

KALBOS MUZIKA

GIEDRIUS KUPREVIČIUS

El. paštas: giedrius.kuprevicius@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-9742-1358>

<https://doi.org/10.35321/all92-11>

IVESTIS

Įvairių žanrų muziką kuriantis kompozitorius neišvengia kontaktų su literatūriniais tekstaais – libretaais, poezija, proza, tautosaka, o kartais ir pavieniais žodžiais. Daugelis iš tų kontaktų susiję su gimtąja kalba, todėl pagrindinių tos kalbos dėsnių pažinimas yra būtina sąlyga tinkamam kalbos perkėlimui į muziką. Gimtojoje kalboje, jos tarmėse atsiveriantys lobynai gali kompozitoriui suteikti nepaprastai įdomių, jo muzikinę kalbą turtinančių bruožų. Kalbama apie tarmes todėl, kad kiekviena iš jų – neišsenkančios fonetinės įvairovės ir kūrybinių galimybių pasaulis. Tekstas muzikoje tampa neatskiriama muzikos dalimi, ir todėl verta plačiau pakalbėti apie judviejų sutartinę. Taigi kalbos muzika suprantama kaip intonacija, teksto (skiemenų) skambėjimas įvairiuose aukščiuose priklausomai nuo žodžių (sakinių) prasmės ar tų prasmų dviprasmiškumo. Kalbos melodika yra labai svarbi sąlyga siekiant vokalinio kūrinio muzikoje teksto ir muzikos sutarimo, būtinos jo suvokimo sąlygos. Juk klausytojui tekstas tėra tik girdimas, jis negali jo perskaityti ar sustabdyti. Muzika – laikinis menas. Jei skaitant tekstą galima pastraipą perskaityti dar kartą, tai klausomas kūrinys (muzika, poezija, drama) bėga laike nesustabdomai ir autorius privalo galvoti, kaip kurti, kad tas tempas nesugriautų minties aiškumo. Tad žodžio ar frazės kartojimas, o jei to neketinama daryti –

Copyright © 2025 Giedrius Kuprevičius. Published by the [Institute of the Lithuanian Language](#). This is an Open Access article distributed under the terms of the [Creative Commons Attribution Licence](#), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. // Išleido [Lietuvių kalbos institutas](#). Šis straipsnis yra atviros prieigos, platinamas pagal „Creative Commons“ priskyrimo licencijos sąlygas, leidžiančias neribotai naudoti, platinti ir atkurti turinį bet kokioje laikmenoje, nurodant autorių ir šaltinį.

Received: / **Gauta:** 2025-06-07. **Accepted:** / **Priimta:** 2025-04-10.

muzikinio tempo greitis, pauzės ar instrumentiniai intarpai gali tapti prasme sekančiam klausytojui labai pravartūs.

Daugybė kalbų sudėtos iš balsių bei priebalsių, kurie, nepriklausomai, kaip užrašytos (raidės ar hieroglifai), klausia atskiriami ir identifikuojami kaip prasmės. Žinoma, jei kalba klausytojams nėra svetima. Priešingu atveju muzikos kūrinys su mums nepažįstama kalba skamba tik kaip papildomas tembras, nešantis tokią pačią žodžiais nenusakomą informaciją, kaip fleitos, smuiko ar būgnų skambėjimas. Bet toji bekalbė muzika klausytojams taipogi praneša daug žinių. Jas, sekdami tų instrumentų atliekamų motyvų intonacijomis, klausytojai sukuria savo mintyse. Tad net visiems žinomos kalbos prastos dikcijos ar didelių aidų suardytas tekstas muzikos dėka išsaugoja tame kūrinyje esančią informaciją, nuotaikas, kompozitoriaus siekiamą bendrą įspūdį. Todėl muzikos autoriai nebijo „prarasti“ žodžio aiškumo, kompensuoja tai išimtinai muzikos raiškos priemonėmis. Tam pasitelkdami formą, faktūras, kontrastą.

Sakoma, kad dainų tekstai turi būti paprasti, rimuoti, be sudėtingų žodžių. Tokia samprata gana primityvi. Žinomos puikios, populiarios dainos su labai sudėtingais teksta ir įmantriu ritminiu piešiniu. Daug puikių dainuojamosios poezijos pavyzdžių aptinkama su *baltosiomis eilėmis*, net sukurtais prozos tekstams. Svarbu kita – *kaip* vieni ar kiti tekstai *įmuzikinami*. Kiekvienu konkrečiu atveju į talką žengia muzikos instrumentų pasirinkimas, žanras, apimtis, formos pobūdis ir visą tai rikiuojanti meistrystė. Tarkim, Franzo Schuberto vokalinis ciklas „Winterreise“ („Žiemos kelias“, op. 89, D 911, 1927 m.) – 24 nedidelės apimties dainos su pakankamai sudėtingais, dažnai keletą prasminių lygmenų turinčiais Wilhelmo Müllerio poetiniais teksta. Tai, kaip juos muzikinėje erdvėje sprendžia tuomet iš klasikinės į romantinę epochą žengęs vokiečių kompozitorius, gali būti gera pamoka visų pakraipų ir skonių kompozitoriams, jei tik šie rimtai rūpinasi savo kompozicijų poetikos ir meloso jungčių menine kokybe. Tą patį galima pasakyti ir apie popmuzikos grupių „The Beatles“ ar „Abba“ dainas, kurių struktūra, o ir betarpis muzikos ryšys su tekstu, detalai nagrinėtas dėstant muzikos estetikos kursą Vytauto Didžiojo universitete. Pastebėta, kad daugelio tų grupių dainų populiarumą lėmė labai tikslus muzikos ir teksto ryšys, tobulai pagauta prasmių ir garsyno simbiozė, formos įvaldymas ir – svarbiausia, idealiai sutampanti dainų teksto ir muzikos intonacijų tėkmė. Apmaudu, kad kompozicijos amato siekiantys studentai šias ir kitas jiems labai pravarčias patirtis palieka lauke už durų.

Gaidų ir raidžių draugyste domėtasi nuo neatmenamų laikų ir ankstyvųjų rašmenų-rašybos praktikų. Išlikę senovės graikų rašytiniai paminklai, kuriuose užfiksuotas bandymas gulsčiomis raidėmis pavaizduoti dainuotinių garsų aukštį ir trukmę. Senieji žyniai, orakulai, augūrai ir kunigai mokėjo daugybę žodį ir muziką derinančių būdų, kuriais pakerėdavo susirinkusius į vienokias ar kitokias apeigas. Asmeninėje fonotekoje saugomas labai įdomus Afrikos aborigenų ritualinių apeigų įrašas, kuriame žiniuonis ilgokai ir gana greitai šneka visiems suprantama kalba, vėliau tą kalbą lėtina vis pratęsdamas balses, galiausiai lieka tik balsės su nežymiai kintančia intonacija, galiausiai tampanti *vokalize* be teksto. Atmintyje kyla

analogija iš architektūros – garsioji Borobuduro šventykla Javos saloje Indonezijoje. Tai VIII a. antros pusės septynių terasų piramidinis statinys su labai aiškia sielos išskaidrėjimo, dvasinės kontempliacijos matrica: jei pirmose terasose maldininkas regi buitį vaizduojančius reljefus, tai kylant aukštyn juos keičia augmenijos vaizdai, vėliau – vis įmantresni ornamentai, kol galiausiai, pačioje viršūnėje, jį pasitinka stūpoje sąmoningai neužbaigta sėdinčio Budos statula ir išpūdingo slėnio panorama. Atrodo, nieko nebelieka, tačiau yra daug *daugiau* kita prasme, nei pamatyta apačioje. Toks teksto–buities, žodžio–daikto pradanginimas abstrakcijose yra labai išpūdinga ir paveiki tvarios įtaigos priemonė. Ją ne kartą teko panaudoti ir, atrodo, sėkmingai.

GIMTAKALBĖS GAIDOS

Lietuvių kalba straipsnio autoriui artimiausia ne tik todėl, kad ji yra gimtoji, bet visų pirma dėl jos grožio ir lankstumo, turtingumo ir kilmės. Matoma, kaip baltų kalbos rimtai ir giliai studijuojamos įvairiuose pasaulio universitetuose, institutuose. Šis faktas byloja apie labai svarbų kalbų ne tik gramatikos, bet ir fonetikos istorinį, prigimtinį pažinimą. Pagaliau – ir pripažinimą, jog kalbų įvairovė atveria dar vieną svarbų pasaulio skirtubių vienovės vaizdą. Ir ne tik vaizdą, bet ir *garsavaizdį*. Netiesioginė šio modernaus požiūrio pasekmė – operų libretų vertimų atsisakymas į to krašto, kuriame jos atliekamos, kalbą, tačiau originalo pateikimas – čekų, lenkų, valų kalbomis. Techninės priemonės leidžia vertimus rodyti švieslentėse, kurios vis dažniau matomos pasaulio operos teatrų salėse virš scenų. Gal tai taipogi susieta su didėjančia pagarba kiekvienai, net mažiau išplitusiai ar visai nykstančiai, kalbai. Derama pagarba rodoma ne tik kalbai, bet ir muzikai. Juk konkreti kalba muzikos kūrinyje tampa jos neatskiriama dalimi ir kalbos intonacijos dažnai su muzikinėmis sulimpa taip stipriai, kad išvertus tekstą (kad ir tobulai) į kitą kalbą suyra visumos fonetinė sistema. Kad čia aptariama tema yra verta nuolatinio dėmesio ir tęstinių diskusijų bei tyrimų, byloja ir vienas šio straipsnio autoriaus dėmesį patraukęs atvejis – Vilniaus universiteto Lietuvių literatūros katedros magistrantės Viktorijos Šeinos studija *Antano A. Jonyno poetinio kalbėjimo melodingumas*¹. Nors ir kiek sumažinusi įžvalgų gylį autorė vis tik geba įsiklausyti į poeto kalbėseną ir fiksuoja jos skambėjimo, melodikos, ritmikos ir intonacijų lankstumo įvairovę. Antanas A. Jonynas yra geras pavyzdys tokiai klausai, nors ir ne vienintelis lietuvių poezijoje. Toliau minimas Henriko Radausko muzikalumas, kuriam rodomas vis dar pernelyg kuklus dėmesys.

Tiesa, vien muzikinio daiktiškumo pastebėjimas ar samplaika su jazz'o muzika ir šiame žanre vyraujančia poezija ar poeto kūrybos susiejimas su melancholišku romansu bei bitnikų muzikine kūryba dar neatskleidžia giluminių poetinio teksto sąsajų su muzikine kalba aukštesniu, gal net kiek metafiziniu, lygiu. Šiuo požiūriu studijos autorė žengia tik pirmus, tačiau labai svarbius, žingsnius vis dar dirvonuojančiame poetyros lauke. Imponuoja autorės siekis poetinio srauto tėkmę suvokti kaip stiprią kompozicinę struktūrą, kurioje skirtingų

¹ Šeina Viktorija 2001: Antano A. Jonyno poetinio kalbėjimo melodingumas [The Melodiousness of Antanas A. Jonynas' Poetic Speech]. – *Literatūra* 43(1), 60–75.

prasmių žodžiai su artima fonetine melodika „įtelpa“ į stiprią poetinio posmo formą: „[D]augumos ilgųjų eilučių kadencija yra daktilinė (arba moteriškoji), ją sudaro ilgas skiemuo, tad eilutės intonacija pailgėja, pavyzdžiui: *atsiradome / estradoje, nes kubėkime / niekad jau, nesimatymų / metų*, o trumpųjų eilučių kadencija yra vyriškoji, ją sudaro trumpas skiemuo, tad jų pabaiga yra tarsi nukertama kirčio, pvz.: *kada / estrada, namus / nebebus, lig / tik*. Tokia strofos struktūra suteikia posmui banguojantį ritmą, frazės tekėjimą pristabdo dvieilių bei strofų pabaigos pauzės, ir tekstas suskamba grakščia, lėta melodija“ (cit. iš Šeina 2001: 71).

Pastebėtina ir daugiau menotyroje, literatūrologijoje ar kalbotyroje išbarstytų *kalbos muzikai* skirtų įžvalgų, tačiau tai jau daugiau bibliografų nei kompozitoriaus rūpestis surenkant jas saujon. Straipsnio autoriui rūpi ne tik kalbos muzikalumo priežastys, bet ir praktinis kalbos panaudojimas muzikinėje partitūroje, kaip lygiaverčio, savarankiško ir daugiareikšmio akustinio instrumento galimybė. Todėl tikėtina, kad tarpdisciplininių menų paūmėjime tokių tyrimų nebus išvengta. Jie itin svarbūs plečiant prasmių supratimą pasitelkus kitokius, tarpdisciplininius raiškos įrankius. Vien muzikos vizualizavimas, tapęs prievole bemaž visur, gerokai supaprastino, subanalino muzikos meno galias, o tuo pačiu ir muzikos kūrinyje skambantį žodį, pavertė jį tik tembru be tinkamo dėmesio jo turtams. Autorius patyrė, kaip žodžio *įpaveikslinimas* kelia rimtą pavojų gilesnei klausytojo jausenai ir atima (o galiausiai ir slopina) jo sąšamoninės vaizduotės galias. Taip prarandamas poreikis *squimqstai* ir atradimams atsietai nuo to, kas rodoma ekrane. Žodžio, kaip lygiaverčio muzikos kūrinio dalies, sugrąžinimo procesas tampa dar vienu uždaviniu, šį kartą jau ne kūrėjui, o menotyrininkui, kritikui, kuratoriui ir gal net prodiuseriui. Žinoma, dabar, kai kūrėjui pasiekiamos įvairiausios kūrybinės technikos, o jų neišpasakyta gausa gundo viską parodyti vienu metu, išskyla autoriaus santūrumo, saiko, atrankos klausimas, į kurį vos retas randa atsaką. Žodis ir čia skuba pagalbon – juo galima savo siautulį riboti, sutelkti į svarbos tašką, išsigryninti. Puikiu pavyzdžiu galima šauktis Johaną S. Bachą, gebėjusį savo vokalinuose kūriniuose su žodžiu elgtis taip atsakingai ir taupiai, kad imta ieškoti, iš kur toji santūrybė atkeliavo. Ogi iš kito, gerokai anksčiau kūrusio vokiečių kompozitoriaus Heinricho Schützo (1585–1672) vokalinės kūrybos. Joje siekta žodžio ir intonacijų vienovės, tačiau būta ir priešybių – šviesus žodis, lydimas tamsios muzikos, turėjusios reikšti grėsmę, pavojų, nerimą. J. S. Bacho žengta toliau. Liuteronas pagal įsitikinimus tiek įsiskaitė į Biblijos tekstus, kad sukūrė ištisą aprašytų įvykių algoritmų sistemą ir nuotaikų perteikimui muzikine kalba su teksta ir be jų. Apžvalginiam amerikiečių kompozitoriaus ir dirigento Paulo Hofreiterio straipsnyje² apie J. S. Bacho muzikoje skambančių liturginių tekstų akustinę filosofiją randama ir kitų žodžio ir muzikos ryši tiriančių mokslininkų mintį, jog J. S. Bacho atveju, kaip teisingai pastebi vokiečių teologas Peteris Bruneris, „žodis garbinant virsta daina ir himnu.“³ Bet ne tik. Garbinant dar ir

² Hofreiter Paul 1995: Johann Sebastian Bach and Scripture: “O God, from Heaven Look Down”. – *Concordia Theological Quarterly* 59(1–2), 67–92. Prieiga internete: <https://ctsfw.net/media/pdfs/hofreiterjsbachandscripture.pdf>.

³ Brunner Peter 1968: *Worship in the Name of Jesus*, St. Louis: Concordia Publishing House, 137.

kontempliuojama. Tiesa, tyko pavojus nuklysti į fanatizmą ar lėkštą dievobaimingumą, tačiau nuo tų nuodėmių saugoja kilni, stiprų psichologinį žodžio ryšį su muzikine turinti intonacija. Neturint tikslo čia skaitlingesniais pavyzdžiais paremti šių išvalgų, nes būtų nuklysta į akademinės muzikologijos galeras. Norėta parodyti, kokia galia slypi meno įrankiuose, kuriančiuose dvasinio išgyvenimo įvairovę. Įdomu, jog J. S. Bacho pasaulietinėje instrumentinėje muzikoje intonacijų teologiškumas neišnyksta ir daugybėje kūrinių slepiasi po tonacijų, tempų ir instrumentų skraiste. Kylančios intonacijos J. S. Bachui reiškė bežodę viltį, krintančios – neviltį, besisukančios vietoje – skausmą ir liūdesį, šokinėjančios – džiaugsmą ir... paikumą, o ilgų natų sekos – išmintį. Štai ir Marijos vardas įgavo savo muzikinę išraišką, žodžio fonetika girdėjosi muzikinėje intonacijoje, pasikliaujant tik melodine simbolika galima buvo apsieiti be jo. Tokie, dabar jau negrįžtamai sumenkę, klausymo įgūdžiai lėmė muzikinės kalbos turtingumą ir, galiausiai, jos įtaigų ilgaamžiškumą. Dabar klausytojas dažnai šias subtilybes pagauna ne protu, o sąjūdu.

Asmeninėse kūrybinėse *kalbos muzikos* patirtyse prisimenamas lyg ir iš pirmo žvilgsnio neesminis epizodas. Rašant libretą operai „Karalienė Bona“ susidurta su daugybe istorinio pobūdžio iššūkių. Teko šauktis pagalbos. Jos sulaukta iš prof. dr. Jūratės Kiaupienės, padėjusios įveikti savąjį nežinios kalną. O toji detalė tikrai maža: kaip kreipdavosi renesanso epochoje motina į sūnų – *tu* ar *jūs*? Istorikai tiko tik antrasis kreipinys. Tai buvo labai svarbi žinia, nes abu kreipiniai labai skiriasi. Pirmasis, rodantis artimą giminystę, lyg nukirstas, antrasis – pagarbesnis, su artimų asmenų santykių atstumu, bet ir švelnesnis. Be to, kreipinyje *tu* girdime valdingumo gaidą, gi *jūs* turi daug niuansų – nuo švelnaus, globėjiško, iki ironiško, sarkastiško, dviprasmiško *jūs*. Man būtent to antrojo ir reikėjo. Nežinia, koku tembru, balso stiprumu ar tempu, kokiomis intonacijomis tasai kreipinys pasiekdavo sūnaus Žygimanto Augusto ausis, tačiau su vienu žodžiu buvo galima kurti muzikinėmis intonacijomis paryškintas įvairias nuotaikas ir prasmes.

Tiesioginio ryšio su lietuvių kalba patirtys straipsnio autoriaus kūrybinėje praktikoje yra gausios ir kiekvieną kartą kitokios. Toliau keletas iš jų ir aptarsimos.

Lietuvių liaudies dainų studijos turėtų tapti kiekvieno mūsų kompozitoriaus žodžio ir garso vienybės pamokomis. Jų nauda atsiveria vėliau, nelaukta, netgi sąjūdingai. Kartais tenka liaudies tekstui kurti naują muziką, kaip tai nutiko operoje „Prūsai“ su svarbia visoje kūrinio dramaturgijoje daina chorui „Ant kalnelio“. Originali melodija buvo reikalinga dėl vieningo viso muzikos stiliaus ir tam tikrų intonacinių uždavinių. Ypatingą svarbą įgavo pirmoji frazė, nes ji klausytojams turėjo bent kažkiek įsiminti po pirmojo suskambėjimo operos pradžioje. O tuomet, atsikartodama finale, jau su Herkaus Manto balsu, užbaigtų žūstančios genties tragediją. Gimė kiek linguojantis motyvas, savo melodine linija atkartojantis nedidelės kalvos, o gal pilkapio, kontūrą. Turėti sąjūdonę ir jau iš anksčiau pažinti, deja, gana skurdūs, baltų muzikinės kultūros bruožai. Tempo ir tonacijos reikšmė taipogi privalėjo išryškinti tekstą, kuris, beje, neturėjo tiesioginio ryšio su siužetu, o tik perkeltines prasmes. Tad ir muzikoje paraidinis teksto atvaizdavimas niekaip netenkintų

menine prasme, nors teksto idėją ir nuotaiką privalėta išsaugoti, ypač operos dramaturgijos kontekste. Iliustracijose pateikiamas žinomas liaudies dainos motyvas ir autorinis, originalus iš operos „Prūsai“. Įdomu, kad recenzentai pastebėjo tą dainą, nors klaidingai priskyrė ją liaudies kūrybai. Iš tiesų – pasirinkto teksto melodija straipsnio autoriui nebuvo žinoma, nes jos paieškos tuomet nedavė rezultatų. Tad rašant šį straipsnį parūpo – gal kur to teksto melodija rasis. Užklausta Lietuvos literatūros ir tautosakos instituto darbuotojų – gal jų archyvuose toji melodija yra. Etnografe Jurgita Ūsaitytė atsiuntė keletą archyvinių garso įrašų nuorodų, kuriose įvairiais pavadinimais („Pakelėje, paviešėje ten stovėjo“, „Žalioj girioj, lygioj lankoj“, „Oi, sūneli, oi, raiteli“) išgirstos vis kitokios, 1937 metais fonografo plokštelėse įrašytos tos dainos versijos. Galiausiai Lietuvos muzikos ir teatro akademijos kaupiamame liaudies muzikos archyve užtiktas ir arčiausias straipsnio autoriaus panaudoto teksto karo dainos (baladės) „Ant kalnelio, ant aukštojo“ įrašas⁴. Įdainavo liaudies dainininkė Domiuka Beležanskiūtė-Bukauskienė. Pateikti abiejų motyvai, iš kurių matyti, kokie jie yra skirtingi.



1 iliustracija. Lietuvių liaudies daina „Ant kalnelio“

Andante sostenuto

Muzika Giedriaus Kuprevičiaus
Žodžiai lietuvių liaudies



2 iliustracija. G. Kuprevičius „Ant kalnelio“, choras iš operos „Prūsai“, 1994 m.

H. Radausko (1910–1970) poezijos muzikalumas yra nepranokstamas, unikalus ir daugelyje eilėraščių tiesiog tobulas. Toks rezultatas pasiektas ne iš karto. Vartant poeto rankraštyną matyti, kaip kruopščiai ir reikliai buvo šlifuojama poetinė eilutė, žodžių sekos, rimo ir ritmo žaismės. Tokia poetinės melodikos meistrystė pasiekta su labai turtinga kalba, sinonimų ir ausiai panašiai skambančių, bet skirtingas prasmes turinčių, žodžių rimavimu. Tų savybių suviliotas straipsnio autorius prie H. Radausko eilėraščių ne kartą buvo prigludęs.

⁴ Lietuvių liaudies daina „Ant kalnelio, ant aukštojo“. Įdainavo liaudies dainininkė Domiuka Beležanskiūtė-Bukauskienė, gimusi 1895 m. (LMTA muzikinio folkloro archyvas, originalo laikmenos Nr. KF_3532_017, užrašymo laikas 1961 m., Lazdijų r., Seirijų apyl., Statiškė).

„Žydi žalios žemės“⁵ – vienas iš jų. Įdomu tai, kad poetinė eilutė tiesiog iššaukia muzikinį motyvą, ir belieka jį tik fiksuoti. Pirmasis posmas „Žydi žalios žemės, / Nuskandinę kančią, / Sutemos benamės / Užgimimą švenčia“ prisodrintas itin nepatogiomis dainavimui raidėmis „ž, č, š“, tačiau būtent toji *negražių* vokalui priebalsių gausa kuria ypatingų intonacijų *kalbos muziką*, kitokią, nei su dainoms įprastu balsių dominavimu. Panaši situacija ir su kitu eilėraščiu – „Parko ruduo“⁶, kurio pirmame posme poetas pabrėžtinai klonuoja priebalsę „r“ – Žiaurus savižudis ruduo / Pravirkdo statulas taurias, / Ir teka ašarų vanduo / Į juodo marmuro taures.“ Palyginčiau tokią poetikos struktūrą su olandų grafiko Maurits'o C. Escher'io (1898–1912) graviūromis, kuriose vienos reikšmės objektai nuosekliai įsilieja į kitus. Lygiai taip ir H. Radauskas savo poezijoje vieną reiškiantį žodį tekina į *kitąprasmį*, o tą melodringai jungia su sekančiu, tarsi jie būtų neatskiriamas vienis – „pamėlynavęs nuo šalčio **tolis**, / Kaip miręs lapas nuraudęs **molis**“. Muzikos kalbai tokia kompozicinė technika (vienas iš kito) yra pamatinė. Sekant H. Radausko poetinės kalbos ypatumais kompozitoriui belieka tinkamai tuos kalbos ir muzikos ryšius harmonizuoti.

PAMOKALBOS RATE

Bene didžiausias kalbos ir muzikos susidūrimas straipsnio autoriaus kūryboje įvyko antioperoje⁷ „Pamoka“ (1978), kurią inspiravo prancūzų rašytojo Eugène Ionesco (1909–1994) absurdo pjesė „La Leçon“. Teksto pobūdis sukūrė puikias sąlygas žaidimams su kalba, atskirais žodžiais, skiemenimis, balsių ir priebalsių konfliktais. Muzikinė teksto ritmika leido tų žaidimų variacijas organizuoti į begalinę garsų tėkmę, kurioje skendo ir kilo į paviršių prasmės ir beprasmybės, minčių junginiai ir suardyta minties logika bei mąstymą provokuojančios absurdiškos situacijos.

Operos antioperiškumą gimdė arijų ir orkestro atsisakymas, o į lietuvių kalbą išversta pjesė leido kalbą žinančiam klausytojui pateikti bemaž neatpažįstamai sudarkytų žodžių sekas. Tuomet tik atidi klausia galėjo pagauti, apie ką gi kalbama (dainuojama). Pravertė melodeklamacijos, rečitatyvo, kalbinio dainavimo, vokiškai vadinamų *Sprechgesang* ir *Sprechstimme*⁸, technikos bei faktūros. Bet ir to buvo negana. Siekiant tikslesnio raidžių, skiemenų ar žodžių intonavimo, trukmių ir aukščio fiksavimui pasitelkta muzikinė grafika. Taip vadinamos *pieštos muzikos* tradicija gana sena, gal net ankstesnė, nei dabar žinoma natų užrašymo sistema. Grafinis muzikos užrašymas prašosi intelektualesnės interpretacijos būdo, nei labai tiksliai užrašytos gaidos su jas lydinčiais gausiais dinamikos ženklais. Piešta muzika,

⁵ Radauskas Henrikas 1980: *Lyrika* [Lyrics], Vilnius: Vaga, 42.

⁶ Radauskas Henrikas 1980: *Lyrika* [Lyrics], Vilnius: Vaga, 228.

⁷ „Pamoka“ pavadinta *antiopera* dėl tradicinių operos žanrui komponentų (arijų, orkestro) atsisakymo. Antiopera savo sceninį kūrinių apie pasaulio sunaikinimą „Le Grand Macabre“ vadino ir vengrų kompozitorius Gyorgas Ligetis, tačiau labiau todėl, jog ji, autoriaus teigimu, neskirta tradicinės operos mylėtojams.

⁸ *Sprechgesang* / *Sprechstimme* – vok. šnekamasis dainavimas, melodeklamacija / rečitatyvas, *parlando* – muzikinis teksto perdavimas sekant žodžių ritmiką, buitinės kalbos intonacijomis. Sutinkamas kai kuriuose Richardo Wagnerio, Engelberto Humperdinco, Arnoldo Schoenbergo ir kituose kūriniuose.

Handwritten musical score for the song "Skiemeni" by L. Druge. The score is written on five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in a single line with a wavy line indicating a long note or a specific articulation. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in a single line with a wavy line indicating a long note or a specific articulation. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in a single line with a wavy line indicating a long note or a specific articulation. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in a single line with a wavy line indicating a long note or a specific articulation. The fifth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in a single line with a wavy line indicating a long note or a specific articulation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "accel."

[illegible]

8

Ir tik pačioje antioperos pabaigoje skamba tradicinė muzikine kalba užrašyta *Coda*. Joje klausytojas sugrąžinamas į įprastą muzikinės raiškos pasaulį. Tačiau netrukus iš gražios operos vėl patenkame į antioperos pradžią...

Niekas kitas neparodys geriau trikdančio absurdo ir banalios realybės maišaties, nei kanonų ir fantazijos nevaržomi kalbos ir muzikos žaidimai.

Proga paminėjimui ir dar vienos, puslapyje tilpusios, 1971 metais po gilesnės pažinties su Jono Mekos poezija gimusios kompozicijos „Circus-Ratas“ sąsajų su kalba. Sutapo, kad tuo metu LTSR valstybės saugumo komitetas leido privatiems asmenims namuose turėti spausdinimo mašinėlę. Tokią oficialiai įsigijus ir pramokus spausdinimo technikos pabandyta pritaikyti ne tik savo straipsniams, bet ir muzikinės kompozicijos be natų kūrybai. Kompozicijos „Circus-Ratas“ vedlys pagal sumanymą ratu susėdusius, vis kituose tonuose ir palaipsniui įstojančius tekstą intonuojančius atlikėjus vedė nuo garso „do“ iki „do“ per visas tonacijas. Tą procesą galima kartoti begalę kartų nutraukiant bet kuriuo metu. Poeto frazė „Kas išsisprendė su vakar diena, pasikartoja vėl su aušra“⁹ pasiūlė ir muzikinį sprendimą.

Jonas MEKAS /text/
Giedrius KUPREVIČIUS
/musica/

CIRCUS-RATAS

Balsai: **c²**

I	Ir	vėl	žiūriu	ir
II	Ir**	vėl	žiūriu	ir
III	Ir	vėl	žiūriu	ir
IV	Ir	vėl	žiūriu	ir
V	Ir	vėl	žiūriu	ir
VI	Ir	vėl	žiūriu	ir
VII	Ir	vėl	žiūriu	ir

h

vėl	maštau	ir	vėl	klausimus
vėl	maštau	ir	vėl	klausimus
vėl	maštau	ir	vėl	klausimus
vėl	maštau	ir	vėl	klausimus
vėl	maštau	ir	vėl	klausimus
vėl	maštau	ir	vėl	klausimus
vėl	maštau	ir	vėl	klausimus
vėl	maštau	ir	vėl	klausimus
vėl	maštau	ir	vėl	klausimus
vėl	maštau	ir	vėl	klausimus

as

statau	Kas išsisprendė	su	vakar diena
statau	Kas išsisprendė	su	vakar die
statau	Kas išsisprendė	su	vakar
statau	Kas išsisprendė	su	va
statau	Kas išsisprendė	su	va
statau	Kas išsisprendė	su	va
statau	Kas išsisprendė	su	va
statau	Kas išsisprendė	su	va
statau	Kas išsisprendė	su	va
statau	Kas išsisprendė	su	va

5 iliustracija. G. Kuprevičius „Circus-Ratas“, 1971 m.

Panašių žaismių su tekstų vizualizavimu esama tipografijos ženklais pagrįstuose Pablo Nerudos (1904–1973)¹⁰, Edwardo E. Cummings (1894–1962)¹¹ eilėraščiuose, kurių prasmės pastiprina raidžių šriftų rūšių ir dydžių kaita. Dar kitaip poetikos vaizdingumą skaitytojams skleidė Guillaume Apollinairas (1880–1918), žodžių reikšmės vaizduodamas iš raidžių sudėtais piešiniais. Tiesa, visi minėti autoriai ir jų sukurtos poetinių tekstų vizualizacijos nesusietos su muzikos menu, tačiau, kas žino, gal ir tokia simbiozė įmanoma.

⁹ Mekas Jonas 1971: Vienos kelionės nuotrupos [Fragments of One Trip]. – *Poezija*, Vilnius: Vaga, 147.

¹⁰ Neruda Pablo 1986: *Odė spaudai* [Ode to the Press], Vilnius: Vyturys.

¹¹ Pavyzdžiui, eilėraštis „r-p-o-p-h-e-s-s-g-r“ rinkinyje *No Thanks* (1965).

SVETIMKALBĖS ORKESTRE

Į kitokią situaciją lietuviakalbis kompozitorius patenka, kai muziką kuria tekstams kitomis kalbomis. Taip nutinka su kūrniais vokiečių, anglų, prancūzų ar lenkų poetų tekstams, turintiems labai skirtingas fonetikas, gramatikas, skiemenyną, konkrečiai kalbai būdingą specifinį garsinį peizažą. Jį privalo išvaikšioti kiekvieną kartą imantis tekstų kitomis kalbomis. Tą patį reiškiantis žodis, pvz. *džiaugsmas*, skamba kitaip anglų – *joy*, vokiečių – *freude*, prancūzų – *joie* ar suomių – *ilo* kalbose. Akivaizdu – muzikinės intonacijos negali būti tokios pačios, privalo paklusti tos ar kitos *kalbos muzikai*. Žinoma, nereikia akiai sekti kalbos intonacijomis – muzikos mene pageidautinas jo savybėms būdingų raiškų naudojimas, jų dominantė. Tai randama, pavyzdžiui, Ludwigo van Beethoveno 9-osios simfonijos finale, kuriame Friedricho Schillerio „Odės džiaugsmui“ teksto žodis „džiaugsmas!“ kompozitorius pateikia ne tiek paisant fonetikos, kiek prasmės – paprasčiausiu šūksmu „Freude!“:

The image shows a musical score for the 9th Symphony finale by Ludwig van Beethoven. It features vocal parts (Baritone, Soprano, Alto, Tenor, Bass) and string parts (Violoncello, Basso). The lyrics "Freude, Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium, Freude! Freude!" are written under the vocal staves. The string parts are marked "pizz." (pizzicato).

6 iliustracija. L. van Beethovenas, fragmentas iš 9-osios simfonijos finalo

Kalbant apie vokiečių kalbos muzikalumą tektų skirti tai temai žymiai daugiau laiko ir dėmesio, nes Vakarų germanų kalbų garsynas iš pirmo žvilgsnio yra atbaidantis savo kieta, kapota, stiprių galūnių išraiška, atrodytų svetima melodingai tėkmei ar gražiam muzikiniam lyriškumui skambėsenai. Tačiau praktika rodo visai ką kitą – dainos vokiečių kalba tampa nelauktai fonetiškai švelniomis, pvz. Franzo Schuberto, Johannes Brahms, Hugo Wolf, Richardo Strauss dainose. Minėti kalbos bruožai lyg pasislepia muzikinės kalbos skraistėse. Tai pajuntama dirbant su Johanno W. Goethes eilėmis. Patekęs į muzikinę tėkmę tekstas kinta, minkštėja, įgauna labai daug melodinių niuansų ir vingių. Štai dainoje „Mit einem gemalten Band“ („Su margu kaspinu“) melodiją tekstui straipsnio autorius išlankstė kaip judančią juostą, panardinęs joje vokiečių kalbai būdingą kietumą.

Langsamer Walzer (♩ = 60)
Lėtas valsas (a tempo)

Klei - ne Blu - men, klei - ne Blät - ter
Sieht mit Ro - sen sich um - ge - ben,
streu - en mir mit leich - ter Hand gu - te jun - ge Früh - lings - Göt - ter tän - delnd auf
selbst wie ei - ne Ro - se jung, Ei - nen Blick, ge - lieb - tes Le - ben! Und ich bin

simile

7 iliustracija. G. Kuprevičius „Mit einem gemalten Band“, iš vokalinio ciklo „Goetheliederbuch“, 2006 m.

O dainoje „Mingon IV“ visą dėmesį sutelkė į tekstą ir atsisakė žanrui įprasto melodingumo.

♩ = 53

1. Kennst du das Land, kennst du das Land, wo die Zit - ro - nen
2. Kennst du das Haus, kennst du das Haus, auf Sä - len ruht sein
3. Kennst du den Berg, kennst du den Berg, und sei - nen Wol - ken

blü - hn, im dunk - len Laub die Gold - o - ran - gen glü - hn, Ge -
Dach, es glänzt der Saal, es schim - mert das Ge - mach,
- steg? Das Maul - tier sucht im Ne - bel sei - nen Weg.

8 iliustracija. G. Kuprevičius „Mingon IV“, iš vokalinio ciklo „Goetheliederbuch“, 2006 m.

Net ir tokiam *ne*-melodingos muzikos pavidale žodžiai suskamba kitaip, nei būtų tik skaitomi. Toji permaina ištinka ir anglų kalbą, ypač viensikiemenius žodžius, kurie šiaip vokaliniėje muzikoje klausytojui nėra palankūs dėl jų trumpumo. Bet muzika visus tekstus sulėtina nepriklausomai nuo tempo, nes neįmanoma dainuoti greičiau už gyvą kalbą. Štai tuomet tieji viensikiemeniai žodžiai ir įsiprasmina, *įsigirdi*, nelekia pro dėmesio šalikelę lyg vėjas, o stabteli.

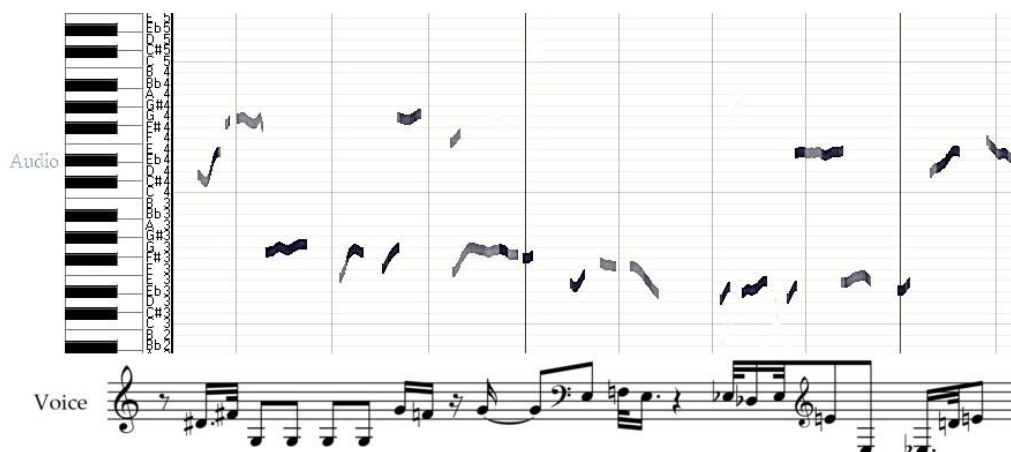
Dažnai diskutuojama, ar vokaliniėje muzikoje tekstai girdimi, ar jie joje neprapuola, nesumenksta jų vertė? Prisimenu pokalbį su poetu Justinu Marcinkevičiumi, kuomet

kreipiausi leidimo panaudoti dainai eilėrašį „Sunkus ruduo“. Poetas tarsi juokais, o gal ir rimtai, užklausk: „Nejaugi tasai eilėraštis toks prastas, kad jam reikia muzikos?“

Kompozitoriaus ir poeto kūrybinė draugystė yra tokia sena ir turi tiek veidų, kad labai keblu atsakyti į poeto klausimą. Įvyksta visaip, bet poetika ir melosas dažniau sutaria, nei vienas kitą slopina. Jie tiesiog tame kūrinyje neatskiriami ir keliauja bendros kūrybinės sėkmės tikslo link.

ŽODŽIAI KAIP MUZIKA

Ciklo „Tekstai smuikui solo“ (2019) muziką inspiravo įvairių tautybių poetų eilėraščiai, tačiau šį kartą muzika skamba be žodžių. Siekta kalbos muzikos intonacijas perkelti į smuiko *solo* balsą. Džiaugiamasi radus interneto platybėse prancūzų poeto Guillaume Apollinaire deklamuojamo eilėraščio „Le Pont Mirabeau“ („Mirabo tiltas“) įrašą (1913). Jame užfiksuotos poeto deklamacijos intonacijos tapo ciklo dalies muzika. Vėliau, sekant smuiko prigimtinę specifiką, jos buvo laisvai transkribuotos ir stilizuotos. Archyvinis įrašas programinės įrangos dėka gerokai sulėtintas nepakeitus garsyno aukščio tam, kad būtų galima kita programa paryškinti kalbos intervalus juos paversti konkrečiomis natomis. Iliustracijos tą procesą parodo.



9 iliustracija. Poeto G. Apollinaire'o archyvinio įrašo „Le Pont Mirabeau“ grafika



10 iliustracija. G. Kuprevičius „Le Pont Mirabeau“, iš ciklo „Tekstai smuikui“, 2019 m.

Poeto įskaityto eilėraščio *gaidos* tapo smuiko *balso* pamatu. Šiuo atveju eilėraščio tekstas jau nebuvo tiek svarbus, kiek sakomų žodžių intonacijos. Taip galėta išsaugoti *prancūzų kalbos muziką*. Sugretinus eilėraščio originalą su Tomo Taškausko vertimu į lietuvių kalbą, akivaizdžiai matoma, kokie skirtingi jų skambėjimai. Jei toji ciklo dalis būtų kuriama lietuviškam vertimui, be jokių abejonių, muzika būtų buvusi visai kitokia. Neišvengiamai ją formuotų lietuvių *kalbos muzika*.

Sous le pont Mirabeau coule la Seine	Po Mirabo tiltu teka Sena
Et nos amours	Ir mūsų meilės
Faut-il qu'il m'en souviene	Šis tiltas man primins kaip visada
La joie venait toujours après la peine	Skausmą keisdavo laimės valanda
Vienne la nuit sonne l'heure	Ateik naktie pačiu laiku
Les jours s'en vont je demeure	Praeina dienos aš lieku

Šie straipsnio autoriaus kūrybinės praktikos pavyzdžiai tėra tik maža kompozitoriaus darbo su teksta neapbrėpiamos įvairovės dalelė. Visos kūrybinės patirtys yra labai individualios, sunku jas susisteminti, nes kiekvieną kartą jos kitokios. Tačiau dirbant su poetiniais teksta būtina atkreipti dėmesį į jų kaskartinį kitoniškumą, specifiką ir bendruosius kalbos dėsnius, iš kurių šiuo atveju svarbiausias – konkrečios kalbos muzikalumo pajauta. Ją galima suvesti į bent jau elementarų svetimos kalbos gramatikos, sintaksės ir fonetikos pažinimą, kas padės vokalinio kūrinio autoriui siekti tobulesnės muzikos ir žodžio sutarties.

ŽODŽIŲ VERTINIAI

Aplinkybės suveda ir su labai tolimomis, retai kūryboje naudojamomis kalbomis. Viena tokių – aramėjų, į kurią teko kreiptis rašant bičiulio žydo atminimui skirtą gedulingą giesmę „Kadišas“. Pagalbos kreiptasi į transliteracijos specialistus, kurie padėjo suvokti nežinomos kalbos žodžius, jų tarimą ir kitus tokiu atveju būtinus kalbos niuansus. Kūrybos procese akcentuoti ne patys žodžiai, o bendras jų skambėjimas, anksčiau pažintos žydų muzikos bruožai: savitas rytietiškas koloritas, dermės ir harmonija. Lietuviškų intonacijų „Kadiše“ nebėra, o tos, kurios vyrauja, stilistiškai artimos kituose šio straipsnio autoriaus kūriniuose sutinkamuose sanduose – forma, instrumentuote, ritmika. Jei kas pabandytų aramėjišką tekstą išversti į lietuvių kalbą ir parinkti skiemenis esamai melodijai, patirtų skaudžią nesėkmę – kitos kalbos skambėjimas labai smarkiai kirstųsi su aramėjų kalba ir geriausia išeitis būtų visai naujo „Kadišo“ sukūrimas naujam, lietuviškam tekstui. Neabejotina, kad toji naujiena su senąja giesme intonacijų prasme neturėtų nieko bendra. Tikėtina, jog kalba stipriai veikia melodiką, ir ne tik ją.

Dar kitokia praktika kompozitorių sieja su teksta lotynų kalba. Dabar jau tik tam tikrose srityse ir sferose vartojamoje kalboje kompozitoriai randa savo kūrinių idėjoms ne tiek paskirus, konkrečius žodžius, bet ir kalbos simboliką, kodus, ženklus, pagaliau – specifinį

pačios kalbos skambėjimą, kuris veikia klausytoją ne taip, kaip kitos, gyvos pasaulio kalbos, o kaip tradicija, reliktas, istorinė tam tikros civilizacijos žymė. Tarkim, iš hebrajų kalbos į lotynų žodyną patekęs ir judaizme bei katalikų bažnyčios vartojamas maldos žodis *hallelujah* / *alleluia* amžių tėkmėje šalia konkrečios prasmės įgijo dar ir labai stiprų emocinį turinį, smarkiai išplėtusį pradinę žodžio reikšmę. Toji aplinkybė išlaisvino kompozitorius gerokai platesniam šio žodžio traktavimui, kvietė drąsiau žaisti su akcentų kaita, balsių ilgiu ar skiemenų dainavimo greičiu. Rasime muzikos kūrinių, kuriuose teskamba tik vienas žodis – *alleluia*. Tokį vieną garsažodį girdime J. S. Bacho solo kantatos „Jauchzet Gott in allen Landen“ (BWV 51) paskutinėje dalyje. Čia svarbi ne konkreti žodžio prasmė, o jo simbolinė pilnatvė. Tokių kūrinių muzikos literatūroje su vienu žodžiu visoje dalyje yra daug.

Lotynų kalba turi dar vieną muzikos kūriniui patrauklią savybę – vienu metu įvairiuose polifoniniuose balsuose gali skambėti absoliučiai skirtingi tekstai, kuriuos klausytojas girdi ne kaip prasminės informacijos nešėjus, o kaip tam tikrą emocinę, tembrinę ir istorinę-kultūrinę vertybę skelbiančias žinias. Taip nesuprantamas tekstas per muzikos kalbą tampa numanomas, atkreipiantis dėmesį, galiausiai – suprantamas *kitaip*, greičiau išjaučiamas nuoautomis, nei konkrečiu turiniu. Rašant muziką lotynų kalbos tekstams, dažniausiai vadovaujamasi ne tikslu žodžių vertimu (to prireikia tik kūrybinio proceso pradžioje), o tomis čia aprašytais kalbos savybėmis, įvertinus ne tik filologiją, bet ir kultūrinio palikimo svorį. Taigi, vokalinės muzikos meistrystę įvaldęs kompozitorius gali tikėtis, kad ir jo gimtąja kalba skambantys kūriniai bus jos nežinančių klausytojų suprantami teisingai, jei autorius seks čia aprašytais lotynų kalbos savybėmis *kalbos muzikos* šviesoje.

ŽODŽIO DAINA

Pastebėjimai apie *kalbos muziką* baigiami trumpa 1968 metais sukurto dainos „Obelių žiedai“ pagal to paties pavadinimo Kazio Binkio trioletą ciklo „Utos“ (1920) autoanalizė. Itin muzikalios formos ir taupaus žodyno eilėraštis-daina gimė tarsi vienu atokvėpiu – tokia to trumpo eilėraščio meninė galia. Siekta (tikriausiai pasąmonėje) žiedlapių kritimą įgarsinti dviem būdais – poeto žodžių tempu ir įvaizdžio kryptimi: *žiūrim* – *krinta patylomis*. Stiprinant aukščio iliuziją visa melodinė seka įtalpinta į gana didelio diapazono su viduje pasikartojančiomis mažomis frazėmis – greitakalbe ir stabtelėjimais. Daug kartų kartojami žodžiai įsilieja į kylančių ir krintančių garsų melodiją, kuri baigiasi oktava aukščiau tuo pačiu motyvu, kuriuo ir prasidėjo, tik dabar jau mažore:



11 iliustracija. G. Kuprevičius „Obelių žiedai“, 1968 m.

Spontaniškos kūrybos pasekoje gimusi daina reikalauja kūrybiškos redakcijos, proporcijų tvarkybos, pauzių trukmės koregavimo, aukšto balso technikos galimybių įvertinimo. Profesionaliai dirbančio kompozitoriaus kūrybiniame procese emocijos ir pragmatizmas vienas kitam tikrai nekliudo. Atvirkščiai – išryškina meninį pradą ir suteikia muzikiniam opusui kompozicinio išbaigtumo. Proto ir jausmo sandora įgalina laisviau ir tiksliau žengti link pradinės idėjos rezultato pilnatvės.

IŠVESTIS

Humanitarinių mokslų istorija įžengė į kokybiškai naują laiką. Jokie rimtesni įvairių krypčių tyrimai neturės tęsinio, jei juos vykdantys į kintančio pasaulio įvairovę, joje vykstančius konfliktus ir taikas nepažvelgs platesniu, hermeneutiniu žvilgsniu. Didelę ir viliojančią perspektyvą turi įvairių sričių mokslininkų-humanitarų, kultūrologų, menotyrininkų glaudus bendradarbiavimas, įgalinsiantis į daugybę abejones gimdančių ar diskutuotinų reiškinių žvelgti ramiau, tarpdiscipliniškai. Tiesa, muzikologo ir kalbotyrininko bendrystė gali pasirodyti neįprasta, nepatogi, tačiau įveikiama pasitelkus drąsą ir atvirumą. Tokio bendradarbiavimo sėkmių jau senokai yra fizikos ir mechanikos, biologijos ir antropologijos, archeologijos ir chemijos moksluose. Muzikantas praktikas gali klysti matydamas tokias mokslininkų poras ar ansamblius, tačiau juk ir orkestre groja labai įvairūs instrumentai, o kartu jie sukuria išpūdingą ir darnų skambėjimą. Kompozitoriui keblu suvokti žodžio, kalbos sandus taip, kaip juos suvokia specialistai. Ir atvirkščiai. Netgi teatrologijoje matoma nesusipratimų, kuomet recenzijoje apie miuziklą vertinama tik režisūra, aktorių darbai, scenografija, o apie muziką – nė žodžio. O priešingų pavyzdžių būta – kažkuomet dramos spektakliuose skambėjusią muziką profesionaliai vertino rašytojas Balys Sruoga...

Šiame straipsnyje apžvelgta *kalbos muzikos* tema – savęs ir kolegų padiršinimas brautis į kūrybos paslapčių girią drąsiau ir plačiau atvertomis jislėmis. Juk mokslinio aparato lygmuo Lietuvoje iš tikrųjų yra pakankamai aukštas tokiems žygams. Jų niekada nebus per daug.