiama ritmo priemonėmis (arba tik jomis, panašiai kaip ir oratorijoje „Iš jutvingių akmens“) ar dėmesys kreipiama į aukščio santykius.

„Epitafija praeinamiam laikui“ nėra iprasta simfonija. Oratorijos bruožai joje ryškesni (siužetas, pasakojamasis pobūdis). Galima prisiminti didesnę oratorijų kūrimo patirtį ir tuo metu tapusį nebe tokį aktualų sonatinio tipo dramaturgijos modelį. Netipiška ir jos sukurimo istorija. Pirmosios dvi dalys – Introdukcija ir Pasaka

Naujojo kūrinio premjera įvyko 1998 m. lapkričio 4–9 dienomis vykusiam Odensės „Musikhost'98“ festivalyje Danijoje, kurio užsakymu simfonija ir buvo parašyta (dirigavo Tamasas Veto). Individualūs žanriniai sprendimai, kurių, kaip žinoma, ir iki tol buvo gausu kompozitorius kūryboje, V. Gustovos nuomone, gali būti nulemti archaikos ir tai šiuolaikinės partitūros koncepcijoje gali pasireikšti kaip semantinių laukų polisluoksniai.⁹ Čia tarsi geologinėje atodangoje galime ižvelgti visą gamą istorinių Lietuvos sluoksnių, kurie turi ir individualaus igarsinimo žymių.

Dvidešimt šešerių metų laikotarpis tarp dalių savaimė suponuoja klausimą dėl stiliaus bendrumo. Toks klausimas buvo iškilęs dar tuomet, kai simfonija buvo dvidalė. Pats kompozitorius jau gerokai vėliau, 1987 metais, yra teigęs, kad „I dalies stilistika nieko bendro neturi su II dalimi. Nuo II dalies galbūt ir prasidėjo visa vėlesnė mano kūryba. Kai kas sako, kad viename kūrinyje negalima būti stilistiskai įvairiam, o man atrodo, galima. Dabar pasitikrinau, kai Gintaras Rinkevičius antrą kartą atliko, – ir trečios dalies man tikrai nereikia. Gal su trečia būtų tobulesnis sprendimas, bet tradiciškesnis.“¹⁰

Aplinkybė, kad praėjus penkiolikai metų po simfonijos sukurimo kompozitorius jaučia poreikį diskutuoti su jam išsakytomis nuomonėmis, liudija, jog tam tikrų abejonių jos buvo pasėjusios. Simfonijos pasirodymo metu buvo dar gajus tiek muzikos kalbos vieningumo, tiek idėjos bendrumo poreikis. O čia, kaip yra pastebėjęs Vytautas Landsbergis, akivaizdžios kelios kultūrinių ištakų žymės: „salygiškai vadintinas „pagoniškasis“ pradas (arba domėjimasis kai kurių sumanymų tema) ir vėlesnioji nacionalinės bei tarptautinės kultūros tradicija.“¹¹

Praslinkus dešimčiai metų kompozitorius nuomonė, kaip matyti, ryškiai nesikeitė. Nepriklausomybės sąlygomis autorius atviriau galėjo kalbėti apie tautos, istorijos skaudulius. Naujos garsinės informacijos fone kitaip atrodė tradicijos samprata. Be to, per ketvirtį amžiaus simfonijos ir apskritai muzikos žanrinė įvairovė pasipildė naujas tipais ir jų deriniai. Viena iš priežasčių gali būti vis plačiau įsigalinti pliuralistinė meno samprata. Šiuo atveju svarbus buvo ir užsakymo pobūdis.

Nors tai pirmasis kūrinys, pavadintas epitafija, tačiau iš tiesų beveik visoje kompozitorius kūryboje tas paskyrimo praėjusio laiko vertybėms motyvas ir intencija atkreipti dėmesį bei taip pagerbti tautos praeitį labai ryški. Galime prisiminti operą „Strazdas“, oratorijų cikla „Prutena“, „Dzūkiškas variacijas“, „Praeities laikrodžius“, „Ad patres“ ir kt. Netgi paskutinioji autorius opera „Lokys“, nors ir skirta anaipol ne poetiškam požiūriui išreikšti, vis dėlto taip pat susijusi su paslaptingas kupinės praeities puslapiais.

Lietuvos praeities igarsinimas gali būti vertintinas ir kaip ryškiai išreikšta autorius pilietinė nuostata tarsi restauruoti mūsų trukinėjančią istoriją, stiprino tautiečių tapatybę. Tai buvo tarsi akivaizdus įrodymas, kad nepaisant trėmimų ir naikinimų vis dėlto mes esame. Tačiau kitas mažos tautos kompleksas – ar reikalingi mes kam nors tokie, kokie esame? Ar tokiam informacija, taip pat ir garsine, pertekusiam pasaulyje kam nors bus įdomi lietuviška muzika ir kuo įdomi? Globalinis pasaulio judėjimas už vienos tam tikros kalbos ribų priverčia mus, pasak Homi'o K. Bhabhos, derėtis dėl savo identiteto „netolydžiame intertekstiniame kultūrinių skirtumų laikiškume“¹².

Norint sudominti – būtina išskirti. Pirmiausia kompozitorius stengiasi kurti neįprastą skambesio erdvę, netikėtas žanrines modifikacijas, instrumentų sudėtis, teatralizuotas situacijas ar atskirus momentus, netiketą garsinės medžiagos, tembrų, registrų ir kt. kaitą. Tačiau svarbiausia – tokios įsidėmėtinios išraiškos vidinis kūrinio motyvavimas.

Pirmaoji simfonijos dalis – „Introdukcija. Gedimino sapnas, 1323“ pagal minimą laikotarpį yra labiausiai nutolusi į praeitį, kai miesto dar nėra, aplink pelkės, chaotišumas. Būsimo miesto vizijos formavimuisi programiškai perteikti labiausiai tinka septintojo dešimtmecio avangardo naudotos komponavimo priemonės, daugiausiai per „Varšuvos festivalio“ programas ir įrašus, perimtos per lenkų mokyklą (klasteriai, braukymas per fortepijono ir arfos stygas nurodytu diapazonu, styginių *pizzicato*, flažoletai, signalinių medžioklės rago šaukinių stilizuotas kartojimas ir pan.).

Toks netiesioginis, labai bendromis asociacijomis pagrįstas programišumas būdingas didesnei kompozitoriaus kūrybos daliai. Tam tikra prasme tai paradoksalu, nes autorius yra sakęs, jog jis pats programinės muzikos nemėgo nei anksčiau, nei dabar: „pernelyg daug žmonėms pasakyti irgi negalima – turi veikt gryna muzika (...), bet truputis programos – šaukštasis medaus į kibirą vandens, ne į puoduką, bet į kibirą. Kad žinotum apie ką kalba.“¹³

Pirmojoje simfonijos dalyje didelė gana kontrastingų išraiškos priemonių įvairovė, nuolat kaitaliojama choro ir atskirų instrumentų grupių eksponavimo tvarka. Dalis sudėliota lyg iš atskirų blokų, kurių kiekvienas turi savo logiką ir gali būti plėtojamas (kaip, pvz., 13 skaitlinėje pasirodžiusi serija). Bychovo kronikoje užfiksuotą pasakojimą choras perteikia sujaudintu chromatiškai kylančiu deklamavimu ar apytikrio aukščio kirčiuotais šūkčiojimais, sinkopuojančiu unisonu, galiausiai kintamo dydžio motyvais. Pagal garsines analogijas ji būtų artimiausia kompozitoriaus „Panteistinė oratorijai“ (1970). Tai susiję ne tik su tuo, jog abiejuose kūriniuose bandoma įgarsinti mažiausiai mums žinomą laikotarpį, bet ir pagal kūrinių parašymo datas (simfonijos pirmos dalys, kaip minėta, sukurtos 1972 m.).

Antroji dalis – „Pasacaglia. Vivat academia, 1579“. Joje universiteto steigimo, su juo susijusių mokslo perimamumo iš kartos kartai, iš šalies šalai idėjų puikiai perteikia pasakalijos forma. Apskritai ostinatiškumo principas persmelkia daugelį Kutavičiaus kūrinių. Šios dalias tekstu kompozitorius atsirinko tris meniškiausius sakinius iš Žygimanto Liauksmino „Ars et praxis musica“¹⁴. Šiuo tekstu pagrįstą klasikinio dydžio šešiolikos taktų periodą choras kartoja septynis kartus, o aštuntajį tik pusę. Dėl to ši dalis, lyginant su pirmaja, žymiai vieningesnė. Mušamujų ritmo formulų įspūdis artimas garsiajam Moriso Ravelio „Bolero“. Čia taip pat galiame stebėti autorui būdingą bangomis auginamą formą.

Viena vertus šią dalį galima būtų suvokti kaip himnų muzikai, tačiau jam palaipsniui kylant į kulminaciją atsiranda vis daugiau disonuojančios pučiamujų spalvos, pvz., negandų, istorinių kataklizmų nuojaudos. Nors iš esmės ritmo progresijos principas žymiai artimesnis Osvaldo Balakausko kūrybos braižui, čia taip pat turime progos jį pamatyti – orkestro partijos turi keturių natų ostinato formules. Tame ostinato kiekvienas garsas iš pradžių tēsiamas po keturis taktus, vėliau sutrumpėja vis per pusę – iki dviejų taktų, vieno, pusės takto ir pagaliau iki ketvirtinės. Čia taip pat matome autorui būdingą ritmo formulų „dengimą“ – pagrindinė boso ostinatinė figūra yra trijų taktų, mušamujų – dviejų, taigi jos į pradinę poziciją grįžta kas šeši takai. Tam tikram šios dalias rafinuotumui dideles įtakos turi ir 5/4 metras.

Trečioji dalis – „Amžinoji rauda, 1832“ yra Vilniaus universiteto uždarymą, o drauge ir kitas netektis įkūnijanti muzika. Tekstas jai paimtas iš Sigito Gedos eilėraščio, skirto sausio 13-osios aukoms. Tai didelio dramatizmo, išreikšto kontrastais, rauda. Bendra lakrimozinė nuotaika šioje dalyje daugiausiai formuojama remiantis garsaeiliu c–d–e–f–g–as, vėliau dar pridedant ir b. Toks skambesio harmonijos statiskumas Margaritos Katunian vertinamas kaip vienas šiuolaikinės muzikos bruožų, būdingų kūriniams, kuriuose būties vaizdas pateikiamas „nauju išmatavimu, kur laiko ir erdvės masteliai atrodo santykiniai prieš mikro- ir makropasaulio vienybę, kur laiko ir įvykių tėkmėje menininko žvilgsniui atsiveria esmė – pasaulis kaip kintančios ir nesikeičiančios būsenos paslausvyra.“¹⁵

Dalį pradeda choras, tačiau jo faktūra instrumentinė – aleatorišku ritmu tēsiama po vieną garsą, boso partija aiškaus ritmo ir užrašyta tiksliai. Kaip ryškus kontrastas viena po kitos įstoja pučiamujų grupės, atlikdamos to paties garsaeilio aiškias ostinatinės frazes. Pasirodantis choras jau įstoja aiškiai ritmiškai suformuotas, tačiau gana stambiomis vertėmis. Vėliau jos po truputį smulkėja.

Net ir naudodamas pakankamai dideles sudėtis, kaip šiuo atveju mišrų chorą ir simfoninį orkestrą, kompozitorius retai panaudoja visą jų jėgą, mėgsta remtis kameriškais epizodais. Artėjant prie trečiosios dalias vidurio – šeštoje skaitlinėje – choras lieka vienas. Bendru skambesiu ir pauzėmis kas keli garsai sutraukyta ritmika šis epizodas atliepia Stabat Mater iš „Jeruzalės vartų“. Pateikės dar keletą kontrastų – stambiu verčiu orkestro faktūrą, vėliau pasirodantį ištisinės tėkmės (be pauzių) choro ostinato, kompozitorius baigia šią dide-

lių dramatinių kontrastų raudą. Trečiojoje dalyje labai aiškiai matyti kaip kompozitorius vis naujomis, nors tarpusavyje susijusiomis, priemonėmis valdo klausytojo dėmesį.

Ketvirtoji dalis – „Katedros atšventinimas, 1988“. Šiam sakrališkam aktui perteikti kompozitorius naudoja artimas ritualams priemones. Čia vėlgi ižvelgiama sąsajų su kitais kompozitoriaus darbais bei kitų autorų kūryba. Poliostinatiškumu ji primena „Pietų vartus“ iš „Jeruzalės vartų“. Šioje dalyje esama netikėtų ryšių su Antono Webero komponavimo technika. Garsujį lotyniškų žodžių kubą-palindromą SATOR, AREPO, TENET, OPERA, ROTAS kompozitorius pasitelkė kaip ritmoformulių derinimo būdą, o pačias ritmo formules susiejo su keliomis Sigito Gedos poezijos eilutėmis.

Įdomu, kad kituose kūriniuose kompozitorius pagal norimą ritmą sutrauko poetinio teksto žodžius, taip šiuo atveju jis elgiasi su palindromo žodžiais. Tad išeina tokis palindromas (kiekviena eilutė nurodo atskiras instrumentų linijas ir jų ištakomos tvarką):

SATOR	ARE PO	TENET	OPERA	ROTA
ROTAS	OPERA	TENET	AREPO	SATO
SATOR	ARE PO	TENET	OPERA	R
OPERA	TENET	AREPO	SATOR	A
TENET	AREPO	SATOR	OPERA	
SATOR	SATOR	AREPO	TENE	
AREPO	TENET	OPE RA	ROTA	
OPERA	TENET	AREPO	SA	
TENET	OPERA	ROTAS	AR	
SATOR	AREPO	TENET	O	
ROTAS	OPERA	TENET		
AREPO	SATOR	OPER		

Kutavičius visada labai dėmesingas savo kurinių ritminei pusei. „Aš kurdamas turiu savo modelius, savo ritmo intensyvėjimo teoriją.“¹⁶ Šiuo atveju tai daugiausia smulkios vertės, pertrauktos pauzių. Apskritai kompozitorius, formuodamas savo kūrinių ritmą, plačiai remiasi pauzėmis. (Panašiu principu – pauzėmis pertraukiamomis ritmo formulėmis – kurtas jo kvarteto „Anno cum tettigonia“ ritminis piešinys.) Šioje dalyje žodžiai lemia muzikos ritmą. Tai palyginti reta šio autoriaus kūryboje, kadangi jis žymiai dažniau žodžius „sutrauko“ pagal muzikos ritmą (kaip, pvz., oratoriuje).

Ir „Katedros atšventinimo“ dalyje muzikos ir teksto ryšiai nėra tradiciniai. Čia kiekviena raidė sudaro trumpą ritmo formulę, todėl atskiruose žodžiuose jos skirtinga tvarka susigrupoja. Orkestras suskirstytas į aštuonias grupes ir vienu metu skamba kelios grupės. Ritmo formulės nuolat skirtingai susiklosto tiek horizontaliai, tiek vertikaliai. Tų formulų kartojimas turi panardinti klausytoją į tam tikrą transą. Autorius žodžiais tariant, „čia tokis užbūrimas, jis turi veikt“. O turėdami galvoje, jog vienas iš šio palindromo aiškinimo būdų remiasi centriniu žodžiu TENET, kuris „turės reikšti, kad Dievas kūrėjas „riša“ visus savo kūrinius ir šitaip susieja su simpatijos fenomenu mikrokosmoso ir makrokosmoso mąstyme“¹⁷, akivaizdi šios muzikinės medžiagos „surišimo“ prasmė.

Garsinė šios, kaip tam tikra prasme sintezuojančios, dalies išraiška pereina keletą stadijų: trečiosios dalies ataidinčius lakrimozinius atgarsius, pradinį gaivališką rituališkumą, kiek primenantį Igorio Stravinsko „Pavasario pašventinimą“ iki lietuvių sielai labai artimo tragiško susikaupimo, maldos būsenos. Vėl girdimi grigališkojo choralo, varpų atgarsiai, kurie būdami krikščioniškosios kultūros simboliai naudojami ne vienoje autoriaus drobėje.

Ir šiuo kūriniu Kutavičius įrodė, jog viename kūrinyje į meninę visumą geba sujungti skirtingas išraiškos priemones, formas modelius, kaip dramaturgijos meistras išsaugo publikos dėmesį ir pasitikėjimą autoriumi, kurį Chikamatsu apibrėžia kaip „vienu iš svarbiausių draminės kompozicijos principų“. Taip pat pasivirtina dar „Dzūkiškose variacijose“ Vytauto Landsbergio pastebėtas kompozitoriaus sugebėjimas jungti struktūrinį mąstymą ir sonorinį girdėjimą. Ta jungtis yra „tokia, jog visai neįjuntame griežto konstrukcijos racionalumo“¹⁸.

Bendriausiais bruožais peržvelgus Epitafijoje naudotus komponavimo būdus matyti imponuojantis Kutavičiaus sugebėjimas perteikti keliamatę garsų erdvę, taip „sukabinti“ kelis laiko sluoksnius, kad būtų galima ir muziką suvokti keliais lygmenimis nuo pasigérėjimo meistriškai valdoma garso materija iki ja perteikiamo plataus asociacių lauko, patiriant keleriopai stiprų jos poveikį. Nors mes labai neadekvaciai suvokiame, koks tas praėjęs laikas buvo, vis dėlto jis mums yra tam tikras fundamentas, vienaip ar kitaip nušviečiantis šiandienę patirtį.

Apibendrinant dar kartą galima pabrėžti, jog „Epitafijoje praeinančiam laikui“, kaip ir daugelyje ankstesnių kūrinių, Kutavičius per save tarsi išreiškia tautos santykį su praeitim. O sumanymo metadėja, be to, jog apima svarbiausius tautos patirties^{“19”} aspektus, gali būti suvokta ir plačiau, kaip atskleidžianti visuotinus formavimosi, himniško grožio apdainavimo, raudos ir dvasinio apsivalymo ritualo aspektus.

Pvz. Nr. 1

poco a poco cresc.

fl
ob
cl
ff
cor
tr

poco a poco cresc.

tutti *)

vni I
vni II
vle
vc
cb
tr

*) v = pauzė =
v pause =

Pvz. Nr. 2

Coro B

Mu-si-ca, Ars in- ter li-ge ra les no- bi- lis - si- ma,

pp poco a poco crescendo fino a numero 7

trlo

t-tom

mbo

cel

arpa

Vle

poco a poco cresc. fino a numero 7

ob 1-2

Pvz. Nr. 3

Pvz. Nr. 4

IV dalis. Katedros atšventinimas, 1988 metai

juodi *
 juodi paukščiai
 snieguos
 senų
 sodybų medžiuos
 klykiantis
 klykiantys paukščiai
 už ko nusitvert tavo dvasiai



Juodi paukščiai snieguos
 Nepaliaujamai klykiantys paukščiai
 O kapinių vartai su kryžium
 Už ko nusitvert tavo dvasiai

Sigitas Gedė

Dedicatio Ecclesiae Cathedrali, anno 1988

nigrae
 nigrae aves
 nive
 altis
 populis sedum
 ululant
 ululant aves
 ad quem nunc haerere animo



Nigrae aves nive
 Ululantes perpetuo aves
 Coemeteri(i) portae cum cruce
 Ad quem nunc haerere animo

Sigitas Gedė

De omni corde suo laudavit Dominum et dilexit Deum qui fecit illum: et dedit illi contra inimicos potentiam: et stare fecit Cantores contra altare, et in sono eorum dulces fecit modos.

Eccli: 47.V.10 De S.David Rege.

*) Šie žodžiai yra kartojami, pagal nurodytus ritminės formules, iki 13 skaitlinės.

Nuorodos

- ¹ Tikiu įkvėpimu. Su kompozitoriumi Broniumi Kutavičiumi kalbasi muzikologė Rūta Gaidamavičiutė, Pergalė, 1987, Nr. 12, p. 142.
- ² Landsbergis V. Lietuviško fakyro žydinti nostalgija. Apie Broniaus Kutavičiaus kūrybą, Pergalė, 1979, Nr. 2, p. 124–135.
- ³ Tikiu įkvėpimu, p. 151.
- ⁴ Jasinskaitė–Jankauskienė I. Pagoniškasis avangardizmas. Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai, Vilnius: Gervelė, 2001, p. 15.
- ⁵ Gaidamavičiutė R. Simbolika Broniaus Kutavičiaus kūriniuose, Kultūros barai, Nr. 199.
- ⁶ Plačiau žr. : Gaidamavičiutė R. Broniaus Kutavičiaus „Jeruzalės vartai“, Menotyra, 1997, Nr. 215.
- ⁷ Tikiu įkvėpimu, p. 147.
- ⁸ Ricoeur P. Mitas: Filosofinė interpretacija, Mitologija šiandien. Antologija, Sudarė A. J. Gre, M. T. Keane, Vilnius, Baltos lankos, 1996, p. 242.
- ⁹ Густова В. О некоторых закономерностях возпроизведения древней (архаической) семы в современном композиторском творчестве. Творческие проблемы современной музыки, Минск, Белорусская академия музыки, 1998, с. 24.
- ¹⁰ Tikiu įkvėpimu, p. 149.
- ¹¹ Landsbergis V. Lietuviškojo fakyro žydinti nostalgija. Apie Broniaus Kutavičiaus kūrybą, Pergalė 1979, Nr. 2, p. 129.
- ¹² Bhabha H. K. The Coimmitinent to Theorie, New Formations, 5 Summer 1988, p. 5–24.
- ¹³ Tikiu įkvėpimu, p. 151.
- ¹⁴ Liauksminas Ž. Ars et praxis musica, Vilnius: Vaga, 1977, p. 102.
- ¹⁵ Катунян М. Статическая тональность, Laudamus, M., Композитор, 1992, с. 121.
- ¹⁶ Tikiu įkvėpimu, p. 144.
- ¹⁷ Becker U. Simbolų žodynas. Vilnius, Vaga, 1995, p. 221.
- ¹⁸ Landsbergis V. Geresnės muzikos troškimas, Vilnius, Vaga, 1990, p. 81.
- ¹⁹ Kakuzo O. Meno suvokimas, Šiaurės Atėnai, 1996 10 12, p. 1.

**Bronius Kutavičius' Principles of Arrangements
(on the Example of the Symphony-oratorio
“Epitaph to the Passing Time” (1998))**

Summary

One of the main themes – the theme of time – is being continued in the musical composition. Through the city of Vilnius, to which the musical composition is dedicated, different periods of the Lithuanian history are as though observed in the light of time. This makes it possible to combine different techniques of arrangement. Though, on the whole, joining of different techniques is a characteristic feature of the composer. Here, as if in a certain anthology, one can see characteristic features of style of different stages: from aleatorics to series, from clusters to poliostinatic textures.

Part I (Introduction. Gediminas' Dream, 1323), which dates back to the most distant past, when there was no city yet, pragmatically corresponds best to the means of arrangement used by the Polish avant-garde of the 60s (clusters, running over the strings within the indicated range, etc.)

Part II (Passacaglia. Vivat academia, 1579). Here the form of passacaglia represents the founding of the University and is related to the continuity of science from generation to generation, from one country to another country. On the whole, the principle of ostinato consolidates most of Kutavičius' musical compositions. Here one can also observe the form of growing waves typical to the composer.

Part III (The Eternal Lamentation Song) is devoted to the closure of the University and in a generalized way it also embodies losing it. The text for this part is taken from the verse by Sigitas Geda dedicated to the victims of January 13th. This is a lamentation song of big dramatic contrasts. By its rhythm and idea is similar to Stabat Mater from “The Gates of Jerusalem”.

Part IV (The Re-consecration of the Cathedral, 1988). To convey this sacred act the composer makes use of the means which is close to rituals. By its poliostinity it reminds of the “Southern Gates” for the “Gates of Jerusalem”. Also, in this part of the musical composition unexpected connections can be found with the arrangement technique used by A. Webern. The composer used the famous cube of the Latin words SATOR, AREPO, TENET, OPRA, ROTAS as the means of combining formulae of rhythm, and he related the formulae of rhythm themselves to several lines from the verses by Sigitas Geda.