

Kauno Technologijos universitetas  
Humanitarinių mokslų fakultetas

GIEDRIUS KUPREVIČIUS

# MUZIKA TEATRE

Mokomoji knyga



Kaunas\*Technologija\*2000

---

**Turinys**

---

Pirmoji paskaita

**Teatro gimimas. Garso reikšmė**

6

---

Antroji paskaita

**Muzikos svarba senajame teatre**

16

---

Trečioji paskaita

**Viduramžių misterijos ir jas palydinti muzika**

23

---

Ketvirtoji paskaita

**Pirmųjų operų link. Muzikinio teatro ištakos**

27

---

Penktoji paskaita

**Pasyvusis ir aktyvusis muzikos vaidmuo teatre**

30

---

Šeštoji paskaita

**Kalbinių intonacijų suartinimas su muzika**

33

---

Septintoji paskaita

**Kompozitoriaus praktika: kaip rašoma muzika spektakliui?**

37

---

Aštuntoji paskaita

**Situacijų muzika: iliustracija ar kontrastas?**

44

---

Devintoji paskaita

**Muzika dramos spektaklyje**

51

---

Dešimtoji paskaita

**Muzika komedijoje**

58

---

Vienoliktoji paskaita

**Muzika sintetiniame teatre**

61

---

Dvyliktoji paskaita

**Muzika kine**

63

---

**Papildoma literatūra**

67

---

## Teatro gimimas. Garso reikšmė

Teatras yra visur, kur bent kiek reiškiasi protas ir emocijos. Visa mūsų planeta yra didelė scena, kurioje jau keli milijonai metų vyksta nepakartojamas ir įvairialypis įvairiausių žanrų teatro spektaklis. Poetas Vytautas Onaitis yra pasakęs: „Teatras už lango... O gal - gyvenimas?“

„Teatras yra balaganas, - tvirtina filosofas Arvydas Šliogeris. Ir tęsia: - Balaganų balaganas. Juk mes gyvename teatre. Pačia tikriausia, neperkeltine prasme. Didmiestis savo struktūrom yra teatras... Mes visą laiką esame teatre. Tai yra tokia kankynė... Teatras yra labai nešvankus dalykas, jame bandoma dubliuoti - tai antro laipsnio simuliacija“ (iš interviu Lietuvos radijui, *Kalba Vilnius*, 1998 08 28).

Tačiau, nepaisant labai skirtingų teatro vertinimų, teatro ir gyvenimo artumas vilioja ir vaidintojus, ir žiūrovus. Visi, anot W.Shakespeare'o, vaidina šiame gyvenime savo vaidmenis. Ar teko regėti žmogų be kaukės? Ir ar jūs tikri, kad tariamas „nuogas veidas“ - ne *kaukė*?

Definicija - TEATRAS - UŽKODUOTA MENINĖ PRAKTIKA (Ann Jubersfeld) kalba apie gyvenimo tikrovės ir jos atvaizdavimo meninėmis priemonėmis vienovę. Prancūzų teatrologas Patrice Pavis garsiajame „Teatro žodyne“ („Dictionnaire du theatre“, Messidor, Editions sociales, Paris, 1987), kurį sklaidysime ne kartą, rašo: „*teatras - pats trapiusias, pats nepatvariausias, labiausiai epochos kontekste suvokiamas menas*“ (p.XI).

Visos tautos visais laikais kūrė savo spektaklius. Religinė praktika, magija, apeigos ir papročiai yra persunkti teatro elementu. Jie tokie įvairūs, ir tokia įvairi jų išraiškų forma, kad mes dažnai net nepajuntame, patys esą to teatro dalyviai ir veikėjai.

Žinoma, mes nekalbėsime apie būtinią gyvenimą, turgaus reikalus ar ministerijų darbą, kur taip pat gausu teatro elementų. Šiose paskaitose kalbėsime apie teatrą kaip *meną*.

Muzika mūsų pokalbiuose dominuos, bet ne vien ji. Mes kalbėsime apie teatrą siaurąja ir plačiąja prasmėm, retsykiais „išskodami“ į publicistiką, psichologiją, sociologiją, ir šie „šuočiai“ turėtų paaiškinti tuos reiškinius, apie kuriuos teatrologai kalba pernelyg sudėtingai, painiai arba iš viso juos nutyli.

Teatrų įvairovė didžiulė:

- *absurdo teatras*: laikrodis muša tris, o herojus sako - „...jau devynios“. Tačiau skirkime absurdo elementus teatre ir vadinamąjį *absurdo teatrą*. Absurdo elementų rasime dar antikinio teatro veikaluose (Aristofanas, Plautas), viduramžių farsuose, *commedia dell'arte*... O absurdo teatras kaip žanras susiformavo tik XXa. viduryje (E.Ionesco, S.Beckettas, A.Adamovas, W.Hildesheimeris, S.Mrozekas). Man teko susidurti su absurdo teatru du

kartus, ir abu nesėkmingai. Pirmasis - N.Gogolio „Revizoriaus” pastatymas Kauno dramos teatre. Režisierius sumanė visus veikėjus pakabinti viduryje scenos pastatytame didžiuliam butaforiniame medyje, o jų išėjimams avanscenoje įrengė keletą angų. Kai tik kas liūdavo į tas angas, pasigirsdavo mano „muzika” - nuleidžiamo tualete vandens garsai. Ilgai ieškojome geriausio garso, galiausiai užtikome „geriausiai skambantį instrumentą”... miesto viešajame tualete. Po spektaklio aktoriai šaipėsi iš manęs, sakydami, kad „dabar Kuprevičiaus muziką galima išgirsti kiekvienoje išvietėje”. Antrasis susitikimas su absurdo teatru kiek rimtesnis: 1978 metais parašiau antioperą „Pamoka” pagal to paties pavadinimo E.Ionesco komišką dramą. Deja, bandymai ją pastatyti pasibaigė tuo, kad lygiai tuo pačiu pagrindu savo antioperą 1997 metais parašė buvęs mano mokinys kompozitorius Vidmantas Bartulis, ją pastatė, pats joje vaidino ir dar gavo premiją.

- *agitpropo teatras*: agitacijos ir propagandos teatras, ryškiausiai veikęs po 1917 metų revoliucijos Rusijoje ir klestėjęs trečiajame bei ketvirtajame XX a. dešimtmečiuose (Rusija, Vokietija). Tarnauja vyraujančiai ideologijai. Ištakos pastebimos dar baroko epochos jėzuitų teatre, alegoriniame - religiniame ispanų teatre, tačiau praeityje tas dabar vadinamas agitpromo teatras nebuvo toks radikalus ir įkyrus. Naujaisiais laikais šio teatro patrauklumą garantuoja visiems suprantami elementai - cirkas, pantomima, dainuojami tekstai (V.Majakovskis, B.Brechtas, F.Wolfas);
- *teatras-arena*: tai ne tiek spektaklio turinio, kiek formos pavadinimas. Tokiame teatre vyrauja scenografija ir vieta, kur vyksta spektaklis. Turi sąsaukų su viduramžių misterija (M.Reinhard, A.Villiers);
- *bulvarų teatras*: teatras miesčionims, arba buržuazijai. Pavadinimas kilo nuo vietos, kur vykdavo spektakliai. Paryžiaus bulvaruose išikūrusiuose teatruose (*L’Ambigu-Comique, Port-Saint-Martin, Theatre du Gymnase*) buvo vaidinamos pramoginio pobūdžio buitinės (bulvarinės) lengvos komedijos, melodramos, fejerijos, net cirko vaidinimai. Ko gero, dabar šis žanras tęsia tradicijas TV ekranuose vadinamųjų *muilo operų* pavidale (A.Russenas, F.Dorenas);
- *buržuazinis teatras*: šiuo terminu lyg atkartojama bulvarų teatro esmė, bet šiuolaikinio teatro praktikoje dažniausiai *buržuazinis teatras* suvokiamas kaip savotiška opozicija...buržuaziniam skoniui. Ryškiausių tokio teatro pavyzdžių yra B.Brechto kūryboje. Pabrėžtinai vulgari muzika ir iš kasdieniškos kalbos perkelti tekstai įgauna modernų ir opozicinį miesčioniškajam teatru atspalvį;
- *skaitovo teatras*: vienas ar keli aktoriai dėmesį sutelkia į dramos (arba poezijos kūrinio) tekstą. Tokiame teatre mažai vaidybos;
- *teatras teatras*: kai teatro scenoje įrengtoje kito teatro scenoje vyksta vaidinimas vaidinantiems pirmoje scenoje aktoriams, o abu teatrus regi žiūrovai salėje;
- *didaktinis teatras*: populiarus ugdymo įstaigose arba teatruose, keliančiuose auklėjimo ir papročių formavimo uždavinius;

- *dokumentinis teatras*: jo turinys – tikri faktai, pateikiami meno forma;
- *moterų teatras*: dažnai ši teatro atmaina turi tam tikro agresyvumo. Moterų teatro veikloje pabrėžiama lyčių problema, bet neparodoma, kaip ji sprendžiama;
- *kamerinis teatras*: dažnas reiškinys didmiesčiuose ir nedidelių finansinių išgalių rėmuose. Kameriniame teatre gali būti gvildenami ir labai svarbūs plataus pobūdžio klausimai. Teatro esmę lemia aplinka, nedidelis artistų skaičius bei sceninės galimybės;
- *žiaurusis teatras*: žinomas Rytų kultūrose, bet pastaruoju metu plintantis ir Europoje. Vyrauja radikalaus veiksmo ir teksto priemonės, kurios dažnai „primetamos“ ir žiūrovams;
- *instrumentinis teatras*: išraiškų arsenalas praplečiamas daugybe įvairių (ne tik muzikinių) instrumentų. Tai gali būti visokie daiktai, neturintys tiesioginio ryšio su vaidinimu, bet galintys savaip skambėti, vaizduoti ar dalyvauti teatro akcijoje;
- *teatras-laboratorija*: teatralų bendravimo ir patirties mainų forma. Gali dalyvauti žiūrovai. Žinau pastatymų, kurie pateikiami kaip laboratorija, nors yra repertuariniai;
- *masinis teatras*: masinės kultūros produktas;
- *vargšų teatras*: pabrėžtinai kuklios išraiškos priemonės, bet labai didelės ambicijos. Dažnai – teatrinio protesto forma;
- *materialusis teatras*: mėgavimasis daiktais ir kasdienybe. Puošni aplinka, moderni scenos įranga – ir visa tai demonstruojama kaip meninės vertybės dalis;
- *minimalistinis teatras*: savo dvasia artimas kameriniam teatrui. Aktoriai vaidina taupiomis priemonėmis. Kukli scenografija. Dažnai asocijuojasi su simbolika;
- *pasaulio teatras*: jame lyg į vieną vietą suteka įvairios pasaulio tautų teatrų tradicijos. Toks teatras turi festivalinį atspalvį. Viena iš kosmopolitinio teatro atmainų;
- *liaudies teatras*: populiarus nedidelėse vietovėse. Dažnai jame vaidina aktoriai mėgėjai. Pastaruoju metu liaudies teatro veikloje dalyvauja prie profesionaliojo terato nepritapę režisieriai ir teatro mokslus baigę aktoriai, kurie, greitai asimiliavęsi su mėgėjais turi šiek tiek įtakos tokio teatro meniniam lygiui;
- *nematomasis teatras*: ko nėra, to ir nematyti, bet, nors ir keista, nematomojo teatro galimybėmis naudojasi visų rūšių ir pakraipų teatrai;
- *plastikos teatras*: šią atmainą pažinau rašydamas muziką Kazio Sajos pjesei „Mamutų medžioklė“, kurią Jonas Jurašas 1968 metais pastatė Kauno dramos teatre. Tai buvo Modrio Tenisono pantomimos trupės ir dramos aktorių bendras darbas, kuriame muzika, plastika ir žodis vienas kitą papildė. Tačiau plastikos čia buvo daugiausia. O muzika, artima brechtiškų ir veiliškų *zongų* stiliui, tam begaliniam judėjimui teikė ritmą ir melodijas.

Spektaklis turėjo milžinišką pasisekimą dar ir todėl, kad tam tikra prasme atitiko sovietinių laikų *politinio teatro* žanrą;

- *aplinkos teatras*: gal gamtos, gal peizažo teatras. Jame natūrali aplinka inkorporuota į veiksmą. Ji yra visumos dalyvis. Tokį teatrą turėjo senovės graikai, vaidinę atviroje erdvėje, kur veiksmą lydėjo natūralus apšvietimas, tikras vėjas ar lietus ir debesys, slepiantys ir atidengiantys saulės šviesą;
- *pasakojamasis teatras*: mažai veiksmo, daug teksto. Jame intriguojamai pasakojama dėmesio verta istorija. Šiai teatro rūšiai labai pavojingas nuobodulys, tačiau jis pasiteisina, jei tokios „žaidimo“ taisyklės. Muzika *pasakojamajame teatre* tėra tik fonas. Aktyvus jos vaidmuo nepageidautinas. Ji reikalinga tik tiek, kiek gali paryškinti besikeičiančius pasakojimo skyrius, epizodus. Artimas melodeklamacijos žanrui;
- *kasdieniškasis teatras*: tikriausiai pats neįdomiausias iš teatrų. Čia pilka ir nuobodi kasdienybė pateikiama kaip svarbi filosofinė ar dvasinė būseną. Tiesa, gali būti tiesiog mėgaujamas kasdieniškumu. Yra pavojus nuklysti į natūralizmo lankas;
- *politinis teatras*: labai plačiai eksploatuojamas. Parankus ir karaliams, ir tarnams – nelygu kas ką nori pasiekti. Politizuoti dialogai, gausūs triukai ir muzikiniai intarpai artina šį teatrą prie balagano. O balaganas – patrauklus ir artimas visiems ir visais laikais. Lyg juokais, lyg tarp kitko politiniame teatre beveik atvirai deklaruojama ideologija. Verta dėmesio komiškoji *politinio teatro* atmaina;
- *polifoninis teatras*: visiška priešingybė politiniam. Čia visi sandai sudėlioti ir rutuliuojasi taip, lyg vienas su kitu nuolat pintųsi. Nėra scenų pradžios ir pabaigos. Yra begalinė, rafinuota plėtotė. Gali būti tikrojo meno aukštumų ir pigaus snobizmo, kuris dažnai sužavi tuo, kad pigumas slepiamas rafinuotoje fabuloje ir formos išraiškoje;
- *programinis teatras*: visiems viskas aišku. Šiame teatre nėra didelių atradimų ir netikėtumų, nes čia nuolat viskas paaiškinama. Muzika – iliustratyvi.;
- *spontaniškasis teatras*: deklaruojamas kaip netikėto veiksmo ir rezultatų teatras iš tikrųjų yra gerai apgalvotų režisūrinių triukų rinkinys. Tariama improvizacija (jei mes kalbame apie vertus dėmesio spektaklius) yra gerai parengtų aktorinių etiudų kaita;
- *totalinis teatras*: jame svarbu viskas ir kartu – niekas. Šis teatras turi pakerėti didingumu, užmoju, efektais, ir tada ne taip svarbu, kas vyksta – Prancūzijos revoliucija ar pamoka pirmoje klasėje. Muzika *totaliniame teatre* labai svarbi. Dažniausiai nesivaržoma didelių orkestrų, arba garsių popgrupių dalyvavimo kiekviename spektaklyje. *Totalinio teatro* spektakliai dažniausiai esti proginiai. Jų reklamai ir triukšmui aplink juos skiriamos didžiulės pastangos ir lėšos. Šis teatras labai brangus, bet ne visuomet meniškas;
- *tiesioginio dalyvavimo teatras*: šiaip visa sceninė kūryba yra tiesioginio dalyvavimo išraiška, tačiau gali būti, kad norima specialiai pabrėžti aktorių

sąlytį su žiūrovais, kurie šitaip verčiami tapti veiksmo dalyviais. Dažnai tokie veiksmai žiūrovą erzina ir trikdo. Režisieriaus agresija, nukreipta per aktorius į žiūrovus, dažnai šiems sukelia diskomforto arba baimės jausmą. Jei to reikia – kitas dalykas, bet neretai šia tariamąja „demokratija“ piktnaudžiaujama. Antai vieno spektaklio metu artistai reikalavo, kad publiką kartu su jais dainuotų, šoktų, o visai pabaigoje pasiūlė... nusirengti;

- *gatvės teatras*: jam viskas leidžiama, svarbu, kad nebūtų smarkaus lietaus bei vėjo. Gatvės teatras artimas politiniam teatrui ir balaganui;
- *eksperimentinis teatras*: turbūt nerasime kito tokio teatro, kuriam per pastarąjį šimtmetį būtų skiriama tiek dėmesio. Man atrodo, kad dabar jau nebeaišku, kur prasideda ir baigiasi teatro eksperimentas, o gal iš viso jo jau nebėra... Muzikai eksperimentiniame teatre taip pat išbandė visas galimas ir įsivaizduojamas priemones – menines ir technines;
- *epinis teatras*: šio teatro turinys – tautiniai, istoriniai, mitologiniai siužetai ir temos. Jame mažai detalių, daug apibendrinimų. Platūs potėpiai ir ryškūs charakteriai reikalauja ir atitinkamo garso: muzika taip pat plati, didelė, jos turi būti daug, ji garsi ir vienaplanė. Epinis teatras, nepaisant tam tikro deklaratyvumo, yra patrauklus ir mobilizuojantis. Tad išvelgiu jo esmėje ir tam tikrą agitacinio ar net politinio teatro bruožų. Ar tai blogai? Šiaip ar taip, visi nacionaliniai teatrai turi savo epinį teatrą ir juo didžiuojasi;
- *grynasis teatras*: kai pabrėžiami teatro sandai, bandoma juos pateikti be diskurso, o kaip gryną teatro priemonę, tada priartėjama prie tokios teatro būsenos, kuri gali patenkinti gana gausią į snobizmą linkusią publikos dalį. Snobų teatras yra vienas nuobodžiausių ir jame skambanti muzika dažnai būna beviltiškai pretenzinga. Kartu reikia pažymėti, kad grynojo teatro elementų rasime kiekviename talentingai pastatytame spektaklyje;
- *sistetinis teatras*: visos priemonės geros, tik kad gražiai viena su kita derėtų...

Ir tai dar toli gražu ne visi *t e a t r a i*. Jų atmainų yra ir bus dar ne viena dešimtis, nors mano išvardytieji jau įsitvirtinę teatro istorijoje, teatrologijos aptarti ir įvertinti. Mus domins, ko gero, visi, kiek jie susiję su *muzika*, bet ypač - sintetinis (sintezės), arba kitų vadinamas *totalinis* teatras, kuriame muzika (kaip ir kiti menai) dalyvauja vyksme *lygiomis teisėmis*. Jame pasiekiamą teatrinės išraiškos apoteozė, ryškiausia žinomame *bauhauso* judėjime. Šio unikalaus reiškinio apžvalgai taip pat skirsime laiko.

Muziką teatre mes galime suvokti keliomis prasmėmis. Muzika, palydinti teatro veiksmą, komentuojanti jo eigą, paryškinanti svarbesnius siužeto posūkius. Ir muzika, tiesiogiai susijusi su veiksmu, integruota, neatskiriama visumos dalis. Ko gero, opera yra ryškiausia tokios integracijos išraiška, nors mes jau įpratome, kad operoje pagrindinį vaidmuo tenka muzika. Aš pabandyčiau įrodyti, kad taip toli gražu nėra.

Muzika gali kilti iš paties veiksmo. Tai gali būti įvairūs laike ir erdvėje organizuoti triukšmai, aktorių dainuojamos melodijos ar grojami kūriniai, nieko bendra neturintys su pačiu veiksmu, muzika, kurios aktoriai negirdi.

Šiaip jau muzika mėgsta šlietis prie kitų menų. Štai keli ryškesni to pavyzdžiai.. Operai būtinas specialus tekstas – libretas. Balete, pantomimoje, kur, jei ir nėra žodžių, atsiranda kitas labai svarbus išraiškos elementas - judesys, šokis. Kino filmuose (apie juose skambančią muziką taip pat kalbėsime) puikiai su garsu sutaria judantys vaizdai, neįtikėtinas galimybės teikianti montažo technika. Nenutylėsime ir *sinkretizmo*, t.y. įvairių reikšmių suliejimo į vieną formą, kuri tampa daugiareikšmė. Sinkretinio meno ypatybė yra ta, kad labai sunku atskirti jį sudarančius dėmenis. Tvirtinama, ir dabar dar senose kultūrose pastebima, kad muzika, šokis ir vaidyba ritualinėse apeigose pačių dalyvių yra neskaidoma. Tik menotyra pajėgi taip skaidyti, paaiškinti kiekvieną sudėtinę dalį, bet ši analizė nieko kito neparodys, išskyrus ženklus ir priemones - juk visų dėmenų turinys yra *vienodas*.

Sintetinio teatro viziją plėtojo ir bandė aprašyti vokiečių totalinės operos kūrėjas R.Wagneris. Yra išlikę keli jo bandymai teoriškai apibendrinti savo paties kūrybinę praktiką, tačiau jos begalinis subjektyvumas uždaro bet kokius kelius variacijoms. Sekdamas R.Wagnerio samprotavimais ir pasiūlymais, turėsi tapti arba vagneristu, arba persisunkti neapykanta vokiečių teatro muzikai. Bet mes ir šiam romantizmo genijui skirsime laiko.

Mums pagaliau rūpės ir lietuvių teatro muzikos istorija, įdomesnės patirtys ir svarbesni šios srities darbai. Nesusitūrėsime nepasižvalgę po šiuolaikinio teatro muzikos takelius. O gal tokių žvilgsnių pajusiu ir iš mano garbingų klausytojų - jie turėtų drąsiai rašyti ir nagrinėti muzikos, ir ne tik jos, įtakas ir reikšmes šiuolaikinio teatro scenoje. Visa tai smulkiau aptarsime paskaitų metu.

Dabar norėčiau tarti keletą žodžių apie patį teatrą, kaip organizmą.

Teatras yra *vieta*, į kurią sutelkiamas daugumos žvilgsnis, dėmesys. Teatras visada turi visų dėmesį koncentruojantį centrą. Jis gali būti mobilus, pasirodyti tai čia, tai ten; tam pasitelkiamos įvairiausios gudrybės - besisukanti scena arba žiūrovų salė, vizualieji efektai, dekoracijų kaita, triukšmai, svarbiausių ir šalutinių personažų išryškinimas. Žodžiu, *teatras* yra tam tikros žaidimo *taisyklės*, kurias visi priima ir joms pritaria. Niekada teatre nediskutuojama dėl tų taisyklių. Ginčijamasi tik dėl rezultatų. Mus domina ne kokiam popieriuje parašytas „Otello“, bet tai, kas vyksta scenoje. Teatras sugeba nueiti ir nuo autoriaus, ir netgi, geriausiai savo metais, - nuo asmens, aktorius, vaidinančią jau ne save, o kažką kitą. Teatras *įvyksta*, kai mes regime ne Rūtą S., vaidinančią Norą, bet Norą, kurią *kuria* aktorė Rūta S. Mes tuo pat metu regime ir mums gerai žinomą žmogų, ir išgyvename *Noros* dramą, kuri nieko bendra su aktorės realiu gyvenimu neturi. Baisus tas teatras, kuriame aktoriai vaidina save, o jų ašaros tikros. Tuomet publika gali reikalauti ir tikrų lavonų. Teatro žavesys slypi tame dažnai labai rizikingame žaidime *atstumais* tarp tikro ir žaidžiamo. Teatras, pažeidęs šį susitarimą tampa arba kriminalinis, arba pataloginis, arba dar kažkoks, kuris jau mūsų tikrai nebesudomins kaip menas. Nors...dabarties laikais kaip tik tokie *įvykiai* scenoje itin vertinami. Jūs turbūt esate girdėję apie nelaimingą atsitikimą per vieną iš Shakespeare'o tragedijų, kai tariamas parkaruoklis iš tiesų tapo tikroju - virvė netikėtai užsiveržė, o aktorius grimasos



bei judesiai buvo tokie sukrečiantys, jog publika tiesiog šėlo iš malonumo ir sceną įvertino audringais plojimais. Tik uždangai nusileidus visi pamatė, kas įvyko. Palieku spręsti jums, ar tai - *teatras*... Aš manau, kad tas aktorius buvo ir prastas, ir neatsargus. Didieji meistrai scenoje miršta šimtus kartų, o publika mano, kad toji *mirtis* - vienintelė...

Teatro organizmas - tai šimtai žmonių, kurie ir per repeticijas, ir per spektaklius atlieka kiekvienas savo apibrėžtą funkciją - vieni stato dekoracijas, kiti rengia ir grimuoja artistus, tretį apšviečia sceną ir transliuoja garsą. Spektaklį veda specialus režisieriaus asistentas, budi gaisrininkai, kai kada ir gydytojai, dar kai kur gali pamatyti neišardytą taip vadinamojo *suflerio* būdelę, iš kurios užmaršioms primadonoms būdavo pasakomi pirmi replikų žodžiai. Dabar ši profesija išnyko, liko tik įvaizdis - suflerio, t.y. pasakinėtojo, simbolis. Dar dirba būrys administratorių, kontrolierių, salės budėtojų, dar veikia teatro kavinė, kurioje kai kurie žiūrovai praleidžia likusius tris veiksmus.

Teatras yra dideli ir pilni aštriausių pojūčių namai, kuriuose gyvenimas ir scena dažnai susipi ir įgauna garsių teatrinių intrigų ir visokių nuotykių pavidalus. Teatras miręs, jei viso to jame nėra. Teatras miręs, jei jame nėra publikos.

P.Pavis, nuosekliai aiškindamas teatro terminus, plačiai nagrinėja ir *semiologijos* dalykus, kurie taip pat gali mums paaiškinti teatro organizmo turinį. Vienas svarbiausių, mano nuomone, yra *metakalbos* elementas. Pavis „Teatro žodyne“ teigia, kad „teatras prasideda jau tuomet, kai apie jį kalbama“ (p.207). Tai gali įgyti įvairias formas. Pvz., programėlė žiūrovui, režisieriaus pradiniai užrašai, archyvinės nuotraukos, pagal kurias lyg ir atgaminame kažkada patirtus įspūdžius, kritikų ar liudininkų tekstai apie spektaklius. Visa tai yra dar ne pats vaidinimas, bet tam tikra terpė. Metakalba - tai dar neapibrėžta, ne itin konkreti, nedetalizuota teatro užuomazga, lyg pradžių pradžia, po kurios eina jau aiškesni dalykai (išskyrus tuos atvejus, kai šnekame apie jau patirtus įspūdžius). Ženklo, simbolio prasmė teatre yra tiesiog neišsemiamą ir be galo viliojanti tema, kuriai taip pat reikės atsidėti.

Teatro organizmui būdinga ir keista pragmatizmo bei nesuvaldomos fantazijos draugystė. Juk neįmanoma sukurti realiai regimos nerealybės nerealiomis priemonėmis. Su *niekuo* negalima kurti *kažko*. Prisimenu, kaip Juozas Miltonis, siekdamas scenoje tamsos efekto buvo įjungęs pustrėčio šimto prožektorių... Viskam, ką regime teatre, yra iš pradžių fantazijos, o paskui - pragmatiškų mąstymų, kaip tas fantazijas parodyti pragmatiškai nusiteikusiai publikai, procesas.

„Vaidinimas bus spąstai, kuriais aš pagausiu karaliaus sąžinę“. Šiuose Hamleto žodžiuose, viename sakinyje, telpa *visa teatro esmė* ir, ko gero, būtinumas. Ta pačia citata prasideda ir vienas Alberto Camus tekstas „Absurdo žmoguje“, bene teatrališkiausios - egzistencialistinės filosofijos veikale. Rašytojas tęsia: „gerai pasakyta *pagausiu*, nes sąžinė šmėsteli arba susigūžia, todėl ją reikia čiupti, kai ji švysteli, tą neįkainojamą akimirką, kai ji meta skubrų žvilgsnį į save“ (A.Camus. „Sizifo mitas“, - Baltos lankos, 1997, p.64). A.Camus taip pat kalba apie aktoriaus profesijos efemeriškumą, bet ir apie jo jėgą, kuri

neišvengiamai gimdo *neapykantą jam, aktoriui*. Matyt, čia veikia ir dar viena teatro galybė, anot Nietzsche's - „ne amžinas gyvenimas, o amžinas gyvybingumas”(ten pat, p.68). Aktorius galingesnis už bet ką, jei tik susidaro palankios sąlygos jo veiksams. Tokias sąlygas mes bandome sudaryti kiekvieną kartą, publikos pavaldulų susirinkdami į teatrą. Iš scenos mesta replika arba parodytas veiksmas gali turėti nepaprastai didelę įtaką toli už teatro sienų. Papasakosiu keletą man žinomų atsitikimų, kurie patvirtins šių žodžių tiesą.

Kažkada Kaune buvo pasatyta J.Grušo drama „Herkus Mantas”, kurioje nedidelį (tuometinė ideologija neleido) Krivio vaidmenį sukūrė garsus aktorius Juozas Laucius. Jo herojaus frazė “Stokite, pagonys” buvo sakoma taip įtaigiai, kad bemaž kiekviename spektaklyje kažkas bandydavo atsistoti, o kai tokių būdavo pavojingai daug, aktorius tokiu pat ramiu ir įtaigiu balsu sakydavo(jau ne pagal Grušą): „Sėskite...”

Arba - įsimintinas to paties autoriaus dramos „Barbora Radvilaitė” finalas, kuriame iš aukštai, skambant muzikai, nusileisdavo beveik tikras Aušros Vartų Šv.Marijos paveikslas, pasak legendos, atkuriantis Barbaros veido bruožus. Toji scena tapo fatališka spektaklio režisieriui Jonui Jurašui, kuriam teko palikti gimtąjį kraštą. „Jei ne ta muzika, dar galima būtų pakęsti, bet...” - kalbėjo tuometiniai ideologijos sargai. Prisiminkime G.Verdi operas, kurios sukeldavo tikras manifestacijas ir provokavo nacionalinio išsivadavimo veiksmus. Teatras savo lyg ir netiesiogine simbolika gali ir tikriausiai privalo nuolat judinti, būti *gyvybingas*, provokuoti. Jūs turbūt žinote, kad Molierui buvo atsakyta paskutinio patepimo. Taip, galima tuo piktintis. Žinome ir daugiau - ne vienas žymus artistas Bažnyčios buvo ekskomunikuotas, bet ar galėjo būti kitaip? Paminėdamas Bažnyčią aš neturiu galvoje Dievo ir visos Jo šviesios galybės. Ši kartą, solidarizuodamasis su A.Camus, Bažnyčią miniu taip pat ne *visą*, o tą jos dalį, kuriai būdingas...pyktis ir neatlaidumas. Teatro kalba šios kategorijos yra tūkstančius kartų pašieptos, pasmerktos ir supriešintos su kitoms, didesnėmis sąžinės vertybėmis. Kai Bažnyčia priima kaltinimus, lyg ji būtų asmuo, tuomet jos pyktis atsigežia rūstybėje į tuos, kurie kaltina. Apmaudu, bet Molieras sąrašė ne paskutinis...A.Camus tęsia: „tad aktorius žino, kokia bausmė jam pažadėta...Ateina metas, kai reikia numirti scenai ir laikui. Viskas, ką aktorius nugyveno, iškyla prieš akis. Jis mato aiškiai.Jaučia, koks kankinamas ir nepakenčiamas šitas įtampos kupinas nutikimas. Jis žino ir dabar gali numirti”. Ir visiškai netikėta esė pabaiga: „Būna pensijų seniems aktoriams...” (ten pat, p.69).

Teatras pasmerkiamas nuolatos. Štai įtūžta kritika, o štai - drovioji visuomenė. Čia reiškia protestus kažkokios partijos likučiai, o štai - išsižadusios valdančiosios riksmai. Hierarchai visada įtaria, kad viskas, kas vieša, nukreipta prieš juos. Teatras nuolat maitinasi šia situacija, kurios pasekmės visada skaudžios būtent jam. Dviprasmybė visada išsiduoda, ir teatras yra ta vieta, kurioje ši išdavystė graži, sveika ir būtina. Bet už tai reikia susimokėti labai didele kaina.

Teatro organizmas - tai ir smulkiausieji jo atomai, kurių mažiausieji yra fonemos. Skiemenys, pavieniai garsai ir pauzės yra ta statybinė materija, kuri sukuria galingus monologus, dialogus ir didžiąsias pauzes kulminacinėse spektaklių scenose. Jos sukrečia visus, nes taip sumanytos. Teatras stovi ant sukretimų, kuriuos pasiekia lyg lipdydamas tą didį savo kūrinį iš mažiausių elementų. Gal todėl ir kompozitoriai, rašantys muziką teatrui, vis dažniau krypta į minimalizmą, saiką, skaidrumą. Teatre viskas turi būti daug kartų pasverta, atseikėta. Riksmas negali būti per ryškus, o pauzės - per ilgos. Repetuojama *viskas*. Repetuojama ilgai, čia pat kuriant, arba tyloje ruošiantis toms repeticijoms. Teatras nepakenčia nei skubos, nei tingulio. Jis yra nuolatinė kūrybinio gaisro vieta. Degama iki pamatų ir dar giliai žemėje. Degama aukštai į viršų, anot Plotino, iki *septintųjų dangų*.

Ar aš ką pasakiau apie garsą teatre? Ar taip svarbu kažką pasakyti dar, kai jau tiek pasakyta? Bet privalau, nes garsas yra pati suvokiamiausia ir dažniausiai vartojama teatro išraiškos priemonė. Juk žodis gyvas teatre tik jį ištarus. Garsioji Tatjanos laiško rašymo scena P.Čaikovskio operoje „Eugenijus Oneginas“ mus intriguoja visų pirma laiško *turiniu*, kuris perteikiamas ne citatomis iš jo, o juodraščių glamžymu, nerimą keliančia muzika ir tamsoje besiblaškančios žvakės liepsna. Mes visą laiką teatre *reikalaujame* žodžio. Ir jis ateina su *garsu*. Bet...

Paklauskite, ką apie žodžio, teksto svarbą kalba naujojo teatro kūrėjas, žymusis A.Artaud'as: "teatras, kuris visas mizanscenas ir patį pastatymą grindžia tekstu, yra idiotiškas, beprotiškas, išsigimęs, gramatiškas, miesčioniškas, antipoetiškas ir pozityvus, kitaip tariant, tai vakarietiškas teatras". Nežinau, ko daugiau šiuose vertinimuose ir nuostatoje - ankstyvojo postmodernistinio sarkazmo (cit. iš 1938 metais išleistos A.Artaud'o knygos „Le Théâtre et son double". - Gallimars, „Idées", Paris), ar pasipriešinimo tradicijai. Juk griovimas mene - tai taip pat kūryba. Apie tai kalbėsiu vėliau. Tačiau iki modernių laikų dar toloka, ir kol kas mes tęsime pažintį su esminiais teatro organizmo nariais. Jie, nepaisant modernistų arogancijos ir pašėlusių veiksmų, išlieka nepakitę ir tikriausiai niekaip nekis ateityje. Kodėl tai vyksta, paaiškės tik vėliau, kai mes jau būsime pakankamai pažengę pirmyn mūsų kurse.

Garsas, net jei jo ir atsisakoma, neišvengiamai lydi visus teatro kūrinius, nes visiškos tylos nėra, kaip nėra ir visiškai baltos spalvos. Tyla yra tam tikra nurimusių triukšmų atmaina, ir ją visada perskros koks nors vėjelis, kosulys ar puantų čezėjimas scenoje. Pagaliau mimo alsavimas, ridenant akmenį į kalną, o paskui bėgant nuo jo, riedančio žemyn...Ar akių žvilgsnio *garsas* nebylioje tiesmuko amžinų priešų susitikimo tyloje – ne *garsas*?

Taip, visi jie yra garsai, kurių mes gal ir negirdime įprastų triukšmų fone, bet jie *skamba* mumyse kaip tų užmirštų, bet žinomų dainų motyvai, ir kai kas nors pasako jų pavadinimus, mes juos prisimename...Mes juos išgirstame, nes garsai ir tyloje budi, išnyra į paviršių esant menkiausiai progai, o jau tokių progų teatro mene – aibių aibės.

Garsas neatsiejamas nuo intonacijos. Joje slypi didi jėga. Gaila, kad net geriausiai mūsų aktoriai beveik visai nebevaldo šios labai įtaigios teatro kalbos priemonės. Dabar klausysimės vieno seno muzikinio - dramatinio projekto, kuris buvo įgyvendintas minint Vinco Krėvės-Mickevičiaus jubiliejų.

## 1 1 G.Kuprevičius. „Milžinkapis“ (fragmentai).

Šiame darbe siekta aktorių kalba ir muzika perteikti keletą svarbių pranešimų. Pirmasis iš jų - amžių ramybė, didybė, laiko nebuvimas. Kita - smulkioji butis, įvykėliai, postūmiai, emocijos. Muzika buvo kuriama *skambant tekstui*, kurį artistai įrašė vadovaujami kompozitoriaus. Tik jis žinojo, *kokia* bus muzika, o jie - tik tekstą. Aktorių buvo prašyta skaityti ne emocionaliai, o tik prasmingai, aiškiai ir tam tikru greičiu. Jie pakluso ir patikėjo, kad *taip reikia*. Vėliau, muzikantams užsidėjus ausines, tas tekstas fragmentais buvo transliuojamas, ir jie turėjo, vėl gi to paties kompozitoriaus vadovaujami, groti jiems pateiktos muzikos frazes. Beje, buvo palikta vietos ir laisvai (kiek tokiais atvejais įmanoma) improvizacijai. Visas projektas buvo įgyvendintas per dvi dienas, jei neskaičiuosime tų ilgų mėnesių, kai buvo ruošiamasi vos dviejų dienų įrašo sesijai.

Čia nėra mizanscenų, bet jos sukurtos garsu ir erdve. Čia nėra regimo veiksmo, bet jį turi sukurti garsai, pauzės, akustinės erdvės. Čia buvo pabandyta, pasinaudojant tuo metu turėta dar netobula ekvalaizerio technika, tekstą ir muziką pateikti klausytojui *tuos pačius lygiu*, kitaip tariant, kad žodis ir muzika visą laiką lyg pirmame plane. Ši sintezė išplaukė ir priežasties: projekto autorius - ne dramos režisierius, bet muzikas, kuriam rūpėjo jo srities prioritetai. Klausytojas spręs, ar tai pavyko ir kiek pavyko. Bus galima diskutuoti po „Milžinkapio“ per klausos.

---

## ANTROJI PASKAITA

---

### Muzikos svarba senajame teatre

Sako, kad senovės graikų teatre kaukės turėjo dvigubą funkciją - aktorių paversdavo personažu, o speciali jų kaukės forma sustiprindavo aktoriaus balsą. Juk tuomet nebuvo jokių garsų stiprinančių įtaisų, išskyrus specialias įdubas po suolais ir pačias kaukes, o vaidinimai, kaip gerai žinoma, vyko po atviru dangumi. Tiesa, gerinti akustiką padėjo ir aplinka: teatras būdavo įrengiamas

specialiai parinktoje vietoje, įkalnėje puslankiu sėdėdavo žiūrovai, o žemai, scenoje, vaidindavo aktoriai. Vėliau visa ši konstrukcija persikėlė po stogu, atsirado taip vadinamoji *orkestro duobė, kulisai*, kita scenos įranga. Tačiau pagrindiniai, principiniai dalykai nepakito iki šių dienų. Jie tik buvo modifikuoti, gerokai patobulinti.

Senasis teatras, apie kurį norėčiau tarti keletą apžvalginių sakinių, žinomas mums nuo neatmenamų laikų.

Senovės **Egipte** teatras puikiai jungė poeziją, šokį ir muziką. Teatras maitinosi ritualu ir mitais, religija ir pranašystėmis, tradicija ir svajonėmis. Pvz., graikų istorikas Herodotas aprašė šešiolikoje miestų vykusias misterijas, kurių metu jų dalyviai iš molio lipdė dievo *Ozyrio* (mirštančios ir atgimstančios gamtos valdovo) skulptūras, o šalia stovinti *Izidė* (*Ozyrio* žmona, vaisingumo deivė), mušdamasi rankomis į krūtinę, giedojo gedulingas giesmes, kuriomis maldavo sugrįžti vyrą pirmykščiu pavidalu (legenda teigia, jog *Ozyris* buvo sukaptas į gabalus ir kiekvienas jų palaidotas kitame mieste). Šiose misterijose glūdi antikinės dramos ištakos. Deja, Egipto kultūros istorijoje buvo ir kitokių puslapių. Vadinamosios *Naujosios karalystės* epochoje muzikantai ir poetai buvo prilyginti...girtuokliams, o misterijų metu buvo draudžiama groti instrumentais. Toleruojamas buvo tik dainavimas. Be to, ir misterijos vaidintos tik išrinktiesiems...Visa tai paskatino teatro išsigimimą, o nesibaigiantys karai stimulavo karinės muzikos vystymąsi. Kalbėdami apie Egipto muziką negalime užmiršti ir Sirijos kultūros įtakų. Kitu metu vyksta atvirkštiniai procesai - egiptiečių menas skverbiasi į Siriją...

Seną ir turtingą muzikinį teatrą turėjo **Indija**. Ten aktorius, šokėjas ir mimas, vadinamas *nata*, vaidindavo įvairius siužetus iš senovės. „Ramajanos” epe galime rasti vaizdžiai aprašytų gatvės vaidinimų, kuriuose muzika (dainavimas, kurį palydi instrumentinė muzika) yra tiesioginė vaidinimo dalis. Muzika lydėdavo ir Indijoje labai mėgstamo, tūkstantmetes tradicijas turinčio *lėlių teatro* vaidinimus. Pirmajame tūkstantmetyje iki Kristaus susiformavo *džatra* - liaudiška drama-misterija mitologinių siužetų pagrindu, o kartais ir su buitinėmis scenelėmis, vadintomis *šom*. Vaidinimus lydėjo gausios dainos-monologai, o *raslilose* (*ras*-šokis, ratelis; *lila*- žaidimas, vaidinimas) žiūrovams buvo siūlomos scenos iš Krišnos gyvenimo.

Įdomias muzikinio teatro tradicijas turėjo ir senieji **Šumero** ir **Babilonijos** gyventojai. Nedaug žinių turime apie spektaklius, vaidintus prieš bemaž keturis tūkstančius metų dabartinėje Irako teritorijoje. Iš negausių šaltinių sužinome, kad gedulingas giesmes tuose vaidinimuose palydėdavo fleitos ir liutnios prototipo garsai. Užtikau žinių, kad toje mums tolimoje epochoje formavosi ir būsimą mito apie Orfėjų kontūrai: sugretinkime meilės ir vaisingumo deivės *Ištar* kelionę į požeminį pasaulį, kuriame ji ieško savo brolio-vyro, o mirusiųjų prisikėlimą turi paskatinti fleitos garsai...Štai tos giesmės tekstas:

*Brolį mano, neverki manęs./ Tamuzo* (arba *Dumuzi* - jaunas pavasario dievas, pagal mitą mirštantis kiekvieną kartą, kai baigiasi žydėjimas ir prasideda didieji vasaros karščiai) *dienomis pūskite žydrąsias fleitas, / Muškite purpurinius* (tekste

---

- iš porfyro mineralo padarytus) *timpanus*.../ *Teprisikelia mirusieji, teįkvepia smilkalų*...

Kokia buvo tų maldų muzika? Yra bandymų atkurti, restauruoti senovės muziką pagal išlikusius instrumentų piešinius (vienas ankstyviausių datuojamas trečiuoju tūkstantmečiu iki mūsų eros...Archeologai užtinka ir dar ankstesnių. Yra piešinių, kuriuose, kaip manoma, galėtų būti pavaizduoti muzikos instrumentai, bet tuo abejojama). Kai tokie instrumentai pakartotinai sukonstruojami, jų skambėjimo ir grojimo galimybės apytiksliai atkuria anų laikų muziką, bet tai - tik prielaidos: juk tais instrumentais groja dabartinis žmogus, jau įvaldęs tūkstančius naujų instrumentų ir atskleidęs tokias jų galimybes, apie kurias tuo metu niekas net negalvojo.

Daugelio senųjų kultūrų teatre svarbų vaidmenį vaidino įvairūs skambantys *amuletai*. Jie visada turėjo tam tikras prasmes, o jų skambėjimui teikta antgamtinė jėga. Muzikos garsai ir taip jau keldavo įvairias emocijas, o jei jos skambesį papildydavo teatro elementai, išpūdis sustiprėdavo keleriopai. Tad teatras buvo vienas iš svarbiausių tuometinės ideologijos įrankių. Drįsiu pasakyti, kad šiuo atžvilgiu teatro mene neįvyko jokių kardinalių pokyčių. *Religinis* teatras puikiai sugyvena su *politiniu* teatru, o šis nesibaido nei *gatvės*, *bulvarų* ar *agitpropo* teatrų kanonų.

**Kinija.** Šioje didžiulėje valstybėje teatro istorija gražiai atspindi ir tautos istoriją. Dvaro ir rūmų menas, pagrįstas ritualu arba ceremonija, kaip savotiškas atitikmuo „dangaus ir žemės tvarkai“, buvo pašauktas tvarkyti žmonių santykius, reguliuoti jausmus ir poelgius. Teatras buvo galinga „meninė žandarmerija“, be kurios valdovams būtų labai sunku palaikyti tvarką didžiulėse teritorijose, kuriose gyveno milijonai žmonių - linksmy ir liūdinčių, turtingų ir vargšų, beraščių ir mokslininkų...Kinų teatras garsėja itin rafinuota psichologija, gerai suprantama metafora, ir muzika šalia grimto, kostiumo vaidybos buvo ta viską rikiuojanti grandis, be kurios teatras liktų beformis laike, butaforinis ir pilkas reginys. *Pentatonikos* – penkiagarsio visiškai pakako turtingiausiam turiniui išreikšti. Tiesa, tie penki garsai - tai tik mūsų europietišškai ausiai *penki*: mes tiesiog negirdime galybės tarpgarsių, subtilių niuansų, kurių prisodrinta Rytų muzika. Juk klausantis arabų muzikos mums atrodo, kad jie griežia nesuderintais instrumentais, o jiems tie nederantys garsai yra sudėtinė arabiškojo garsyno dalis. Ne dvylika pustonijų oktavoje, o aštuoniolika - dvidešimt keturi...

Feodalinės Kinijos muzikinis teatras vertas atskiro dėmesio. Jis kilo iš masinių renginių su dainomis ir šokiais, kurie skambėdavo įvairių švenčių metu (pvz., nuėmus derlių). Dabar šie reginiai patenka į profesionalų rankas, ir suklesti VII-XIII amžiuose. Šio teatro stiliuje ryškios dvi tendencijos - realizmas ir simbolizmas. Įdomu, kad moterų vaidmenis atlikdavę vyrai dainuodavo falcetu. Ši įtampos balse paženklinta dainavimo maniera išliko iki mūsų dienų. Ansambliai buvo dainuojami unisonu. Instrumentai (styginiai ir pučiamieji) dubliuodavo dainininkus. Spektaklių dekoracijos ir aktorių kostiumai buvo labai spalvingi, o scenoje žiūrovai regėdavo įdomių „specialiųjų efektų“. Mes dar

kalbėsime apie specifinį kinų muzikinį teatrą, vadinamąją *Pekino operą*, bet kiek vėliau ir kita proga.

Atskirai ir kiek plačiau pakalbėsime apie senovės **Graikijos** muziką. Štai keletas iš gausių senoviškų graikų muzikos instrumentų:

*askaulės, aulos, parthenios, barbitos, clochettes, cymbalion, dikalamos, discos, hydraulos, kithara, lyra, monaulos, monochordon, nabra, pandoura, plagioulos, psalterion, seistrion, syrinx, trichordon, trigonon, tympanon, xylophonon...*

Visi jie turi specifinį skambėjimą, vienu prigimtis slypi stygose, kitų - oro stulpe, formuojamame įmantriausių formų dėdelėse, tretį - įvairūs mušamieji instrumentai, pagaminti iš medžio, metalo, stiklo... Ta neįtikėtina muzikos garsų įvairovė - tai lyg išbarstytas daugybėje skirtingų instrumentų šiuolaikinis sintezatorius, kuriame visi garsai yra šalia, arba netgi skambantys kartu (sintezatoriaus garsyne iš tikrųjų nėra jokių naujų garsų. Net elektros generuojami garsai tėra *kitoks* stygos ar oro srovės pagimdyto garso išreiškimas. Visi sintezuoti, mūsų ausiai lyg ir nauji garsai, tėra įvairios esamų tembrų mikstūros...). Kai jūs dabar klausysitės antikos laikų muzikos instrumentų skambėjimo, prisiminkite šias mano pastabas...

## 2 1 Fragmentai iš antologijos „Antikinė graikų muzika“.

Manoma, kad pagrindiniu graikų tragedijos impulsu tapo himnas vyno ir linksmybių dievui *Dionisui* - ditirambas. Tai patvirtina ir Aristotelis.

George'as Thomsonas studijoje „Aeschylus and Athens“ (Londonas, 1941) aiškina graikų teatro gimimą keliais etapais - iš slaptų dionisiškų draugijų *thiasoi*, į kurias rinkdavosi tik moterys. Jos giedodavo, gal vaidindavo vadinamuosius *dithyrambos*, specialias apeigines giesmes Dioniso garbei, kupinas egzaltuotų emocijų. Vėliau, sumažėjęs moters vaidmeniui visuomenėje, šios slaptos draugijos sunyko, bet himnai persikėlė į procesijas, ir jau buvo giedami stovint prie altoriaus - *stasimon*, arba „stacija“. Koks gi tų giesmių turinys? Ogi Dionizo *kančia*. Jei sutiksime, kad choras atliko simbolinį Dievo vaidmenį, tai gal galima kalbėti apie dvejopo reiškinio - teatro ir religijos užgimimą. Ši prielaida dar labiau sustiprės, kai įsivaizduosime iš choro žengiantį aktorių, skelbiantį ditirambus *kančiai*. Pirmieji krikščioniškos idėjos paveikslai?..

Parnase kas dveji metai buvo rengiamos orgijos, kurių idėja buvo be galo patraukli - žmonių išlaisvinimas iš pasaulietiškų rūpesčių. Iš linksmos dainos apie ožį, kas graikų kalboje skambėtų kaip *tragodia* (*tragos*- ožys; *ode*- giesmė), išsirutuliojo senovės graikų tragedija.

Dionisijos - pati triukšmingiausia ir, ko gero, pati svarbiausia senųjų graikų šventė buvo sklidina ne tik vyno, bet ir nesibaigiančių dainų bei šokių. Dionisijų metu buvo pagerbiami populiarių komedijų ir tragedijų autoriai. Manoma, kad daugelis jų mokėjo kurti muziką, grojo bent keliais muzikos instrumentais, o tai, kad tuomet režisierių mūsų supratimu nebuvo, autoriaus, aktorių ir visų naudojamų išraiškos priemonių valdymas tikriausiai buvo labai glaudžiai susijęs. Tuos dalykus išmanė *visi*. Šitai patvirtina dar dabar išlikusios tradicijos, kurios

parodo, kad šiandieniniai graikai *lygiai taip pat* puikiai *skaito* antikinio teatro simboliką, gyvai reaguoja į tūkstančius metų šlifuo tą kalbą ir garsą.

### 3 1 E.Sanders. „Antikos laikų graikų dainos“ (fragmentas).

Graikų aktoriai puikiai valdo balsą, puiki jų dikcija, o muzikalumas pavydėtinas. Tiesa, toji muzika buvo neįmantri, nes visos intonacijos turėjo savo simbolinę prasmę, tad jei jų būtų pernelyg daug (kaip dodekafonijoje, kur begalinė įvairovė galiausiai sukūrė nesibaigiantį motyvą, o visuma tapo monotoniška), paprasti klausytojai negalėtų jų įsiminti ir atskirti. Graikų dermės, gražiai telpančios į keletą tetrachordų, buvo lyg atgarsis iš *dausų*, kurių tvarka nuo seno graikams imponavo. Planetų išsidėstymas ir nuotoliai nuo jų simboliškai atsikartojo gamoje. Didelę reikšmę turėjo tai, koku santykiu viena po kitos skambėdavo didelės ir mažos sekundės.

Trumpos svarbiausiųjų tetrachordų charakteristikos:

- *dorinis* -  $\frac{1}{2}$  1 1 1  $\frac{1}{2}$  1 1 vyriškas, veiksmingas, galintis palydėti į mirtį, saugo nuo nelaimių (Platonas). Tinka auklėjimui (Aristotelis). Instrumentai – lyra ir fleita. Gyvybės, karingumo, gyvenimo troškimo išraiška;
- *hipodorinis* (eolinis) -  $\frac{1}{2}$  1 1  $\frac{1}{2}$  1 1 - rimtas, artimas doriniam. Vėliau savo iškilmingumą prarado;
- *friginis* -  $1 \frac{1}{2}$  1 1 1  $\frac{1}{2}$  1 - taikus gyvenimas, santarvė tarp žmonių ir dievų, dvasinė pusiausvyra (Platonas). Apsivalymas, įkvėpimas, aukštinantis dvasią (Aristotelis, Plutarchas).
- *joninis* - artimas friginiam, būdingas minkštumas, atsipalaidavimas dainoms, veiksmingas (Eschilas). Tinka meilės ir užstalės dainoms.
- *lidinis* - 1 1  $\frac{1}{2}$  1 1 1  $\frac{1}{2}$  - atpalaiduojantis. Sukelia erotinį jausmą. Tinka užstalės dainoms, laidotuvėms. Melodika saldi (Pindaras).
- *hipofriginis* -  $1 1 \frac{1}{2}$  1 1  $\frac{1}{2}$  1 - tinka ne choro, o solinėms dainoms tragedijose (Aristotelis).
- *miksolidinis* - moters, o ne vyro psichikos išraiška (Platonas). Gryno lidinio ir dorinio mišinys. Veiksmingas. Tinka tragedijų epizodams, kuriuose išreiškiamas katastrofų siaubas (Aristotelis).

Tuo požiūriu labai įdomūs tekstų ir natų pavyzdžiai, kuriuos užtikau Lukaso Richterio darbe „Uwagi na temat fragmentu muzycznego z tragedii Eurypidesa “Orestes” (Muzyka, rok XIV, Nr.4(55), p.3-13). Šioje studijoje autorius atskleidžia žodžio ir melodijos ryšį, svarsto apie tuometinę notaciją ir pateikia savo interpretacijas, remdamasis labai rimtais ir neabejotinai autentiškais šaltiniais.



1 pav. Antikinė notografija. Garsų ilgis parodytas horizontaliais rašmenimis.

Panašių darbų galima aptikti ir kai kuriuose interneto puslapiuose, o iš kai kurių dar sklinda ir neva autentiška antikinės tragedijos palydinti muzika. Kiek ji atkuria tų laikų skambesį, paliksime atlikėjų sąžinei, žinau tik, kad šioje srityje yra nepaprastai daug spekuliacijų ir klaidinančių „rezultatų“. Tačiau kai badas, gerai ir trupiniai...

Tetrachordų išraiškų tvarka ir poveikis plačiai aprašyti literatūroje, aš tik pridursiu, kad mūsų senosiose liaudies dainose ryškūs tų senųjų dermių atgarsiai, tiksliai sutampantys su jų idėjine ir emocine reikšmėmis...

Neįtikėtina, bet tragedija gimė iš...linksmybių orgijų. Besaikiai juokai ir pramogos veda prie ašarų. Emocinė pusiausvyrą atkurta...Ar galima įsivaizduoti puikesnę ir dėkingesnę terpę teatro menui?

Antikinės tragedijos *ašis* - choras, iš kurio palaiapsniui išryškėdavo vienas, du ar trys pagrindiniai veikėjai. Veiksmo pradžioje choras dainuodamas maršo ritmu *parodos* įsėdavo ant *orchestra* (vieta chorui) ir tęsdavo dainuodamas *stasimon*'as. Pabaigoje, nueidamas nuo *orchestra*, choras atlikdavo dainą, vadinamą *exodos*. Priklausomai nuo veiksmo turinio ir aktorių judesių, choro dainavimas pasiskirstydavo į *strofas, antistrofas ir epodus*. Tai tridalės formos pradžia, taikyta poezijos mene, vėliau tapusi viena svarbiausių muzikinių formų (a+b+a). Štai klasikinės strofos pavyzdys, paimtas iš Horacijaus „Carmina“ (I 21,1-4): *Dianam tenerae dicite virgines intonsum pueri dicite Cynthium Latonam supremo dilectam penitus Iovi.*

Panašiai skamba ir antistrofos stuktūra, o *epodas* - tai trumputė poetinė eilutė *dimetras*. Šią formą poezijoje įtvirtino Horacijus. Tad stuktūra, kurią ką tik išvydome, yra jau ir muzikinė forma. Joje yra visi svarbiausieji muzikos

elementai - ritmika, kalbos intonacija, forma ir harmoninga proporcija. Neturi reikšmės, kokios natos skambės, bet ir jos čia numatytos - kalbos muzika diktuoja ir jų sekas. Pabrėšiu - kiekviena kalba turi savo intonacijas, ir jei man teks rašyti muziką tam pačiam tekstui lietuvių ir prancūzų kalbomis, gims dvi *skirtingos* melodijos, nes skirtingos kalbos.

Graikų drama, išversta į lietuvių kalbą, negalės gerai skambėti, kol tai naujai kalbos akustikai nesukursime *naujos* muzikos. Kai rašiau muziką Sofoklo „Edipui Karaliui“, su ta problema susidūriau ir teko net keturis kartus perrašyti muziką, nes ji vis neatitiko teksto ritmo bei intonacijų.

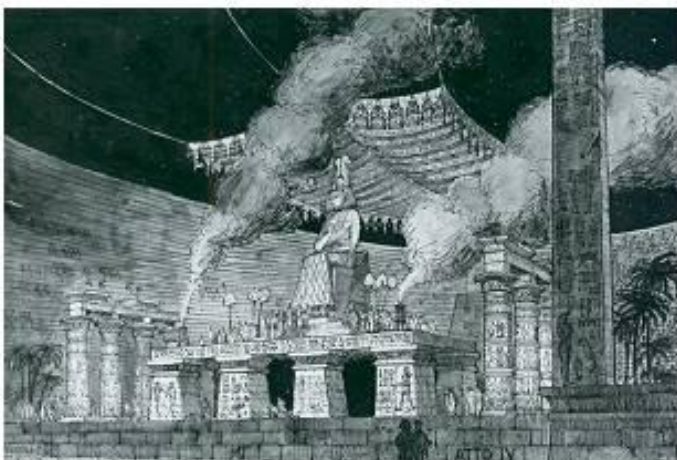
Nedidelis graikų teatro aktorių skaičius, kukli dekoracija, vieno aktoriaus pasirodymas keliuose vaidmenyse (vyrai vaidindavo ir moterų vaidmenis) reiškė, kad visas dėmesys buvo koncentruojamas į *tekstą*. Dialogai, soliniai vokaliniai numeriai buvo eksponuojami judančio ir taip pat dainuojančio choro fone. Taigi, kalbėdami apie graikų tragediją, jau galime kalbėti apie *sintetinį teatrą*, kuriame žodis, daina ir judesys susilieja į visumą. Man taip pat malonu pasakyti jums, kad tasai senovinis teatras buvo neabejotinai *profesionalus*. Mėgėjams tokie sudėtingi uždaviniai tiesiog būtų neįkandami.

**Senovės Romoje** regime labai populiarius gatvės farsus, kuriuos tada vadino *atellanae fabulae* (nuo vietovės, kurioje atsirado, vardo). 313 m.pr.Kristų šie kaukių vaidinimai persikėlė į Romą. Tų vaidinimų herojai - valstiečiai, paprasti žmonės. Populiarios kaukės - *Pappus, Maccus, Bucco* ir *Dossennus*. Vaidinimai buvo vienaveiksmiai, į tekstus buvo įpinamos pašiepiančios dainelės *cantica*, dažnai su politiniu turiniu, kritikuojančios tų dienų pareigūnus ir tvarką. Vaidindavo ne profesionalai, bet laisva jaunuomenė. Vėliau imta ruoštis rimčiau, todėl vaidinimai išsilaikė dar ir imperatorių laikais. *Atelanose* labai svarbų vaidmenį vaidino pantomima, kūno kalba. Amžininkai stebėdavosi, kaip vienas ir tas pats žmogus čia pat persikūnydavo į kareivį, moterį, senį ar imperatorių... Visą šią žaismę lydėjo smagi ir miniai suprantama muzika.

Visiška priešybė šioms linksmybėms buvo pirmųjų krikščionių muzika, tyliai unisonu skambėjusi giliose katakombose. Jos motyvuose, kuriuos formavo daug tautų, skambėjo ateities muzika, dabar žinoma *grigališkojo choralo* vardu. Apie jos teatrališkumą galiu pasakyti tik tiek, kad krikščionybė pasiūlė žmonijai patį teatrališkiausią religinį spektaklį, kuriame aktoriai ir žiūrovai seniai supainiojo vaidmenis, o siužetą ėmė traktuoti kaip kam patogiau. Bažnyčios teatrališkumas, nuo kurio tada buvo taip ryžtingai bėgta, po 2000 metų vėl gražina mus į panašią kaip anais laikais situaciją... Šventovė tapo scena, o šventorius - turgumi. Kas vėl rinksis giliose katakombose ir kas išduos tą vienintelį, kuriam vėl bus lemta prisikelti iš Nukryžiuotųjų?..



2 pav. Veronos amfiteatras, I amžius, Italija.



3 pav. G. Verdi operos „Aida” pastatymas Veronos arenoje 1913 metais.

---

### TREČIOJI PASKAITA

---

## Viduramžių misterijos ir jas palydinti muzika

Ši mūsų paskaita skiriama iš pirmo žvilgsnio lyg ir... bergždžiai epochai. Tasai po antikos einantis kultūros, politikos, moralės raidos periodas, apimantis per tūkstantį metų (nuo Romos imperijos žlugimo – 476 m., iki Anglijos revoliucijos - XVII a.) viską arba *beveik* viską matavo vienu saiku - *scholastika*. Viena vertybinė kategorija buvo persmelkusi mokslą, meną, istoriją, politiką, o labiausiai - sielą. Scholastinė mąstysena ir praktika diktavo poelgius, vertinimus, skirstė idėjas į teigiamas ir baustinas. Viduramžiai buvo neišvengiami, ir visa, kas tada vyko, buvo reikalinga *dėl ateities*. Tai viduramžiai išprovokavo Viklifo

ir Huso erezijas, humanistines idėjas, o šios - galingą opoziciją scholastikai - renesanso epochą, užgimusia Italijoje, toje pačioje, kurioje XXa. pradžioje užgims visiškai priešiškas renesanso idėjoms futuristinis judėjimas, nelauktai išsirutuliosiantis į itališkąjį fašizmą...

Viduramžiai - tai veržlumas vienoje vietoje, keistas sąjūdis sąstingyje. Pokyčių iliuzija ir autoritetų diktatas. Viduramžiai - *miestų-monstrų* gimimo epocha, valdžios sureikšminimo, Kryžiaus karų, badų ir marų, rusų pabudimo, mongolų ekspansijos šimtmečiai. Tačiau viduramžiai - tai ir romaninis bei gotikinis stiliai, pirmieji universitetai, Tomas Akvinietis, Bonaventuras, Liudvikas IX, intelektualų sostinė Paryžius, grotesko, dviprasmybių ir proto susipainiojimo su kvailybe amžiai.

Viduramžiai buvo itin palankūs dviem reiškiniams - teologijai ir...muzikai. Ar galėjo būti kitaip? Muzikos menas gerai tiko scholastikų praktikai iliustruoti ir paremti. Polifoninė muzika, kurioje dominavo *išskaičiavimai* gerai prisidėjo prie bereikšmių reikšmių reikšmingumo įtvirtinimo. 1160-1290 metų judėjimas *Ars antiqua*, gimęs Notre Dame mokykloje iš opozicijos terminui *Ars nova*, visą dėmesį sutelkė į polifoniją. Tai buvo proto muzika, kurią diktavo dogma. Rafinuota ir įmantri muzikinė kalba ryški to meto Leonino ir Perotino kūryboje, daugybėje labiau į polifonijos uždavinius panašius *konduktus*, *klauzules* ir *motetus*. Visai kitokią muziką dainavo laisvieji trubadūrai, truverai ir minezingeriai. Šie, be abejo, buvo arčiau teatro formų nei pirmieji, dirbę, ko gero, muzikinės alchemijos srityje. Tačiau mes negalima sumenkinti polifonininkų nuopelnų tolesnei muzikos raidai, nes jei viduramžiai būtų turėję vien gatvės muzikantus, būsimų epochų kompozitoriams aiškiai trūktų suvaržymų, iš kurių, suformuotų viduramžiais, bus veržiamasi iki šių dienų. Dogma yra nuostabi tuo, kad persekioja net tada, kai atrodo, jog jos nebeliko...

Tarkime keletą žodžių ir apie *Ars nova* turinį. Ką gi „blogo“ darė į tą judėjimą susibūrę vyrukai? Iš Philippe'o de Vitry traktato gimęs pavadinimas XIV amžiuje reiškė muzikos mokyklą, kurioje buvo gilinamasi į stilistiką ir jos kaitą, notaciją, disonanso ir konsonanso priešpriešas bei harmoniją. Pirmame plane arsnovininkų muzikoje buvo pasaulietinės muzikos formos ir visų pirma - instrumentinė muzika. Klesti baladės, rondo, madrigalo formos. Svarbiausieji *Ars nova* centrai buvo Italijoje ir Prancūzijoje. Bene ryškiausi arsnovininkai buvo Guillaume de Machault Prancūzijoje ir Jacopo da Bologna bei Giovanni da Cascia Italijoje. Verta pasiklausyti jų muzikos.

4 1 G. de Machault. „Baladės, motetai”.

5 1 J. da Bologna. „Madrigalai”.

Nors šios dvi kryptys ir priešpriešinamos viena kitai, tačiau religinės muzikos srityje jų interesai buvo panašūs. Šiek tiek skyrėsi keliai, kuriais eita į kulto muzikos sritį, bet rezultatai beveik panašūs. *Ars antiqua* emocijų ieškojo skaičiuose, o *Ars nova* - pasaulietinės muzikos išraiškose. O žinodami muzikos

---

prigimtį nesuklysimė pasakę, jog nei viena, nei kita muzika niekuo vienokiu būdu sukurta muzika niekuo nesiskiria nuo kitos - visur yra tik skaičiai ir prie jų prisišliejęs kūrėjas.

XV amžiuje burgundų dvare susibūrę kompozitoriai suformavo *burgundiškiosios mokyklos* kūrybinius principus. Lūžį padarė senosios generacijos kūrėjai N.Grenonas, P.Fontaine, G.Binchois ir visų pirma - G.Dufay. Tai jie pasiūlė visai naują stilių, atvėrusi kelią renesanso muzikai. Vyrauja lyrinės formos, kuriose ryški flamandų liaudies muzikos įtaka. Svarbiausioji forma tampa *rondeau* (a+b+a+c+a+d+a...). Burgundai suardė įkyrią kiekvieno balso melodizavimo tvarką kūriniuose, ir tai pavyko padaryti panaudojus naują *fauxbourdon* (it. *falso bordone* - netikras bosas) techniką, pagrįstą paraleliniu sekstakordų judėjimu. Ši kryptis turėjo ir improvizacinių elementų, todėl natomis užrašomi buvo tik tenoras ir sopranas, o vidurinysis balsas (altas) paliekamas laisvai kūrybai, derinant jį su dviem užrašytais balsais. *Fauxbourdon* reikšmė muzikai išskirtinė. Jis padidino akordo svarbą ir parengė teorinį pagrindą homofoninei muzikai.

Kodėl taip daug ir gana detalai pasakoju apie viduramžių muziką, tiesiogiai nesusijusią su teatru? Todėl, kad neįmanoma suvokti viduramžių teatro specifikos, nežinant aplinkybių, kuriose vystėsi didžiulę įtaką teatro raidai turėjusi muzika. Juk ji nebuvo kokia nors visiškai kitokia, nei tuo metu vyravusi. Visi mano aptarti jos bruožai atsikartojo ir teatre, kuris, iš vienos pusės, dar buvo veikiamas graikų tragedijos, o iš kitos - jau eksploatavo naujųjų arsininkų idėjas ir praktikas. Tai puikiai atskleista klasikinėje lotynų kalba parašytoje Mussato Albertino tragedijoje „Ecerinide“ (1315). Autorius seka Seneka, ir visai suprantamas tragedijos stilius - be veiksmo ir be tragiškumo mūsų supratimu – artimesnis epui su dramatos elementais. Kiekvienas veiksmas - o jų penki - baigiamas choru. Atrodytų, muzikos čia lyg ir nedaug, bet ji egzistuoja *kitu lygiu*: ritmikoje, scenų kaitoje, aukštame stiliuje, intonacijose ir ritualiniuose gestuose, manierose.

Visai kitokia muzikinė kultūra kūrėsi po atviru dangumi turgavietėse ir skersgatviuose. Skomorochai Rusijoje, pivorizai Ukrainoje, žonglieriai Prancūzijoje ir špilmanai Vokietijoje, burdamiesi į trupes, visokiais triukais, vaidinimais ir juokais linksmino paprastą liaudį, palydėdami savo pasirodymus gausia instrumentine ir vokaline muzika. Pasirodo, groti galima ant viskuo, kas bepakliūtų po ranka - viskas gali tapti muzikos instrumentais. „Ar nenori, meilė mano, pasiklausyti muzikos“ - klausia mylimosios Titanijus W.Shakespeare'o „Vasaros nakties sapne“. Toji atsako: „O muzikai mano ausys puikios - sugrokite ką nors virbalais ar kauliukais“. Gatvės muzikantams buvo būdingas ekscentriškumas: trimitus atstojo šluotkočiai ir verpstės, stryką - virtuvinis šaukštas, o violą „vaidino“ didelė žuvis. Kitas žonglierius mokėjo „groti“ stryku ant gyvo gaidžio, o kiškį sodindavo prie arfos. Žinoma tų laikų patarlė

„Turtuolio muzika visad žavi, net jei jis groto žvėries žandikauliais“. Groteskas, parodija, metamorfozė leido aktoriams pasakyti daug ir „riebiai“ ne atviru tekstu, bet perkeltine prasme, tuo teikiant malonumą publikai, o patiems liekant be kaltės. Persirengę gyvuliai muzikantai vaidindavo įvairias buitines sceneles iš savo amžininkų gyvenimo. Be abejo, visa tai lydėdavo labai gyva ir kiekvieną situaciją atitinkanti muzika, improvizuoti garsai, savotiška muzikinė ekscentrika. Dabartiniai performansai ir hepeningai, ko gero, yra tolimos praeities atgarsiai.

Viduramžius mes įsivaizduojame kaip Europos kultūros fenomeną, bet iš tikrųjų mūsų aptariamoje epochoje vykusiems procesams neįtikėtina didelę įtaką darė Rytai - Bizantijos menas, arabų kultūra ir netgi Kinijos menas kartu su politika ir ekonomija. Akivaizdi ir europiečių įtaka Rytams. Islamas ir krikščionybė, pagonybė ir Gruzijos, Dagestano, Armėnijos ankstyvoji kultūra maišėsi viename istorinės atkarpos katilė, ir niekas negalėjo pasakyti, ką visa ta maišalynė duos. Atrodytų, ką bendra su viduramžių teatru turi kinų opera, bet atidžiau pažvelgę matysime, kad jos raida kiek vėliau atsikartos Europoje.

Kinų opera užgimė XII-XIII a. ir iki šiol vadinama „klasikiniu kinų muzikiniu teatru“. XIII amžiaus viduryje jau žinoma 60 vadinamų *Šiaurės operų*. Gausu šio žanro kūrinių buvo ir Pietų Kinijoje, kur taip pat liaudies muzikos pagrindu (panašiai vėliau įvyko ir Ispanijoje, garsėjančioje liaudiškos prigimties muzikinio teatro veikalais) buvo kuriamos ir statomos kinų operos. Gal tas pavadinimas nėra labai tikslus ir tikrai neturi nieko bendra su klasikine ar romantine europietiška opera, bet gana gerai nusako apie žodžio, judesio ir muzikos sintezę viename žanre. Bene populiariausia tapo *Pekino opera*.

Nesusieta su provincijos teatrais, Pekino opera, sukaupusi miesto teatrų patirtį galėjo smarkiai šoktelėti pirmyn. Joje skambėjo sudėtingesnė melodika, orkestre grojo daugiau ir įvairesnių instrumentų, ir visa tai lėmė jai *klasikinės operos* titulą. Įdomu, kad daugelio tų operų muzikos autoriai nežinomi. Tai savotiška liaudies muzikos atmaina.

Pekino operoje žodis tariamas kaip muzikos garsas, ir todėl rečituojamas dialogas klausytojui primena dainavimą. Operų siužetai remiasi pasakomis ir istorinių įvykių atkūrimu. Kinų operoje nėra nei dekoracijų, nei mizanscenų, todėl aktoriai turi būti puikūs profesionalai. Pavyzdžiui, du herojai gali stovėti vienas nuo kito per pusmetrį, bet jokių būdu neparodyti, kad vienas kitą mato. Juk jie nutolę ne tik vietos, bet ir laiko atžvilgiu. Kai jiems reikia „pamatyti“ savo pašnekovą, žengiamas specialus žingsnis, reiškiantis suartėjimą. Visur yra tam tikra riba, ir jos ženklai nuolatos sekami. Pasiklausykime keleto būdingų Pekino operos motyvų.

6

1 Muzikinės iliustracijos iš G.Schonfelderio knygos „Pekino opera“.

**Misterija** - religinė viduramžių drama bibliiniais ir evangeliniais siužetais arba scenos iš šventųjų gyvenimo. Vaidino aktoriai mėgėjai (mimai ir žonglieriai), vadovaujami vedlio artisto. Dekoracija simultaninė, t.y. pragaras - dešinėje, o rojus- kairėje. Misterija tęsdavosi keletą dienų, scenas sujungdavo skaitovas. Misterijos - vieno pirmųjų „užsakomųjų“ menų - mecenatė būdavo vietinė valdžia. Vėliau, misterijai ėmus evoliucionuoti į burleskos (it. *burlesco*, *burla* - pašėpiantis, išdaiga) pusę, Bažnyčia 1548 metais uždraudė misterijose eksploatuoti religinę tematiką, bet misterija išgyveno ir darė didžiulę įtaką Elžbietos epochos bei ispanų teatrams (Marlou, Shakespeare, Calderonas...).

**Liturginė drama** - misterijos atmaina, kai žiūrovai kartu su aktoriais mišių metu gieda psalmes ir dalyvauja Biblijos fragmentų komentaruose. Pamažu į vyksmą įsiterpė judesys, lotynų kalba pakeičiama į prancūzų (dalinė liturginė drama - pranc. *saynete*, angl. *playlet*, *sketch*, isp. - *sainete*, *parodia*...). Daugelis liturginės dramos bruožų netikėtai atsikartojo ...*agitpropo* teatre kaip įsakmi ar pamokanti teatro forma.

Liturginė drama, kurioje ilgainiui atsirado vos ne operinių numerių, buvo vaidinama pačioje bažnyčioje, prie altoriaus. Vėliau, kaip matome, išsigimė į pramoginį arba didaktinį teatrą.

7

1 XII amžiaus misterija „Danieliaus vyksmas“ (fragmentas).

---

## KETVIRTOJI PASKAITA

---

### Pirmųjų operų link. Muzikinio teatro ištakos

Operos, kokią žinome Europoje, kilmė tiesiogiai susijusi su graikų tragedija dviem aspektais : forma ir turiniu. Pirmosios operinio žanro kregždės išskrido XVI-XVII a. sandūroje, pasimaitinusios graikų mitologija ir tragedija. Pirmosios Claudio Monteverdi , Jacopo Peri, Giulio Caccini operos pagrįstos Orfėjaus, Dafnės ir Euridikės nuotykiiais. Tačiau toks paprastas operos genezės paaiškinimas nėra išsamus, ir klausimas *kas sugalvojo operą?* atviras iki šiandien. Drąsiai galima tvirtinti, kad opera gimė ne kaip vieno asmens užgaida, bet kaip ištisų kultūros epochų sintezė, kurioje lygiomis teisėmis vystėsi muzikos, dramos teksto, vaidybos, architektūros, šokio ir dailės menai. Kiti šaltiniai teigia, kad opera - garsios florentietiškos muzikų grupės *Camerata* veiklos rezultatas, tačiau jiems garbė tik kaip *tarpininkams tarp epochų*. Opera gimė, kai prinoko jos vaisius, nokintas keletą dešimčių amžių Europos iščiose. Tiesa, ne vien europiečiai dalyvavo apvaisinime - operose iki dabar išliko

egiptietiškujų ritualų, babiloniškųjų apeigų ir netgi ankstyvųjų semitų kultūros ženklų, kurie vėliau pasislėpė istorinėse žanro apnašose. Tačiau opera buvo ir absoliučiai naujas reiškinys visoje mums žinomoje muzikos istorijoje - tai buvo teatras, kuriame vyravo *dainuojančio žmogaus balsas*, kitaip sakant, tai buvo labiausiai humanizuotas meno išraiškos produktas, geriausiai atitikęs renesanso epochos humanistų idealus. Opera gimė tuo laiku ir toje vietoje, kuri labiausiai buvo pasirengusi rungtyniausit su viduramžiais. Toji vieta vadinama Italija.

Pirmosios mano paminėtos operos tada operomis dar nebuvo vadinamos. Mums žinomas operos vardas - *opera scenica* - pirmą kartą pasigirdo 1639 metais Venecijoje. Sutarta šiuo terminu vadinti tuos sceninius muzikinius kūrinius, kuriuose vyrauja *vokalas*.

Ar tuometinius klausytojus tuometinis teatras stebino? Ne, nes žanras gimė kaip kitų gerai žinomų žanrų tęsinys. Jame klausytojai girdėjo gatvės muzikos, bažnytinio choralo, misterijų ir apeiginių švenčių muzikos atgarsius. Visa tai susilydė į vientisą visumą, kuri tik tuo ir buvo nauja, o komponentai - seni ir tradiciniai. *Camerata* parodė kelius, kuriais iki šiol juda Operos furgonas. Jame, kaip garsiajame B.Brechto „Motušės Kuraž“ vežime, puikiai sutelpa įvairiausi operiniai stiliai, pakraipos, požanriai, kai kada iš pirmo žvilgnio gerokai nutolę nuo ištakų muzikinio teatro reiškiniai. Bet visus juos jungia sintetinė žanro prigimtis. Apie ką bekalbėtume - operą, operetę, muzikinę komediją, miuziklą, rokoperą ar sceninę kantatą - visus juos priglaudė viena teatro erdvė. Ar iš tikrųjų *Camerata* dalyviai norėjo *išrasti* operą? Gal jiems nutiko kaip Kolumbui, ieškojusiam Indijos, o atradusiam Ameriką? Juk ir florentiečiai siekė tik rečitatyvo patobulinimo graikų dramos pavyzdžiu, sekdami choro intonacijomis ir tų intonacijų emocijomis. Kai choro dainavimas buvo išskaidytas solistams, t.y. konkreitiems personažams, ir įvyko tai, kas įvyko - iš *recitar cantando* išsirutuliojo *dramma in musica*, o ketvirtajame XVII amžiaus dešimtmetyje ir mūsų paminėta *opera scenica*.

Kokia buvo pirmųjų operų muzika? Ji gerokai skiriasi nuo Wagnerio ar Verdi muzikos, bet tuo metu ji buvo ganėtinai kitokia, palyginti su kitais vėlyvojo renesanso muzikiniais žanrais. Vyravo kantilena ir kuklus instrumentinis akompaniamentas. Ilgos žemos bosinės natos, nejudri harmonija lyg parėmė melodizuotą teksto vinguriavimą, kuriam buvo teikiamas ypatingas dėmesys. Didelę įtaką turėjo ir vadinamojo *basso continuo* tradicija. Vyravo vokaliniai monologai, dialogai, o atitinkamose vietose skambėdavo chorai, kurie lyg sujungėdavo atskirus vokaličius numerius. Opera jau pačioje pradžioje turėjo *prologą, interliudijas ir epilogą*. Itališkoji opera, pergalingai žengusi per visą Europą, amžių būvyje kito ir turtėjo, eksperimentuodama su naujomis išraiškos priemonėmis, imantriomis dekoracijomis, sceniniais efektais, bet pirmiausia - iki precizijos tobulindama pagrindinę, laikančiąją operinės architektūros siją - vokalą, balsą. Dainininkas įsitvirtina operoje kaip prestižinis ir žanro sėkmę lemiantis asmuo. Visas į dainininką sutelktas dėmesys skatina kompozitorius kurti muziką taikantis prie vieno ar kito tuo metu garsaus dainininko balso ir besaikių jo (ar jos) kaprizų.



O ir dainininkai elgdavosi mums neįprastai - naujose operose dainuodavo arijas iš senų operų, ir būtent tas arijas, kurios atskleidavo gerąsias vokalistų puses. Vėliau, XVIII a., su taip vadinama *paštetu opera* aktyviai kovojo Christophas Willibaldas Gluckas.

Tarkime dar kelis žodžius apie operos pionierius. Svarbiausias iš jų - Claudio Monteverdi, kurio opera „L'Orfeo” pelnytai vadinama *geriausia* pirmąja opera. Tiesa, prieš septynerius metus (1600) italai Florencijoje jau regėjo Jacopo Peri „Euridice”, o po dviejų tą pačią istoriją atkartotojo savo operoje J.Caccini, bet Peri „muzikinės pasakos” muzika su ryškia pastoralės nuotaika (kūrinys skirtas Marijos Mediči ir Henriko IV santuokai), laiminga pabaiga ir proginiu fonu tebuvo istorinis, ne meninis įvykis. Tai pasakytina ir apie J.Caccini. O C.Monteverdi opera tuo pačiu siužetu tiek apimtimi (vietoj vieno veiksmo, kaip buvo Peri kūrinyje, - visi penki su prologu ir epilogu) visais parametrais pranoko bendraamžių kūrinius.

Claudio Monteverdi (1567-1643) operų, baletų, madrigalų knygų, mišių ir daugelio smulkių kūrinių autorius. Didelė dalis kūrybinio palikimo dingusi, kitų išlikę tik fragmentai. Monteverdi muzikoje atsekama senųjų polifonininkų Palestrinos, Orlando di Lasso tradicija, tačiau ryški ir monodinės muzikos įtaka. Monteverdi lyg sujungė dviejų epochų patirtį - polifoniją su homofonija. Nors ir nebuvo didelis novatorius, instrumentuotės srityje pasiekė tiems laikams neįprasto spalvingumo ir tembrinės įvairovės. Visi muzikos elementai Monteverdi operoje tarnauja žodžiui ir sceninei situacijai. Jau ryškėja pirmieji *koncertinės arijos* kontūrai. Puošni harmoninių sekų chromatika.

## 8 1 C.Monteverdi. „Orfėjas” (fragmentai).

Operos finale į veiksma įsijungia visi dvariškiečiai - tokia buvo tuometinė tradicija. Juk opera buvo išimtinai dvaro muzikos dalis. Tokia ji liko iki vėlyvųjų renesanso dešimtmečių. O ir vėliau operą rėmė pasiturintys miestelėnai, kunigaikščiai, karaliai. Opera plačiai visuomenei tapo prieinama naujaisiais amžiais.

Opera Europoje greitai išplito, ir keliaujančios italų trupės pasiekdavo tolimiausius kampelius. Kelios trupės nuolat dirbo ir Vilniuje, Radvilų rūmuose. Tačiau Prancūzijoje, iš dalies ir Anglijoje, pamažu radosi autorių, kurie pradėjo kurti savo operas. Prancūzijoje – J.B.Lully, J.P.Rameau, Anglijoje – G.F.Händelis. Jų operos buvo sutiktos ir draugiškai, ir priešišškai. Vyko arši kova dėl įtakos. Vėliausiai į „kovą” įsijungė vokiečiai, kuriems italų opera buvo svetima savo prigimtimi. Horizonte pasirodžius Verdi o su jo kūryba plūstelėjo naujos itališkos operos banga. Su tuo niekaip negalėjo susitaikyti aršus vokiečių kultūros gynėjas ir propaguotojas R.Wagneris, kuriam likimas lėmė visą gyvenimą priešgyniauti įtakingai ir greitai plintusiai itališkosios operos madai. R.Wagneris sukūrė romantinės operos tipą, kuriame nauja buvo tik...vokiečių kalba. Visi svarbiausieji senosios operos bruožai liko tie patys. Pakito tik mastelis, graikų mitus pakeitė vokiškos legendos, o mažą orkestrą didysis

vokiečių operos kūrėjas padidino penkis kartus ir paslėpė jį po betoniniu skečiu specialiai jo operoms rodyti pastatytame teatre Bayreuthe, atidarytame 1876 metais galingu autoriniu festivaliu (operų ciklu „Nibelungo žiedas“). Man atrodo, kad dabar skambėsianti R.Wagnerio muzika bus gera *arka* iš saldoko itališkojo operos klimato į valingos ir bekompromisės muzikos bunkerį.

9

1 R.Wagneris. „Niurnbergo meisterzingeriai“ (II v. finalas).

## PENKTOJI PASKAITA

---

### Pasyvusis ir aktyvusis muzikos vaidmuo teatre

Dar nepakilusi uždanga, o jau girdime kažkokius iš toli sklindančius garsus. Tai gali būti ir muzikiniai, ir šiaip visokie naturalūs ar išgalvoti, sintezuoti garsai. Jie praneša spektaklio pradžią, atkreipia dėmesį. Kai kada užtenka vieno gongo dūžio, o kitu atveju didelis orkestras groja didelę išplėtotą uvertiūrą. Nėra spektaklių, kuriuose muzika būtų atsitiktinė. Viskas visada yra numatyta iš anksto. Net pačiuose moderniausiuose vaidinimuose garsas būna paruoštas, patikrintas, žinomas aktoriams ir personalui. Tiesa, pasitaiko tokių projektų, kuriuose garsą kuria patys aktoriai, bet ir jie žino, kokiais instrumentais naudosis ir kokie gali būti jų garsai. Jei ir improvizuojama, tai nustepti gali tik žiūrovai, o atlikėjai visuomet „valdo situaciją“, nors atvirai to ir neparodo. Yra nemažai spektaklių, kuriuose muzika „nutylima“ iki tam tikros vietos, lyg tausojama, ir tai dažnai duoda gerą efektą - netikėtai įvedamas naujas komponentas - muzikinis garsas. Spektaklis gali prasidėti ir daina, kuri gali būti susieta su kūrinium, skambėti iš įrašo, arba ją dainuoti scenoje pasirodęs kuris iš atlikėjų ar spektaklio „vedlys“, pasakotojas. Tokia gana retai naudojama priemonė kažkada buvo labai populiari, ji susijusi su gatvės teatro tradicijomis, kai vienas iš aktorių visą laiką komentuodavo įvykius muzikos pritarimu. Tai – *melodeklamacija*. Dabar toks būdas, kaip minėjau, taikomas labai retai. Man teko „prisiminti“ šią patirtį, kai rašiau muziką Kazio Sajos „Mamutų medžioklei“ : Rylininkas visą

spektaklį lyg perkirsdavo savo *zongais*. Tokia praktika nėra nauja, įtvirtinta B.Brechto *vargšų teatre*.

## 10 1 K.Weill. „Opera už tris grašius“ (fragmentai).

Toks lygiavertis ir vienaplanis teksto ir muzikos sugretinimas yra gana paprastas būdas suvilioti žiūrovą ritmu, melodija. Muzika visuomet, kaip ir mažo vaiko buvimas scenoje, veikia *garantuotai*, ir todėl aš labai gerbiu tuos režisierius, kurie sugeba atsiriboti nuo mažų vaikų scenoje ir nuo pernelyg gausios muzikos savo spektakliuose. Tuomet jau geriau rašyti operą ar operetę nei muziką dramos spektakliui, kuriame du trečdalius laiko įkyriai ir be jokios naudos skamba muzika. Toks darbas kompozitorių gal ir vilioja neabejotina persvara ir dėmesiu jo personai, bet geriausiuose savo dramos spektaklių muzikos projektuose geriausių rezultatų pasiekiau buvo tuomet, kai muzika ir garsai buvo naudojami saikingai. Tiesa, buvo išimčių - „Devynbėdžiai“ ir „Ugnies medžioklė su varovais“, kurie tapo savotiškais miuziklais, nors iš anksto apie šį žanrą nebuvo galvota. Muzikos labai daug prireikė dėl pačios pjesių faktūros, tuomet žanrai ir „persivertė“. Dabar pasiklausysime fragmentų iš miuziklo „Ugnies medžioklė su varovais“.

## 11 1 G.Kuprevičius. „Ugnies medžioklė su varovais“ (fragmentas iš I v.).

Papasakosiu apie vieną projektą, kuriame muzika ne tik kad užgožė visą sumanymą, bet ir jį praždė. Tuomet dar tik kylantis režisierius Jonas Vaitkus sumanė teatre pastatyti savaip sudėtas „Dekameroną“ noveles. Kauno dramos teatre ketintą statyti kūrinį aš paverčiau ištisinės muzikos vyksmu. Visi visą laiką turėjo dainuoti. Fonogramoje buvo įrašytas didžiulis orkestras, dalyvavo choras, solistai. Mes ilgai vargome, kol įrašėme arti 50 muzikinių numerių. Kai aktoriai pradėjo dainuoti pagal įrašą, visi pajutome, kad gimsta negyvas kūdikis. Bandymai „išsijudinti“ baigėsi vis didesniu nusivylimu. Kita vertus, be muzikos toji sulipdyta pjesė buvo labai nuobodi ir neturėjo varančiosios jėgos - ritmo. Reikėjo apsispręsti - arba gyvas orkestras, arba - į stalčių. Viską nulėmė pinigai. Jų nebuvo, ir projektas užgeso. Liko tik keli įrašai, kurių dabar pasiklausysime. Dar reikia pridurti, kad nemenka mūsų nelaimių priežastis buvo ir aktorių priešinimasis darbui. Jie norėjo būti laisvi, o muzika varžė. Juk dramos aktoriai, deja, yra *antiritmiški* ir turi bėdų su *klausa*. Jie nepakankamai valdo kalbos intonacijas, dainuoja visuomet siaubingai detonuodami, su savotišku ritmo pojūčiu. Jie įsitikinę, kad, neturėdami šių „privalumų“, gali scenoje jaustis laisvai ir pakiliai... Taip nėra, bet niekam dar nepavyko įrodyti, kad jie neteisūs...

## 12 1 G.Kuprevičius. „Dekameronas“ (fragmentas iš I v.).

Mes kalbėjome apie intensyvią muziką teatre. Galima būtų pateikti dar nemažai tokių pavyzdžių, bet laikas prabilti ir apie pasyvųjį muzikos vaidmenį, kuris yra ne mažiau įdomus ir prasmingas. Teko rašyti muziką spektakliams, kuriuose muzika neturėjo būti girdima atskirai nuo visumos. Tokie darbai visada yra kūrybiškai sudėtingesni ir pareikalauja daugiau išmonės nei tie, kuriuose netyla dainos ir šokiai. Vienas įdomiausių tokių darbų buvo muzika Sofoklio tragedijai „Edipas karalius“, kurį Juozas Miltinis statė Panevėžio dramos teatre. Patyriau visais atžvilgiais nuostabų meninį nuotyki. Visų svarbiausia - pirmas susitikimas su Maestro, antras darbas (po „Devynbėdžių“) Panevėžyje ir pirmas antikinės tragedijos kūrinys, kuriam teko rašyti muziką. Tais laikais informacija buvo vienas sunkiausiai pasiekiamų dalykų. Ir tai, kad Miltinis savo skvarbaus intelekto dėka gerai pažinojo senovės teatrą, gerai mokėjo italų, graikų, lotynų kalbas ir galėjo iš pirmų rankų skaityti veikalus bei jų komentarus, man labai padėjo. Tiesa, ir aš nesnaudžiau - kiek sugebėjau, bibliotekose ieškojau literatūros, kai ką suradau, kai ką pats sugalvojau, ir pamažu kibau į darbą. Dirbau labai kruopščiai, nes Miltinio reiklumas - beribis. „Tai nieko nereikia, kad tu mokeisi pas Eduardą Balsį ( šis patyręs meistras rašė muziką bemaž visiems ryškiausiems J.Miltinio pastatymams, deja, neteko skaityti rimtesnių tų darbų tyrinėjimų, išskyrus vieną kitą studentišką referatą...) – sakydavo režisierius. Ir tęsdavo, - jis man perrašydavo po dešimt kartų...“

Man pasisekė - užteko keturių, o galutinis liko pirmasis, kurį pateikiau kaip penktą... Apgavau, bet tai buvo vienintelis išsigelbėjimas - nieko geriau sugalvoti jau nebeįstengiau, ir teko griebtis gudrybės.

Muzika gimė sunkiai, ji ir liko iškankinta. Sekiau savo mokytojo Balsio mintimi, jog „gera muzika spektaklyje *neturi būti girdima*“. Todėl pasirinkau „tylius atlikėjus“- berniukų chorą, saksofonų ir fleitų ansamblį, mušamuosius ir altą, kurio solinę partiją puikiai įgrojo Donatas Katkus. Po „Devynbėdžių“ premjeros teatre jau buvome įrengę stereofoniją, ir tai labai padėjo sukurti erdvių išpūdį. Dabar paklausysime keleto fragmentų iš muzikos spektakliui „Edipas karalius“. Buvo 1977-ieji...

## 13 1 G.Kuprevičius. „Edipas karalius“ (fragmentai).

Po kelerių metų sumontavęs juostelę parengiau savotišką tos muzikos koncertinę versiją ir pavadinau „Edipo kompleksu“. Gerai žinoma psichologijoje būseną gana netikėtai suskambo teatrinės muzikos dėka. Taigi koncerte iš įrašo skambėjo spektaklio muzika, o aš „ant viršaus“ improvizavau fortepijonu. Įdomu tai, kad po koncerto daugelis mačiusių spektaklį tvirtino, kad *tenai* tos muzikos *negirdėje*.

## ŠEŠTOJI PASKAITA

---

### Kalbinių intonacijų suartinimas su muzika

Balsas teatre visada yra *muzika*. Aktorius gali gerai vaidinti kūnu, mimika, bet be garsiai ištarto žodžio teatras nėra *visas*. Kalba, jos įvairiaspalvės intonacijos nuo pat teatro kaip žanro pradžios dalyvauja svarbaus ir prasmingo veiksnio teisėmis. Aktoriaus kalba lemia tai, kaip žiūrovas suvoks tą kalbą. Rolandas Barthes sakė, kad „kalba yra intymus aktoriaus parašas“. Aktoriaus balsas yra fizinė savybė, kurią sunku apibrėžti žodžiais. Pasak Patrice Pavis, balso kategorijos - aukštis, stiprumas, spalva (tembras) dėl savo fiziologinės prigimties sunkokai kontroliuojamos. Bet ir jų pakanka, kad aktorius galėtų sukurti specifinį personažą. Jo prigimtinių savybės padeda mums identifikuoti realų, mums žinomą aktorių jo kuriamame vaidmenyje. Ir atvirkščiai - herojaus balsas, kuris sąmoningai keičiamas, „išduoda“ po juo slypintį realų žmogų. Štai ką apie teksto procesą teatre rašo A.Artaud: „nuolatinis įgarsinimas: triukšmai, garsai, šūksmai - tai tik vibracijos, ir tik vėliau bandoma suvokti, ką *tai* reiškia“.

Balso mutacijos dažnai vyksta ne vien dėl veiksmo, bet norint sukelti jausmines emanacijas. Barthes terminas *balso faktūra* gerai paaiškina balso komunikacinę ir erotinę prasmes, kurios atsiskleidžia per kalbos akcentus, intonacijas ir psychologizmus. Balsas yra kūno ir skiemeninės kalbos jungties garantas, kūniškumo ir diskurso tarpininkas. Balso dėka aktorius realizuoja save scenoje ir kūniškai, ir lingvistiškai.

Viską lemia du kalbos elementai - intonacija ir ritmas. Per šiuos du dėmenis aktorius gali perteikti visą gamą jausmų ir visą pranešimų turinį, juos apibūdindamas. Intonuota kalba, kuo ji turtingesnė, tuo įtaigesnė. Aktorius, laisvai ir kūrybiškai valdantis intonacijas, gali pasakyti daugiau ir įvairiau, o jei jis turi dar ir gerą ritmo pojūtį, tai, lėtindamas ar greitindamas savo kalbą, jis gali

pasiekti neįtikėtinai didelių ir įvairių išraiškų. Gerai įvaldyta intonacija padeda pasakyti ir drauge – nutylėti: ji kartu ir tekstas, ir pauzė. Intonacija gali puikiai perteikti ir diskursą, ir siužetą.

**14** 1 Fragmentas iš „Korano radijo“ transliacijos (Saudo Arabija).

**15** 1 Aktorius Valentinas Masalskis skaito Vytauto Mačernio eilėraščius „Einu, sustoju ir klausaus“ ir „Aš laimingas esu“.

**16** 1 Aktorius Laimonas Noreika skaito Justino Marcinkevičiaus eilėraščius „Paskutinis atsidusimas“ ir „Epilogas“.

Kai kurie šiuolaikiniai režisieriai siekia teatralizuoti balsą, vengdami natūralumo, psychologizmų ir išraiškingumo, o sutelkdami dėmesį į akcentus, ritmiką. Tuomet visas tekstas skamba kaip ritmizuota, artima muzikai seka. Dažnai tokios išraiškos pasiteisina globalinio teatro pasatyuose (epiniuose spektakliuose, vaidinimuose po atviru dangumi didelėje erdvėje tūkstančiams žiūrovų, etc.).

Kalba tampa *deklamacija*. Apie tai tarsime keletą sakinių.

Lotynų kalba *declamatio* reiškia gražiakalbystės pratybas. Teatre - menas kalbėti išraiškingai, melodizingai, tam tikra kalbėjimo maniera. Dar vadinama *melodeklamacija*. J.F.Marmontelis teigia, kad natūralioji deklamacija pagimdė muziką, ši - poeziją, o muzika ir poezija pagimdė deklamacijos meną. Artikuluoti melodijos garsai ir atitinkamas skiemenų skaičius sukūrė eilėdarą. Garsų ir skiemenų skaičius, kuris šiame mene dažniausiai sutampa, reikalavo sekti ritminę jų slinkti. Tai savo ruožtu sukūrė *ritmikos meną*. Senajame teatre, vėliau - saloniniame, o dabar – avangardiniame melodeklamacija pasireiškia kaip viena svarbiausių išraiškų. Aktoriai melodeklamacijos ir deklamacijos meną yra gerai įvaldę. Pirmasis ryšį tarp žodžio, muzikos ir šokio gerai suprato J.F.Marmontelis, gi moderniam teatre - H.Meschonnicas ir M.Bernardas. Deklamacija buvo tam tikra opozicija XVIII amžiaus paprastam skaitymui ir įprastam dainavimui. Melodeklamacija tapo madinga teatrinio vyksmo forma. Aktorius melodizingai skaitydavo eiles, jautriai palydėdamas ritmiškai skaitomas eilutes savo judesiais, o negarsi muzika padėdavo jam *išlaikyti* ritmą ir tonaciją. Vėliau melodeklamacija išsigimė ir aplipo manierizmo apnašomis.

Deklamacija artima *rečitatyvui*, kuriam taip pat būdingas ritmiškas piešinys, o kartu ir tam tikras laisvumas. Gerų rečitatyvų pavyzdžių aptinkama ankstyvosiose operose. Puikūs jie ir W.A.Mozarto operose. Tačiau susižavėjimas deklamacija, rečitatyvu ar melodeklamacija tėra menas, anot F.Talmo, *kalbėti taip, kaip nekalbama*. Ir nors vėliau šie būdai buvo pašiepiami, tačiau deklamacijos principas gerai išlaikytas religinio teatro praktikoje. Dabar

pasiklausysime Tibeto vienuolių, ankstyvųjų krikščionių choralų, bizantiškųjų giesmių, stačiatikių maldų ir dar kartą, kitu rakursu - „Korano radijo“ įrašų. Visus juos jungia viena savybė - melodeklamacija. Tiesa, kiekvienu kartu ji kitokia, kita kalba, kitos tradicijos, bet esmė ta pati: kirčiuotas tekstas ir viena nata vienam skiemeniui.

**17** **1** Tibeto vienuolių, grigališkojo choralo, sinagoginio giedojimo, musulmonų, bizantiškųjų bei stačiatikių giesmių įrašų fragmentai.

Taigi, kas vienai epochai buvo pajuokos objektas, kitai tapo gyva istoriškai besitęsiančia tradicija, netgi kanonu. O ir visur taip - belieka pasikeisti amžiai, ir vėl tai, kas buvo pašiepiama, tampa svarbu ir sektina. Deklamacija, anot kai kurių teatrologų nėra *liga*, lydinti visas klasikinės teatro atmainas (nuo seniausių laikų iki Stanislavskio). Ši išraiškos priemonė tėra dar viena *dikcijos* atmaina, įgalinanti suvokti *retoriką, balsą ir ritmą*.

Be deklamacijos pagrindų sunku kalbėti ir apie *aktorius judesį*. Juk kūno kalba - tai savotiška *kūno melodeklamacija*. Ši nuomonių kova gerai matyti rusų teatre – V.Mejercholdo simbolizuota melodeklamacija ir K.Stanislavskio kalba „kaip gyvenime“. Šia proga pasiklausysime kelių ryškiausiai intonaciją įvardžiusių rusų ir lietuvių aktorių - Vladimiro Visockio ir Vytauto Kernagio dainuojamos poezijos.

**18** **1** V.Visockis. Dainos „Balius-maskaradas“ ir „Reinkarnacija“.

**19** **1** V.Kernagis. Dainos.

Deklamuojamas tekstas vyrauja ir kai kuriuose šiuolaikinių režisierių (pvz., A.Vitezo) pastatymuose. Ypač jei tekstas turi vidinę ritmiką. Gerų rezultatų pasiekama derinant *gyvenimiškos ir melodeklamuotos kalbos* išraiškas, nors yra pavojus nukrypti į stiliaus eklektiką.

Ketvirtoje paskaitoje kalbėjome apie muzikinį teatrą, ir visų pirma apie operą. Ir šiandien naudinga bus prisiminti šį žanrą: jame ryškiausiai girdime kalbinių intonacijų suartinimą su muzika ir atvirksčiai. Dabar pasiklausysime fragmentų iš įvairių epochų ir stilių operų: italų, rusų, prancūzų, vokiečių, lenkų...Visi fragmentai skambės *originalo* kalba.

**20** **1** G.Puccini. „Bohema“ (fragmentas iš I v.).

**21** **1** P.Čaikovskis. „Eugenijus Oneginas“ (fragmentas iš I v.).

**22** **1** C.Saint-Saëns. „Samsonas ir Dalila“ (fragmentas iš II v.).

**23** **1** R.Strauss. „Rožių kavalierius” (fragmentas ir I v.).

**24** **1** T.Baird. „Rytoj” (fragmentas).

Šioje paskaitoje apžvelgėme tik keletą ryškesnių problemos aspektų. Procesai plėtojasi toliau, ir amžiaus pabaigos teatras nuolat siūlo mums vis naujų nuotykių intonacijos meno srityje.



## SEPTINTOJI PASKAITA

---

# Kompozitoriaus praktika: kaip rašoma muzika spektakliui?

Kompozitorius beveik niekada pats nesisiūlo rašyti muziką kokiam nors spektakliui. Jį visuomet susiranda režisierius. Man šia prasme sekėsi: teko dirbti su labai įdomiais ir savitais režisieriais, kurie kviesdavo mane rašyti muziką jų statomiems spektakliams. Jonas Jurašas, Jonas Vaitkus, Irena Bučienė, Vaclovas Blėdis, Juozas Miltinis, Dalia Tamulevičiūtė, Gintas Žilys, Stanislovas Rubinovas, Modris Tenisonas... dar keli mažiau žinomi, ar iš užsienio atvykę. Muzika spektakliui gimdavo iš glaudaus bendradarbiavimo su režisieriumi. Dažniausiai tasai jau žinodavo, *kokia* muzika ir *kiek* jos turi būti. Kartais pokalbiuose dalyvaudavo ir spektaklio dailininkas, bet tik tada, jei režisierius norėdavo garsą ir scenografiją sujungti į vieną visumą. Leiskite aptarti keletą kūrybinių praktikų.

1968 metais Jonas Jurašas, tuomet ką tik pradėjęs dirbti Kauno dramos teatro vyriausiuoju režisieriumi ruošėsi statyti Kazio Sajos tragikomediją „Mamutų medžioklė“ ir ieškojo kompozitoriaus. Siūlė vienam, kitam, bet tieji nenorėjo rašyti dainų *baltosioms eilėms*. Tarp atsisakiusiųjų buvo ir Feliksas Bajoras, tuo metu jau gerai žinomas teatro muzikos autorius. Kai Jonas pasiūlė man šitą darbą, sutikau nedvejodamas. Tai buvo *pirmas* pasiūlymas rašyti muziką dramos spektakliui. Mano tėvas Viktoras Kuprevičius kitados dirbo Kauno jaunojo žiūrovo teatre muzikos dalies vedėju ir parašė nemažai muzikos įvairiems spektakliams, radijo vaidinimams, mat tarpukariu Kauno radiofonas bemaž kiekvieną savaitę rengdavo gyvo eterio (kitokio ir nebuvo) premjeras - muzikinius vaidinimus vaikams. Tokių buvo geras pusšimtis. Kurį laiką dailininke dekoratore Jaunojo žiūrovo teatre dirbo ir mano motina, pagal specialybę grafikė, bet anų laikų mokyklos parengta ir platesnės specializacijos darbams. Tad teatras man nebuvo naujiena, o jei dar prisiminsim aktyvią *namų teatro* veiklą, į kurią būdavo įtraukiami visi giminės ir svečiai, kaimynai ir jų vaikai, tai tasai Jurašo pasiūlymas buvo tiesiog dovana. Tada nebuvo jokių sintetorių, o muziką, įrašytą į juosteles, transliuodavo labai „nuvargusia“ ir moraliai bei techniškai pasenusia garso aparatūra. Manęs tai nepatenkino, ir kartu su Vilniaus plokštelių studijos inžinieriais mes, teatro direktoriaus J. Tumpos palaiminti, pakeitėme magnetofonus, garsiakalbius ir netgi pabandėme garsą stereofonizuoti. Tiems laikams tai buvo tikra revoliucija. Vėliau, kiek

dramatiškesnėmis aplinkybėmis, panašią modernizaciją atlikau ir Panevėžio dramos teatre.

Visų pirma reikėjo surasti spektaklio muzikos stilių. „Mamutų medžioklė” - simbolinė pjesė, kurioje pasakotojas, arba Rylininkas, vis sukdamas savo rylą, dainuoja kažką panašaus į vokiečių *buržuazinio* teatro *zongus*. Be to, aktyvų vaidmenį turėjo ir tuo metu teatre dirbusi Modrio Tenisono vadovaujama pantomimos trupė. Tad muzikai teko “aptarnauti” dvi trupes - aktorius ir mimus. Muzika gimė greitai, buvau bemaž visose repeticijose (ši praktika vėliau sunyko), ir kai kuriuos eskizus užrašiau tiesiog repeticijų metu. Tuomet galutinis rezultatas buvo jokia staigmena - kai kurie motyvai jau skambėjo ir repeticijų metu, tad visi pamažu priprato prie būsimos muzikos. Visos fonogramos, skirtos dainoms, buvo be vokalo, ir aktorius Algimantas Kybartas turėjo dainuoti gyvai su iš įrašo skambančiu pritarimu. Yra nufilmuotas visas spektaklis, ir gal kada nors kas nors išleis jį vaizdajuostės forma, o dabar leiskite pagroti keletą motyvų iš „Mamutų medžioklės” muzikos.

## 25 1 G.Kuprevičius. „Mamutų medžioklė” (fragmentai).

Vienos dainos, kuri savo turiniu buvo savotiška disidentinė daina, orkestruotėje įterpiau A.Borodino temą “O duokite, o duokite mums laisvę” iš operos „Kunigaikštis Igoris”, bet, ko gero, ne daug kas tą repliką išgirdo. Tačiau vis tiek spektaklis tapo „įtartinas”, jo metu būdavo įvairių incidentų, salėje visada sėdėdavo keli provokatoriai, o per paskutinį spektaklį 1968 metų gruodžio 31 dieną teatro kieme stovėjo niūri saugumo mašina ir sunkvežimiai kaliniams vežti. Ko jie ten laukė, nežinia, bet tą paskutinį kartą (spektaklis buvo uždarytas) salėje esantys žiūrovai patys ramino itin įsisiautėjusius provokatorius, o Jonas Jurašas visą tą vakarą buvo baltas kaip popierius. Panaši atmosfera paskui pasikartojė tomis atmintinomis dienomis, kai susidegino jaunuolis Romas Kalanta... Nežmoniška įtampa atslūgo tik tada, kai spektaklis buvo iš repertuaro išimtas. Tyliai ir be jokių komentarų... Yra išlikęs įdomus naujojo režisieriaus pristatymas „Nemuno” žurnale (1968), kuriame šviesios atminties rašytojas Leonidas Jacinevičius (vėliau - vienas iš miuziklo „Ugnies medžioklė su varovais” teksto autorių; kitas buvo Saulius Šaltenis) kalbina Joną Jurašą: „nė viena Jurašo pasirinkta statyti pjesė neišriedėjo į sceną, lydima laiminančiai pakeltų rankų... O tam neužteko stiprių raumenų, reikėjo dvasios atletiškumo, padedančio įveikti valdininkišką lietuviško apdairumo atmainą...” Atminkime, kad tai parašyta 1968 metais, kai Prahoje vyko rimti disidentiniai įvykiai, ir „Nemuno” redakcija labai rizikavo, taip „negrąžiai” atsiliepdama apie tuometinius ideologinius sargus.

*...kiekvieną musę dalinsim per pusę, kū-ku, kū-ku... Ei, nebūk avinas, aprūkęs kaip kaminas, kū-ku, kū-ku... Įsigyk balioną, mėlynai raudoną, kū-ku, kū-ku... ir ženki su mumis, kū-ku, kū-ku..... Semiam iš tuščio, pilam į kiaurą, imam iš plono, dedam į siaurą, beriam akysna tiesą ir melą, siela badauja, liežuviai*

*mala...Žodžių Sacharoj ieškom žodyno, rodykit kelią, rodykit kelią... Kazys Saja. „Mamutų medžioklė”.*

Įsimintinas dar vienas spektaklis – Kazio Sajos „Šventežeris”.

1970 metų rudenį Kauno dramos teatro scenoje pasatyta pjesė ir iki šiol, rodos, dar gyva. Tūkstantį kartų ji rodyta visoje respublikoje. Priešingai negu „Mamutuose”, šiame darbe viso labo tik...vienas muzikinis numeris - finalinė daina, kuriai muziką ir žodžius parašiau pats: *semsim šulinį, semsim šulinį žirgams girdyt, semsim šulinį, semsim šulinį rūtoms laistyt*...Ir viskas. Kiti garsai - tai gandro kalenimas, paukšteliai, vanduo... Nereiškia, kad viskas taip lengvai gimė - būta ilgų ir kankinančių diskusijų, ieškojimų. Buvo sumanyta labai įdomi dekoracija - kiek pasviręs į žiūrovus didelis per visą sceną išskleistas Lietuvos žemėlapis su mažais nameliais, šulinių svirtimis, giraitėmis ir miškeliais. Vėliau grubūs melioracijos bernai visą tą gražų peizažą sutrypia, sumaigo. Tačiau neužteko drąsos viską padaryti *iki galo*. Janinos Malinauskaitės ir Jono Jurašo duetas ir šiame spektaklyje vis dėlto sužibėjo. Man teko kuklesnis vaidmuo, bet būtent mano daina baigdavosi kiekvienas spektaklis. Dažnai manęs klausia, iš kokio regiono ta *liaudies daina* - o aš rodau į savo galvą...Pasiklausykime tos „liaudies dainos”, beje, 1994 metais visai netikėtai pakartotinai suskambėjusios Motinos atminimui skirtose „Katakombų mišiose” („Missa catacumbae”).

Bene etapiškiausias man darbas – muzika Juozo Grušo dramai „Barbora Radvilaitė”. Vėl Jonas Jurašas, Janina Malinauskaitė ir aš. Šį kartą neįtikėtina rimtas ir didelis darbas, kuriame neužmirštamus vaidmenis sukūrė Rūta Staliliūnaitė (Barbora) ir Kęstutis Genys (karalius Žygimantas Augustas). Dirbome bemaž kasdien, o muziką rašiau sėdėdamas prie pianino užkulisiuose...Visa ji gimė betarpiškai, visų akyse, bet tai nebuvo kažkokie atsitiktinumai - visi trys statytojai labai gerai žinojome, ko norime. O siekėme vieno - įtaigos, emocijos, sukrėtimo. Juk toji istorinė drama, statyta 1972 metais, buvo didelis akibrokštas tuometinei santvarkai - juk mes neturėjome teisės kalbėti apie *savo* tautos istoriją, mokyklose apie tai buvo nutylima, ir todėl J.Grušo drama to meto jaunuomenei buvo nauja ir nežinoma mūsų krašto istorija. J.Jurašas sumanė labai įdomią veikalo sceninę koncepciją, įvesdamas Grušo veikale nepažymėtą laikėją - Dailininką, kuria per visą spektaklį tapo Barbaros portretą. Spektaklio finale jis pasirodo ...tikslioje Aušros Vartų Šv. Mergelės Marijos pavidalu - juk legenda teigia, kad tasai paveikslas yra Barbaros Radvilaitės portretas...Buvo taip, ar nebuvo, bet meno kalba leidžia pažeisti istorinį tikslumą. Muziką kurti pradėjau nuo finalo. Jei nebus geros pabaigos, svarstėme, ta ir kita muzika, kad ir kokia puiki ji būtų, - betikslė. Finalu tapo didingas himnas „Pagarbinkim meilę...” Štai jo motyvas:

**26** 1 G.Kuprevičius. „Barbora Radvilaitė” (finalo muzika).

Finalo įtaiga buvo tokia stipri, jog tie patys ideologijos sargai tuoj pradėjo šaukti apie religinę propagandą. Brendo konfliktas. J.Jurašas atsisakė keisti finalą

(kiek gi galima keisti?) ir tuomet parašė atvirą laišką, kuriame tiesiogiai apkaltino tuometinę valdžią kišimusi į menininko kūrybą, piktinosi besaikiais draudimais ir nurodymais „kaip reikia“. Konfliktas baigėsi tuo, kad režisieriui buvo pasiūlyta ieškoti darbo ten, kur jo „nepersekios“. Tuomet kartu su antrąja žmona Aušra Sluckaite režisierius nutarė emigruoti. Aš buvau tos liūdnos atsiskyrimo valandos dalyvis, ir kai grįžau į namus, beveik iki pat jų mane lydėjo į apsiaustą įsikniausęs „sargas“... „Barbora Radvilaitė“ buvo paskutinis mano didelis darbas Kauno dramos teatre. Kiti buvo mažesni ir ne tokie reikšmingi... Dabar, lyg prisimindamas tą nuostabų laikotarpį, operos „Karalienė Bona“ partitūroje įpyniau ir du motyvus iš muzikos dramos spektakliui. Viena iš temų, kuri skamba šiame naujame mano darbe, atkeliavo iš „Barboros Radvilaitės“ finalo.

**27** 1 G.Kuprevičius. „Karalienė Bona“ (fragmentas iš II v.).

Lenkų rašytojo Janušo Korčako pjesė - spektaklis vaikams, turėjęs didžiulį pasisekimą. Karaliaus Motiejuko vaidmenį sukūrė aktorė Rūta Staliliūnaitė, ir tai vienas šviesiausių jos vaidmenų. Spektaklyje daug iš anksto įrašytos muzikos, dainų. Tai gi yra galimybė kai kurių to darbo epizodų pasiklausyti.

**28** 1 G.Kuprevičius. „Karalius Motiejukas Pirmasis“ (prologas).

Tam tikra prasme „Motiejukas“ buvo pirmas mano žingsnis į miuziklo žanrą. Reikėjo ne vien dainelių, bet ir išplėtotų muzikinių numerių. Tarkim, finalas, kuriame dainavo berniukų choras ir griežė didelis styginių orkestras. Tiesa, girdėsime netobulus įrašus, bet jie labai nuoširdūs, visi dirbo kaip mokėjo, o ir mano patirtis tais metais buvo ne itin didelė.

Janušo Korčako, lenkų žydo mokytojo (tikroji pavardė Henrikas Goldšmitas), lydėjusio vaikus į koncentracijos stovyklą ir toje baisioje kelionėje pasakojusio pasakas nieko nenujaučiantiems vaikams (jis žuvo 1942 metų rugpjūtį, lageryje kartu su savo auklėtiniais) istorija apie gerąjį vaiką ir vaikų gynėją Karalių Motiejuką Lietuvoje buvo žinoma dar 1923 metais, kai ji kartu su kitais apsakymais buvo įdėta Kaune išleistoje rinktinėje. Tiesos ir melo kova Kauno dramos teatro spektaklyje buvo parodyta atvirai, aiškiai ir labai skaidriai. Nors formali režisierė buvo pirmoji J.Jurašo žmona Lida Kutuzova, tačiau už jos nugaros stovėjo Jonas, kuris netiesiogiai vadovavo visam pastatymui. Tad ši kartą dirbome jau keturiose - dailininkė buvo ta pati J.Malinauskaitė...Kada tai buvo, kada? 1969 metais...

**29** 1 G.Kuprevičius. „Karalius Motiejukas Pirmasis“ (dainos iš II v.).

Dar vienas įsimintinas darbas. Kazys Saja „Devynbėdžius“ (premjera įvyko Panevėžio dramos teatre) pavadino „dviejų dalių muzikine pasaka“, o teatro

kritikė Laima Repšytė pjęsę apibūdino taip: „K.Sajos „Devynbėdžius“ galima laikyti pirmu lietuvišku miuziklu. Čia susipina tragiška ir komiška, o grotesko ir absurdo teatro elementai suveši nacionalinių tradicijų dirvoj“ („Literatūra ir menas“, 1978 m. rugsėjo 16 d.). Spektaklį kūrėme kartu su dailininku lėlininku Vitalijum Mazūru, kuris pasiūlė nepaprastai ažūrišką ir tikslią dekoaraciją - daug erdvės, simboliniai statinių rėmai, modernizuotas etnografinis kampelis. Na ir muzika turėjo „pritapti“ prie sprendimo. Ji tokia ir tapo - kiek liaudiška, o kiek ir naujoviška.

**30** 1 G.Kuprevičius. „Devynbėdžiai“ (dainos).

Šalia kanklių skambėjo elektrinė gitara, o muzikoje, be liaudiškų intonacijų, prasimušė meilė „The Beatles“ harmonijai ir melodikai... Muzika tapo populiari, kai kurias daineles dainavo net restoranuose. Esu gavęs keletą laiškų, kuriuose buvau prašomas atsiųsti natas: mokytoja iš Pakruojo prašo dainos „Skriski skriski Lietuvėlėn...“ gaidų „norėtų dvi sesutės padainuoti“. Tai iš 1979 metų laiško.

1980 metais „Devynbėdžius“ sumanė pastatyti erfurtiečiai, ir Vilniaus rusų dramos teatro režisierius Ivanas Petrovas bei dailininkė Dalia Mataitienė, o ir aš, kaip jau „žinomos“ muzikos autorius kartu su vertėja Irena Breving kibome į darbą, tuo labiau, kad pagal „prikaz No KK-358“ Lietuvos kultūros ministras komandiravo mane savaitei baigiamųjų darbų į Erfurtą. Keistas tai buvo spektaklis, vadinosi jisai „Klemens“, ir buvo nei vykęs, nei nevykęs. Aš pirmą kartą susidūriau su problema, kad kita kalba skambantys lietuviški tekstai mano muzikai netinka. Reikėjo rašyti naują muziką, bet...jau buvo vėlu. Vokiečiai „laužė“ balsus ir liežuvius, o publika, rodės, ilgainiui pamiršo eiti į tą spektaklį, nors spektaklio statytojai laikraščiuose džiaugėsi: „spektaklis gimė labai gyvas, liaudiškas, koloritingas, nesentimentalus...“

Aš jau minėjau dramatišką istoriją apie stereofonijos įdiegimą Panevėžio dramos teatre. Tuo metu tai buvo visais požiūriais klestintis Juozo Miltinio teatras. Buvo įrengta moderni tiems laikams šviesos aparatūra, salė pritaikyta didžiajam teatro menui, gerai įrengta scena, bet garsas buvo prastokas, nors dar ne blogiausias. Mes Vilniuje, plokštelių studijoje, padarėme gražų stereofoninį, erdvinį įrašą, ir kai su garso režisieriumi Viliumi Kondrotu atvykome į teatrą, per perklausą nė pusės mūsų pastangų nesigirdėjo. Tuomet aš paprašiau Metrą keletą dienų skirti aparatūrai pertvarkyti į stereofoninę. Jis atsakė: „Štai naktis, ir tvarkykites...“ Ką gi, beliko per naktelę viską išmontuoti, sumontuoti, patikrinti, o jau rytą, kai visas kolektyvas susirinko, anot Miltinio, „klausytis operos“, mes visa jėga paleidome įrašą. Efektas buvo stulbinantis, ir tuomet atsistojo Miltinis, nužvelgė visus ir dramatišku balsu tarė: „Dramos teatras mirė. Tegyvuoja opera.“ Ir paleido visus namo. Mūsų nuotaika buvo baisi, nežinojome, ką ir beveikti. Po pietų - skelbta repeticija. Visi susirenka jau ne tiek tos repeticijos, kiek tolesnės intrigos genami. Vėl baisi tylą. Ilgai sėdi Metras. Tyli. Pagaliau

atsistoja ir sako ilgą, nepaprastai gražią kalbą, kuria nori padėkoti mums už teatro modernizaciją, už darbą, ir t.t., it t.t. Paskui visi be saiko geria prancūzišką konjąką, ir apie jokiais repeticijas jau nebekalbama...

Dabar pats laikas tarti keletą žodžių ir apie patį muzikos įrašymo procesą, kuris dažniausiai yra slaptas, publikai nežinomas darbo etapas. Noriu pasiūlyti pasiklausyti mano gero bičiulio, Lietuvos Nacionalinio radijo garso režisieriaus Remigijaus Kudirkos sumontuoto savotiško audio klipo iš muzikos radijo pjesei „Nosis” (pagal N.Gogolio apsakymus) darbo proceso. Išgirsite ne tik pačią muziką, bet ir mano nuorodas smuikininkui, garso režisieriaus pastabas. Tai labai juokingas įrašas ir kartu - labai rimto darbo dokumentas: taip kuriama muzika *teatru*.

### 31 1 G.Kuprevičius. „Nosis” (muzikos įrašo darbo proceso santrauka).

Kitas mūsų susitikimas vyks...Maskvoje, kažkada garsiam „Sovremenniko” dramos teatre, kuriame 1972 metais Jonas Jurašas statė W.Shakespeare'o „Makbetą”. Tai buvo toks drąsus ir pavojingas pastatymas, kad nėra ko stebėtis, jog įvyko tik jo peržiūra. Išliko mano muzikos tam pastatymui įrašas, kurio mes netrukus klausysimės, bet leiskite kiek papasakoti apie režisieriaus sprendimą. Pabrėžiu, tai vyko Maskvoje, netrukus po tais pačiais metais Kaune įvykusios „Barboros Radvilaitės” premjeros, kuri čia sukėlė konfliktą ir jau negerai atgarsiai buvo nuskrieję iki Maskvos...

Visa scena - tai chirurginis kabinetas: baltos sienos, viduryje - operacinis stalas, gale jo - baltas emaliuotas dubuo, pripiltas tikro veršiuko kraujo. Jame vėliau savo rankas „plaus” visi tie, kurie susitėpę krauju. Spektaklio pabaigoje iš salės galo, šokdami per žiūrovų galvas, į sceną įlėks keturi alkani tikri dobermanai ir baisiausiai kriokdami, puls dar gyvus likusius Shakespeare'o tragedijos herojus. Per peržiūrą jie kliudė gerbiamus kritikus ir partinio biuro sekretorių, o per sceną, kurioje teatro samdytas cirko artistas turėjo „ryti gyvą ugnį”, iš tikrųjų užsiliepsnojo šio barzda, ir gaisrininkai jį liejo tikru vandeniu. Kai kurie garsūs rusų aktoriai buvo tiek įbauginti, kad vaidino pusbalsiu ir vis dairydami, kas gi dar atsitiks. Tai buvo košmaras, kokio Maskva nematė. Kai viskas buvo baigta ir kastuvus dusliais smūgiais „užkasė” šunų sudraskytus kūnus, spektaklio aptarimas buvo tik komedijos pabaiga. „Etogo pokazvatj ne-il-zia. Ne-il-zia. Poniali?!” Kas tai pasakė, nepamenu, bet visi atsiduso. Vėliau, emigracijoje, Jonas Jurašas šį spektaklį pakartojo, tiesa, jau be mano muzikos, garsiam Niujorko teatre „La Mama”. Ta pati balta chirurginė palata, veršiuko kraujas ir keturi dobermanai. Nebuvo tik manęs, Maskvos aktorių ir partinio biuro sekretoriaus.

### 32 1 G.Kuprevičius. „Makbetas” (fragmentai).

Pakeiskime temą ir pakalbėkime apie tai, kaip kompozitorius sprendžia kompleksą problemų, kai tenka į vieną spektaklį sudėti tris ar daugiau skirtingų epochų, stilių, manierų. Tokios problemos laukė statant „Erotidijas” Kauno jaunimo kameriniame teatre. Jos buvo sudėtos iš trijų labai skirtingų šaltinių – Ovidijaus „Ars amandi”, vienos pasakos iš „Šecherezados” ir biblinės „Giesmių giesmės”. Visus šiuos kūrinius jungia erotinis motyvas, kuris kviečia ieškoti kažkokių vienijančių elementų, vieno stiliaus. Jį netikėtai padėjo sukurti naujos technologijos, kurios čia panaudotos to neslepiant. Visa muzika įrašyta kompiuteriu, iš anksto programuotais ritmais, su sintezuotais registras. Man atrodė, kad taip mes parodysime tam tikrą erotinį šaltumą, dvelkiantį iš trijų aukštosios literatūros šaltinių. „Erotidijos” nėra karštoji pornografija ar neusvaldytų aistrų seksas, artimas gyvuliškiems instinktams. Literatūra, kuri yra viso spektaklio pagrindas, kelia daug kitokių jausmų, ne vien erotinių. Meilė Ovidijaus patarimuose įsimylėjeliams- tai proto ir jausmų pusiausvyros menas. Šecherezada visą laiką akylai seka, kad kiekvienas pasakojimas baigtusi taip, kad kitą dieną reiktų jį tęsti. O „Giesmių giesmės” eilutės, perskaitytos ne tiesiogine prasme, įgauna apibendrintų ir toli gražu ne erotinių įvaizdžių pavidalą. Visos šios priežastys nulėmė muzikos pobūdį. Spektaklio pabaigoje skamba didelis ir išplėtotas valsas. Kas jame sukasi, kas vyksta, - nežinau, bet žinau tikrai, kad mes visi įsukti į tą didelį ir nenuminstantį pasaulį, kuriame kiekvieną kartą, kai tik tave pakviečia kuris iš režisierių rašyti muziką, tu žinai, kad tavoji įgyta patirtis yra tik tuštuma, ir kiekvieną kartą reikės atrasti naujus, kitokius, nepakartojamus kūrybinius sprendimus. Su keliais iš jų supažindinau.

---

## AŠTUNTOJI PASKAITA

---

### Situacijų muzika: iliustracija ar kontrastas?

Dabar, po ganėtinai plačiai atskleistos kūrybinės praktikos, vėl noriu jus sugrąžinti į teatro muzikos teorijos laukus. Mane visada domino, ar kompozitorius teatre turi būti tik iliustratorius, ar gali rutuliuoti ir savo muzikinę mintį, kuri nebūtinai būtų adekvati režisieriaus minčiai ar realiai situacijai, besiklostančiai scenoje. Pirmiausia aš klausiu savęs - kas yra muzika? Ir atsakau: muzika visada yra *džiūgavimas* .

Istorikai tvirtina, kad ankstyvieji krikščionys giedodavo be žodžių ir tai vadino „šloviniu be žodžių, psalme be žodžių, *aleliuja* giedojimu“. Šv. Augustinas tokį sielos prasieržimo ir susikaupimo būdą aprašo pirmiausia atsakydamas į klausimą, kas yra *džiūgavimas*. Džiaugsmas, rašo jis, kurio neįmanoma išreikšti žodžiais; tačiau balsas išreiškia tai, ką vidus suvokia, bet nepaaiškina žodžiais, tai - džiūgavimas. Kas gieda džiūgaudamas, tas netaria žodžių; jis taria džiaugsmo garsus be žodžių; o sielos džiaugsmas išreiškia džiaugsmą taip stipriai, kaip tik įmanoma, reikšdamas savo jausmus, tačiau nemažydamas apie kokį nors prasmingumą. Jo balsas tuomet išreiškia tokią didžiulę laimę, kokios neįmanoma išreikšti žodžiais...

Šie išminčiaus žodžiai gali būti visos muzikos ir visokio kitokio garso esmė teatre, tokia žmogiškosios kultūros išraiškos forma, kurioje sukonzentruota visa metafizinė ir sakralinė meninės išpažinties gelmė. Gal kas sakys - o ką bendra turi Šv. Augustinas ir teatrologija? Ogi labai daug. Pirmiausia įgalina aktorių *suderinti* savo mintis su esama ir būsima scenine situacija, pakelti savo adresato dėmesio lygmenį į kitą, anot Plotino, *dangų*, kuriame ir turėtų įvykti visa teatro misterija. Bežodė teatro muzika lyg atkartoja seną religinių apeigų tradiciją *giedoti be žodžių*, tačiau toji senoji tradicija tiems laikams buvo *naujoji išraiška*, modernių laikų šauklė. Giesmė tik vėliau, jau *grigališkajame chorale*, įgavo mums gerai žinomų giesmių *su tekstais* formą. Juose skiemuo vedė motyvą, o ne šis žodį. Motyvas prarado savo muzikalumą, tapo konkretaus žodžio tarnu. Teatre išliko tasai nuostabus *betekstis muzikos skambėjimas*, ir nors dažnai jis būna iliustratyvus, vienok leidžia žiūrovui pajauti tai, ko nepasako žodis. Mano mintis taps aiškesnė, kai mes pasiklausysime muzikos iš spektaklių.

**33**

**1** J. Gruodžio muzika spektakliams „Šarūnas“ (V. Krėvė), „Varpai“ (Ch. Dickens), „Hamletas“ (W. Shakespeare).

Juozo Gruodžio muzika teatrui yra labai sceniška, programinė, su labai konkrečiais ir ryškiai pateiktais charakteriais. Apie J. Gruodžio muziką dramos spektakliuose rašė savo recenzijoje rašytojas Balys Sruoga: „Juozas Gruodis „Šarūno“ ir itin „Varpų“ spektaklyje pasižymėjo kaip žymus *teatrinės muzikos* meistras. Moka jisai pajauti pjesės dramatinę situaciją, spektaklio uždavinį, moka jisai prisitaikyti dramos scenos reikalams ir drauge pasilikti muzikalinės kūrybos aukštumoje. Tai reta dovana, toli ne visiems (net operų kompozitoriams pasiekiamą“ (cit. iš recenzijos „Ch. Dickenso „Varpai“ Valstybės teatre“. - Vairas, 1930, Nr. 11, p. 176).

Muzikologas Algirdas Ambrazas knygoje „Juozo Gruodžio gyvenimas ir kūryba“ (Vilnius: Vaga, 1981) rašo: „Lyginant su tam pačiam J. Gruodžio kūrybos laikotarpiui priklausančiomis simfoninėmis poemomis, sceninių kūrinių kalba daug paprastesnė, kartais net tradicinė. Tačiau svarbiausi J. Gruodžio muzikos stiliaus bruožai, ypač harmonijos spalvingumas, ryškiai juntami ir čia. Savo ruožtu, kiekvienas sceninės muzikos kūrinys, priklausomai nuo jo žanro,



turinio, režisūrinio sumanymo, turi ir specifinių bruožų” (p.178). Remdamiesi knygos autoriaus tyrimais, apžvelgsime J.Gruodžio muziką trimis spektakliams.

Muziką V.Krėvės epopėjai „Šarūnas” sudaro keturi numeriai chorui su orkestru, du numeriai orkestrui, trys liaudies dainos, harmonizuotos mišriam chorui a cappella. Vėliau kompozitorius sudarė iš tos muzikos koncertinę siuitą Šarūnas: 1. Įžanga ir daina balsui su orkestru „Ulijona”; 2. Choras „Ateina mergužėlės”; 3. „Audra” (orkestrui); 4. Įžanga ir choras „Aš, anyta”; 5. „Gedulingas maršas” (orkestrui, dalyvaujant chorui). Keletą metų anksčiau (1927) J.Gruodis ketino kurti šiuo siužetu operą. Muzikoje stilizuotos sutartinės. (IV numerio įžangoje, 61 pvz. iš 179 p.)

Reikšmingiausias numeris šiame spektaklyje - jį užbaigiantis grandiozinis „Gedulingas maršas”. Po niūrios kontrabosų įžangos pasigirsta svarbiausioji tema. Jos pagrindas – trumpa, nuolat varijuojama rečitatyvinė frazė, kurios išraiškumą itin sustiprina spalvingi trigarsių gretinimai. Antroji maršo tema pasižymi tragiška patetika. Kūrinio pabaigoje įsilieja choras (be žodžių), ir viskas baigiasi galinga *fortissimo* gaida. (63 pvz., 180 p.)

Kitokie uždaviniai sprendžiami A.Olekos-Žilinsko Kauno valstybės teatre pastatytoje Ch.Dickenso apysakos „Varpai” inscenizacijoje. Pasakojama neturtingo varpininko Tobio Veko istorija, kurioje atsiskleidžia amžina gėrio ir blogio kova. Žmogaus moralinių vertybių simboliu tampa nuolat gaudžiantys varpai, spektaklyje žymintys esminius veiksmo posūkius. Muzikos nėra daug (8 numeriai) bet, kaip rašo B.Sruoga, „tose vietose, kur žmogaus - aktoriaus - jėgos nebeįstengia pakelti padėties įtempimo, ateina į pagalbą muzika. Ir ypatinga muzika.(...) Jo muzika „Varpų” realiąją vaidybą itin sustiprina ir padarė ją dar ekspresyvesnę” (iš jau cituotos recenzijos). Per visą spektaklį plėtojama varpų leittema, kurią atlieka vyrų choras ir orkestriniai varpai.

Motyvas kinta priklausomai nuo situacijos. Pasak A.Ambrazo, įspūdingiausia - Tobio Veko vizijos bažnyčioje scena. Po neramios vargonų preliudijos suskamba niūri „Dies irae” tema, kuri plėtojama. Įspūdinga ir finalinė „Gigae”, kuri taip pat paremta jau žinoma varpų tema.

Iš muzikos lenkų rašytojo J.Žulavskio pjesei „Sabatajus Cevi”, kurios veiksmas vyksta XVII amžiuje Mažojoje Azijoje, taip pat aštuonių numerių labai populiariu tapo „Rytiečių šokis”, vėliau įėjęs į orkestrinę siuitą bei pritaikytas smuikui su fortepijonu.

## 34 1 J.Gruodis. „Rytiečių šokis”.

Atskirai reikia paminėti Michailo Čechovo Kaune pasatytą W.Shakespeare'o „Hamletą” (jei tikėsime spauda, buvo parodyti 14 spektaklių). Apie šio režisieriaus nuotykius Kaune yra šiokių tokių žinių A.Morovo knygoje „Menininko tragedija” išleistoje 1971 metais Maskvoje. Iš jos sužinome, kad M.Čechovo pastatymai buvo vertinami prieštarinčiai - vienus jie žavėjo, kitus trikdė, tačiau reikia išsivaizduoti nepakartojamą kūrybinę atmosferą, tuo metu vyravusią A.Žilinsko (Olekos-Žilinsko) vadovaujama teatre. Jis pats sukūrė ir Hamleto vaidmenį aptariamame pastatyme. Režisierius savo dienoraštyje

pažymi: "Žilinsko Hamletas buvo būtybė neįtikėtina. Atrodytų, kad jo siela skrietų virš jį supančių įvykių. Ir kartu su degančia, kenčiančia širdimi, aštriu protu ir viską perskrodžiančiu žvilgsniu jis buvo čia, ant žemės, su Karaliene, Karaliumi, Ofelija, Horacijumi ir senuoju Polonijumi. Aš gerėjausi dirbdamas su juo..." (iš A.Morovo monografijos, p.180).

Dienraštis „Lietuvos aidas“ šią premjerą vertino labai palankiai, nors buvo ir kitokių atsiliepimų. Šešėlių metė ir kai kurie nacionalistinio pobūdžio vertinimai, skeptiškas požiūris įrusiškosios teatro tradicijos diegimą lietuviškajame teatre. Kai ką ir toliau tenkino kaimiškos provincijos teatrelis su „Amerikos pirtyje“.

„Hamletui“ J.Gruodis parašė 11 numerių, daugiausia orkestrinių. Apie J.Gruodžio muziką spektakliams rašo specialiai šią temą nagrinėjusi V.Bakutytė-Mackonienė darbe „Muzika dramos teatro spektakliams. J.Gruodžio muzika dramoms“ (1975, rankraštis yra Lietuvos muzikos akademijos bibliotekoje). Štai kaip autorius išsivaizdavo Hamleto tėvo šmėklą: už scenos skambantis vyrų choras dar labiau paryškina niūrią ir tamsią nuotaiką. Visa muzika gerai charakterizuoja atskirus veikėjus arba situacijas, ir kompozitorius kiekvieną kartą parenka adekvačias tam priemones - ypač akcentuodamas harmoninę kalbą.

Juozo Gruodžio muzikos teatrui praktika vėliau buvo pratęsta ir galima drąsiai teigti, kad būtent iš tų laikų formavosi tolesnė tradicija. Vienas ryškiausių tęsėjų buvo Eduardas Balsys, penktajame ir šeštajame dešimtmečiuose tapęs ryškiausiu teatro ir kino muzikos autoriumi. Apie tai rašoma neseniai pasirodžiusioje puikioje Onos Narbutienės monografijoje „Eduardas Balsys“ (Vilnius: Baltos lankos, , 1999; p.181, 383).

## 35 1 E.Griego muzika H.Ibseno dramai „Peras Giuntas“.

Dabar persikelsime į Norvegiją, ir pažvelgsime, kokia muzikinė praktika vyravo norvegiškajame teatre. Be abejo, tai visų pirma du didieji norvegai - Henrykas Ibsenas ir Edvardas Griegas. Verta kiek plačiau papasakoti apie šių dviejų menininkų kūrybinę draugystę. Remiuosi Andrzejiaus M.Kolaczkowski straipsniu žurnale „Ruch muzyczny“ (1978, Nr.7, p.3-4). Pirmoji pažintis įvyko tuomet, kai Griegas kreipėsi į Ibseną rekomendacijos dėl darbo kapelmeisteriu Oslo teatre, bet to darbo negavo ir tapo kapelmeisteriu filharmonijoje. Taip įvyko todėl, kad, Ibseno nuomone, pareigos teatre buvo per menkos Griego talentui. Po dešimtmečio jų draugystė tapo artimesnė, nors santykiuose būta visko. Pirmą kartą Griegas panaudojo Ibseno tekstą rašydamas lopšinę savo dukrai - iš dramos „Pretendentai į sostą“. Ibsenas „Perą Giuntą“ („Peer Gynt“) rašė negalvodamas apie jo pastatymą. Pjesės laikas apima bemaž kelias dešimtis metų, o veiksmas vyksta...keturiasdešimtyje vietų. Panašiai Turgenevas parašė savo „Atostogas kaime“, Buchneris - „Dantono mirtį“. Taip rašant nevaržo jokie teatro kanonai ir tradicijos - rašytojas tampa laisvas erdvėje, kurioje realybė ir fantazija neturi ryškios ribos. Ibsenas „Perą Giuntą“ vadino pernelyg norvegiška pjesė, kad ji

galėtų ką nors sudominti užsienyje, tačiau ateitis parodė, kad būtent šis veikalas tapo bene labiausiai žinoma norvegų drama. Tą populiarumą Ibsenas turi dalintis su Griegu. 1874 metais Ibsenas laiške prašo Griegą komponuoti muziką dramos inscenizacijai, nurodydamas, kurioms scenoms ji būtų reikalinga. Laiške Ibsenas praneša, kad ketina praleisti IV veiksmą ir pakeisti jį muzikiniu paveikslu (*tonemaleri*), vaizduojančiu Pero klajones. Turi būti Anitros šokis, Solveigos daina, po kurios „uždanga pamažu leidžiasi, ir muzika pamažu kuria audros paveikslą, kuris pradeda V veiksmą...” - rašo Griegui Ibsenas. Kartu Griegas gauna visišką kūrybinę laisvę ir pats sprendžia, kokiems numeriams rašyti muziką. Laiške Bjorsonui jis vadina „Perą Giuntą” „pačia nemuzikaliausia pjese”. Iš kitų laiškų galima spręsti, kad muziką Griegas rašė pamažu, sunkiai. Uždaviny pasirodė esąs sudėtingesnis, ir, įveikdamas sunkumus, Griegas prisipažįsta Oslo teatro direktoriui, jog „pavargsta”. Partitūra baigiama tik 1875 metų rudenį. Bet ir tuomet autorius daug ką koreguoja, taiso, papildo. Pirmoji spektaklio premjera įvyko 1876 metų vasario 24 dieną Christianijoje (Osle) ir buvo labai sėkminga - vien per sezoną buvo parodyti 36 spektakliai. Keista, bet nei Ibsenas, nei Griegas premjeroje nedalyvavo...

Spauda apie Griego muziką rašė: „Vaidinimas truko beveik penkias valandas, bet žiūrovų dėmesys nemenko. Tai muzikos nuopelnas”. Kritikai pažymi muzikos originalumą ir dramatiškumą, situacijų atitikimą. Tik tų metų lapkričio mėnesį Griegas pamatė spektaklį, ir rašo draugui, kad keliose vietose muzika buvo palydėta audringais plojimais. Vieni jų kilo po Solveigos dainos.

Dabar pasiklausysime keletą šios genialios kompozicijos versijų. Pirmoji - autorinė, iš siuitos, o antroji – džiazio stiliumi.

**36** 1 E.Grieg. „Solveigos daina” (iš orkestrinės siuitos ir Harry’o Beckett’o kvarteto įrašo).

Mano nuomone, Griego muzika „Perui Giuntui” yra vienas nuostabiausių teatrinės muzikos pavyzdžių, ir vargu ar kas jį pralenkė. Kito stiliai, požiūriai, bet Griego muzika yra toks tikslus ir adekvatus tekstui kūrinys, jog ne veltui profesorius E.Balsys tvirtino, kad norintys rašyti muziką teatrui turi šios muzikos klavyrą instrumentuoti iš naujo. Šį iš pirmo žvilgsnio beprasmį darbą atlikau ir aš, ir tik atlikęs suvokiau, ką patyriau. O patyriau štai ką - teatro muzika turi visai kitus dėsnius, kitą laiką ir kitą situaciją. Ji niekada nebūna pati sau, ir, jei to nesuvoki, tampa spektakliui netinkama.

**37** 1 G.Bizet muzika A.Daudet dramai „Arlietė”.

Georges Bizet muzika Alphonso Daudet pjesei „Arlietė” („L’Arlesienne”) - tai dar vienas teatro muzikos stebuklas, gimęs beveik tuo pat metu - 1872 metais Prancūzijoje ir iki šiol vadinamas vienu sėkmingiausiu teatrinės muzikos

projektu. Premjera įvyko 1872 metais spalio 1d. Paryžiuje. Po šio darbo dar buvo opera „Karmen“, kurios triumfo autorius nebesulaukė - 1875 metais G.Bizet mirė. Spektaklyje - 27 muzikiniai numeriai, iš kurių vėliau buvo sudarytos kelios siuitos koncertiniam atlikimui. Pirmąją sudarė pats autorius, o antrą - E.Giraud.

Pjesės akcija vyksta Arlio provincijoje, ir Bizet sumaniai panaudojo to regiono folklorą - provansietškus ritmus, intonacijas. Dominuoja mediniai pučiamieji instrumentai. Abiejose siuitose pirmą kartą orkestro partitūroje regime altinio saksofono partiją. Muzika be galo spalvinga, ryški ir įsimenanti.

Trumpas Daudet pjesės siužetas labai artimas būsimai „Karmen“ - svajingas jaunuolis, ūkininkės sūnus Frederis išsimyli įtartina elgsena garsėjančių moterį, atvykusią iš Arlio. Paprastos kaimo mergaitės Vivetos meilė pralaimi. Skambant žaviai farandolai naktinės šventės metu Frederis nusižudo.

Dar vienas autorius tegu šiandien atkreipia dėmesį į teatro muziką. Tai Jeanas Sibelius (1865-1957) ir jo muzika Maurice'o Maeterlincko dramai „Pelėjas ir Melisanda“ (op.46, 1905). Ši puiki simbolistinė literatūra 1893-1895 metais jau neramino Clodo Debussy vaizduotę - tuomet gimė nuostabi prancūzų impresionisto muzika, visai arti Sibeliaus kūrinio metų- 1903-ųjų, kai tiems patiems Maeterlincko vaizdiniais kūrė savo simfoninę poemą muziką naujųjų Vienos klasikų lyderis Arnoldas Schönbergas. Dar žinome Gabrielio Faure muziką tai pačiai dramai, anglų kompozitoriaus ir muzikologo William Vincent Wallace simfoninę siuitą tuo pačiu pavadinimu.

Kas gi taip traukė muzikus prie šio 1892 metais parašyto veikalų? Ta keista pjesė buvo ankstyvojo Maeterlincko teatro viršūnė. Po trumpų, bet labai netradicinių pjesių „Aklieji“, „Nekviestoji“, „Tentažilio mirtis“, „Ten, viduje“ (beje, ši pjesė tapo mano operos tuo pačiu pavadinimu pagrindu) Maeterlinckas jau pačioje pradžioje esminį pranešimą pateikia simboliškai - tarnaitės plauna slenkstį ir laiptelius, kalbėdamos, jog laukiama svarbių *įvykių*. Kita sako - *laukiama didelės šventės*. O penktame veiksme ant slenkščio tos pačios tarnaitės randa sužeistą Melisandą ir Golo. Tai tipiška simbolinė kalba - viskas įvyks, nes *jau vyksta*. Melisanda mirė, bet gyva jos duktė, mažas žmogutis vaško spalvos veidu, kuris taip pat verks, ir *man gaila jos*, - sako mirštanti Melisanda. Spektaklis baigiasi senojo karaliaus replika - „Vaikas dabar turi gyventi vietoj motinos...Dabar eilė šiam kūdikiui...“ Taip ir baigiasi visa ši keista ir simbolių prisodrinta istorija. Belgų literatūrai būdingos nuotaikos ir situacijos buvo labai tiksliai bendrą Europoje amžiaus sandūroje vyravusių nuotaikų išraiška. Tam baimės, netikrumo, pasimetimo ir šviesaus, gailaus liūdesio tonui gerai antrino muzika. Amžiaus, epochos lūžis visuomet skaudus, - tą jaučiame ir mes, patekę į tūkstantmečių sankryžą. Be to, visuomet naujo amžiaus pradžioje pasaulis save lyg tyčia sukrečia baisiais ir neįmanomais jokia išankstine vaizduote įsivaizduoti įvykiais. Visa Maeterlincko kūryba persmelkta *absoliučios neišvengiamybės įstatymo*. Muzika savo prigimtimi - menas laike, arba laikinis menas, - yra paženklinta šio įstatymo antspaudu: ji, kartą prasidėjusi, neišvengiamai skuba į savo pabaigą, anot Leonardo da Vinci, - *čia pat gimusi tuoj ir miršta...*

Melisandos paveikslas pjesėje kuriamas paukščio įvaizdžiu - ji dainuoja kaip „ne šių vietų paukštelis“, ji sunkiai alsuoja, kaip „pagauta paukštė“, o po jos krūtimi visiškai maža žaidždelė, nuo kurios „nemirtų ir balandis“, o kur dar gulbės ar balandžiai, skrendantys iš bokšto. Antrasis jos broožas - begalinis vaikiškumas. Ji ir jos aplinka - tai vis mažos mergaitės, beveik vaikai. Gal į juos panašus ir Peleas, kuris, beje, supranta, kad pernelyg vaikiška būseną yra pražūtinga. Pjesėje yra keli tuo požiūriu įdomūs sakiniai: Pelėjas - „Ką jūs žaidžiate? Nežaiskite taip arti gilių vandenų...Aš žaidžiau kaip kūdikis su tuo, apie ką nei pats neįtariau...Aš žaidžiau sapnuose aplink likimo spąstus...“

Visi herojai dažnai kartoja „aš paklydęs“. Tasai prancūzų kalbos žodis gali reikšti ir „pražuvęs, praradęs save...“ - „jie verkia kaip pasiklydę vaikai“...Finale: „jie gulėjo prie vartų. Kaip kokie išbadėję elgetos. Jie taip sukibo vienas su kitu, lyg būtų maži išsigandę vaikai...“ Paskutiniai karaliaus Arkelio žodžiai - „ji buvo tokia nepastebima, tokia nedraši, tokia tyli. Tai buvo paslapties kupina būtybė, tokia kaip ir visos“.

**38** 1 J.Sibelius. Fragmentai iš muzikos spektakliui „Pelėjas ir Melisanda“.

Dabar - fragmentai iš C.Debussy *meterlinkiškosios* muzikos.

**39** 1 C.Debussy. Muzikinės dramos „Pelėjas ir Melisanda“ fragmentai.

Kuri geresnė? Išraiškingesnė? Muzikoje nerungtyniaujama. Čia visi kalba su savimi savo pergalių arba nesėkmių rėmuose. Esu tikras, abi versijos yra taip arti to keisto meterlinkiško pasaulio, o gal net jo viduje, kad mums belieka tik bent kiek prisiartinti prie jo, bent trumpą valandėlę jame pabūti. Ir kai vėl išeisime iš jo į realų ir konkretų pasaulį, gali atsitikti taip, kad ir jame jau būsime kažkiek kitokie.

Teatras yra puiki proga *keisti žmogų jo galimybių rėmuose*.

## DEVINTOJI PASKAITA

---

### Muzika dramos spektaklyje

Atrodytų, ką dar galima būtų pasakyti apie muziką dramos spektaklyje, tačiau dar lieka keletas svarbių dalykų, kuriuos reikia aptarti mūsų kurse. Pirmiausia - režisieriaus *klausa*.

Įprasta, kad režisierius pirmiausiai *mato*, regi savo darbą kaip tam tikrą paveikslų kaitą. Jis išdėsto aktorius tam tikrose mizanscenose, grupuoja ir išskaido jų gretas, derindamas tai su situacija, veiksmu, būsima dekoracija. Man teko dirbti su tokiais režisieriais, kurie, atsiradus dekoracijai turėdavo keisti mizanscenas, nes tai, kas buvo surepetuota tuščioje scenoje ar su menama dekoracija, netiko joms atsiradus. Sutikau ir tokių režisierių, kurie man dainuodavo savo įsivaizduojamą muziką su pačiomis banaliausiomis intonacijomis, jau kažkur girdėtomis ir mažai ką galinčiomis. Tokiais atvejais sunku „pataikyti“ į režisieriaus skonį, nes jis girdi *kitaip* nei muzikos autorius. Negerai, kai režisierius iš viso nesidomi muzika, su visais pasiūlymais sutinka. Visada reikia ginčo, nuomonių, variantų, kitaip gimsta *koncertinė muzika*, mažai ką bendra turinti su spektakliu. Aptarsiu labiausiai paplitusius režisierių sprendimus, kuriuose vienaip ar kitaip skamba muzika.

### **Pauzių užpildymas**

Dažnai ar dėl pjesės struktūros, ar dėl režisūrinio sprendimo problemų veiksmė susidaro pauzės, kurių neužpildo nei šviesų efektai, nei nauja mizanscena. Pauzė visuomet yra tam tikras tuščias laikas, ir ją galima „sutrumpinti“ tik laikiniu menu. Rašyti muziką tokioms pauzėms yra sunkiausia. Juk jų metu *niekas nevyksta*. Tenka trumpinti laiką visokiais įmantriais būdais - tempu, instrumentuote, netikėtais, efektingais harmoniniais junginiais, netgi pauzėmis pačioje muzikoje, t.y. tam tikrais stabtelėjimais. Gerai tokias pauzes užpildo arba labai garsi, arba labai tyli muzika, bet visai netinka *šitaip* muzika. Dažnai tokie muzikiniai intarpai vadinami *antraktais*, *pertraukomis*, *intermedijomis* ir jei jų daug, spektaklis, pasakyčiau, trypčioja vietoje. Muzikiniai pauzių užpildymai - rizikinga ir paskutinė pagalba režisieriui gelbėjant sumanymą nuo visiško fiasko. Kita vertus, *antraktas* yra gera proga priminti, kad, be režisieriaus ir dailininko, aktorių ir statistų, dar dirbuojasi ir kompozitorius, bet dėl tokios „garbės“ geriau rašyti koncertinę muziką, o ne antraktus teatrui...

### **Situacijos ruošimas**

Režisieriai mėgsta „paruošti“ tolesnę sceną. Tuomet gelbsti muzika, nes tik ji gali pateikti kažkokią reikalingą žiūrovams informaciją, kol scenoje nėra aktorių. Net ir šviesos gali tik papildyti muzikos skambėjimą, bet negali nieko reikšti. Žvakių ar prožektorių šviesoje niekada nėra diskurso, taigi intymus poezijos skaitymas žibalinų lempų prietemoje poezijos kokybės nekeičia.

Įvadinė muzika yra gana atsakingas aktas: ji turi labai tiksliai įvykdyti tai, kas sumanyta. Nuo muzikos pobūdžio priklausys, kaip sutiks naują sceną žiūrovai, kokia nuotaika joje vyraus, ką ji galės reikšti, pagaliau - kaip vaidins aktoriai. Dažnai jų dviprasmišką kalbą prieš tai skambėjusi muzika gali paaiškinti būtent kaip dviprasmišką. Muzikai tenka ne tik *parodyti* tolesnes žaidimo taisykles, bet jas paaiškinti. Gali būti ir kitaip, priešingai. Muzika lyg suklaidina, sumėto pėdas. Viena girdime, kita regime. Tai irgi įdomi priemonė paveikti žiūrovo dėmesį, jį šokiruoti, išmesti iš ramios eigos. Pageidautina, kad tokie muzikiniai įvadaai nebūtų pernelyg ilgi, nes jų uždavinys ne koncertinis pasirodymas, o *teatrinis, veiksminis, situacinis* aktas. Muzika turi būti tiksli, o kas tikslu, niekada nebūna ilga. Kai tik pavyksta pranešti reikalingą informaciją ar suformuoti tinkamą tolesnei eigai situaciją ar aplinką, muzika turi užleisti vietą kitoms išraiškoms. Gerai, kai muzika natūraliai įsilieja į tolesnį veiksmą ir neturi aiškiai fiksuotos pabaigos.

### **Dainos reikšmė**

Dainuojantis aktorius dramos spektaklyje gerokai praplečia išraiškos ribas. Daina gali būti numatyta pačioje pjesėje, bet ji gali būti įterpiama ir režisieriaus

pageidavimu (pvz., Kauno jaunimo kamerinio teatro pastatytoje A.Puškino „Pikų damoj” Grafienė vis niūniuoja motyvą iš I.Stravinskio „Valso”, kuris vėliau suskamba kaip foninė veiksmo muzika).

Dažniausiai herojus dainuoja tam tikrais emocinio būvio momentais arba kai scenoje formuojamos laukimo, ramybės ar prisiminimų nuotaikos. Aktyvi daina skamba rečiau nei pasyvi, sentimentali. Suprantama - aktyvi vokalinė muzika yra veiksmo muzika, ir ji artimesnė tiems teatro žanrams, kuriuose muzika vyrauja. Retai kada dainuojamos nežinomos melodijos. Aktoriui lengviau atskleisti herojaus charakterį visiems žinoma daina, nei nauja, kuri, kol nėra žinoma, neturi komunikacijos elementų, t.y. *neatpažįstama*. Tuo tarpu muzikiniuose žanruose atvirkščiai - reikia *naujos, originalios* muzikos ir jei kas dainuoja kokią žinomą motyvą, tai jau vadintina *citata*. Dramos teatre daina yra dar viena *pauzės* forma ir ja reikia naudotis labai atsargiai. Visada reikia prisiminti, kad dainuojantis aktorius nėra pajėgus savo balso grožiu žavėti kaip menine vertybe. Jo stiprioji pusė - kalbėjimas, o ne dainavimas. Pastarasis - tik viena iš papildomų dramos aktoriaus išraiškų.

Gal ne pačiame teatre, bet gana arti jo yra ir unikali *pasakų su dainuojamaisiais tarpais* lietuvių folklore praktika. 1987 metais „Vagos” leidykla Vilniuje išleido Jurgio Dovydaičio surinktų ir parengtų spaudai pasakų su natomis tomą. Knyga stebina scenos ir jos keliamų reikalavimų pažinimu, situacijų iliustravimo muzikos kalba tikslumu ir formos tobulumu. Peržvelgsime keletą tų pasakų, ir tegu jos pačios kalba už save.

**40** **1** Besiplečianti melodika: „Bėgantis kepaliukas” (p.79); pamėgdžiojimai: „Dudutis ir gervė” (p.89), „Žmona žąselė ir vaikai našlaičiai” (p.139); nuotaikų kaita: „Kasiutė ir ožiukėlis” (p.109); kalbinės intonacijos: „Mergaitė ieško bėdos” (p.117); raudos intonacijos pasakoje „Alenutė antelė ir Adomėlis baronėlis” (p.174); kulminacinės: garsioji, daugelio tautų pasakose pasikartojanti „Ropė” (p.434); pasaka su prisidedančia eilute „Aš turėjau brolių” (p.428)...

## Šokis

Šokis yra aukščiausia emocinės išraiškos forma dramos spektaklyje ir, jei aktorius šoka, tai gali reikšti keletą esminių dalykų: susijaudinimą (taip pat ir erotinį), ekstazę, iššūkį, pablūdimą, džiaugsmą, prisiminimus, siekimą atkreipti dėmesį į save, lengvumą... Šokis gali būti solinis, dviese, bendras. Solinis šokis turi daug daugiau prasmės nei bendras, kuris gali tapti tik įvykių fonu. Dviese šoka tuomet, kai reikia kažką intymiai išsiaiškinti, atskleisti. Šokio elementai gali tapti ir režisūrinio sprendimo dalimi, kai visos svarbios scenos pabrėžtinai choreografizuotos. Toks būdas artina dramą prie baletu, tad čia reikalingas didelis saiko jausmas ir gerai ištreniruoti šokio mene aktoriai. Kitas dalykas, kai scenoje šokamas valsas ar tango, liaudies šokis ar šiaip trypčiojama pirmyn - atgal, o tuo metu *beriamas* tekstas. Tokie „šokiai” - dažni svečiai mūsų scenose.



Pastaruoju metu lietuvių režisieriai labai pamėgo *judesio meno* elementus, kurie dažnai užgožia prasmę, iškraipo stilių, virsta akrobatinių numerių koncertu. Bet ši mada, kaip ir kitos, – laikina, be jos nebus kitų.

### **Psichologinis garsinis (muzikinis) portretas**

Tai bene įdomiausia teatro muzikos sritis. Šiuolaikiniai kompozitoriai gerai įgudo veikėjų psichologiją atskleisti įmantriausiomis priemonėmis: pavieniais ilgais garsais, intonuotais triukšmais, tolygiai atsikartojančiais smūgiais, įkyrių, nuolat kartojamu motyvu ar ritmine formule. Gerą poveikį turi minimalistinės muzikos priemonės, kurios leidžia skaidriais skambesiais perteikti subtilius, rafinuotus herojų jausmus ar nuotaikas. Tokia muzika gerai kuria ir bendrą scenos atmosferą. Bet visur reikia saiko. Blogai, kai spektaklyje beveik visą laiką groja *kažką reiškianti* muzika. Galiausiai niekas jos nebegirdi. Ji net trukdo, nes niekada aktorius ne vaidina *taip pat*, o įrašė fiksuota muzika visą laiką *ta pati*. Su kiekvienu spektakliu kažkiek kinta to spektaklio ritmas, ir tuomet toji iš garsiakalbių besiliejanti begalinė muzika, gyvenanti senu tempu, stabdo kintančio, kaskart kitu ritmu gyvenančio aktoriaus vaidybą. Kompozitorius, rašantis daug muzikos dramos spektakliui, visada turi numatyti būsimus teatrinio veiksmo tempo pakitimus. Jie yra neišvengiami, juose slypi teatro nepakartojamumas.

Muzika teatre šiuo požiūriu iš esmės skiriasi nuo kino muzikos, kurioje *visi* komponentai, užfiksuoti kino juostoje, niekada nekinta.

Pavieniai garsai gerokai patikimesni, nes juos visada galima įterpti laiku, nesvarbu, koku ritmu vaidina aktoriai. Kuo tikslesnė spektaklio muzika, tuo ji labiau sutaria su gyvu vaidinimu, nekonfliktuoja. Aktorius gali dirbti nevaržomai, tiksli muzikinė partitūra padeda išlaikyti konkretaus vakaro įtampą ir greitį.

Foninė muzika, jeigu ji iš tikrųjų foninė, gerai tinka įvairioms ramioms scenoms, ilgų pasakojimų ar monologų tėkmėms pajvairinti. Foninė muzika neturėtų būti su akcentais, o jos bendras lygis – neviršijantis *mezzo piano*, *mezzo forte*. Bet koks išsišokimas gali užgožti tekstą. Jei jo reikia, tai geriau skaidyti tą muziką į dvi, ir iš vieno šaltinio transliuoti garsinį foną, o iš kito - reikalingus akcentus, nes aktoriui bus sunku *išsidėstyti* laike pagal jau parašytą muziką. Gal kiek komplikuojasi spektaklio techninis aptarnavimas, bet mes juk siekiame *meninių* rezultatų, o ne patogumų scenos darbininkams.

### **Muzika kaip dramaturgijos dalis**

Svarbiausia ir esmingiausia muzikos buvimo spektaklyje priežastis yra jos sugebėjimas tiesiogiai dalyvauti viso spektaklio tėkmėje. Muzika aktyviai dalyvauja veiksmo kaip garsinis fonas arba kaip specialūs akcentai. Ji gali ruošti atitinkamas scenas, sukelti tam tikrų įtampų išpūdį, lyg prognozuoti būsimas reakcijas ar įvykius. Muzika teikia veiksmui *tempą*, be kurio scena gali prailgti.

Labai dažnai būtent muzika pabrėžia *laiko tėkmę*, ilgai skaičiuodama sekundes. Šitai pasiekama melodizuota boso eiga, įvairiais ritminiais piešiniais, bėgančių natų eile, kuri vis pasikartoja taip pat arba varijuodama. Gerą poveikį daro ir ilgos, lyg vietoje stovinčios žemos arba labai aukštos instrumentų natos. Kodėl kompozitoriai vengia vidurinio registro? Muzika, skambanti viduriniame registre, gali trukdyti aktorių kalbai, kurios diapazonas yra būtent vidurinis registras - maždaug tarp  $f$  ir  $c^2$ , todėl aktyvi muzika, jei reikia, kad ji skambėtų fone, turi vengti šio diapazono. Žinoma, jei garso pulte yra ekvalaizeris, tuomet režisierius gali tą trukdantį dažnį sumažinti, pašalinti, bet geriau, kai apie tai galvoja muzikos autorius.

Labai svarbus veiksnys yra muzikos garsumas. Dabar režisieriai mėgsta piktnaudžiauti garsu. Gal skatina bendras girdinčiųjų kurtumas, o gal mada atkeliavo iš popmuzikos ir masinių renginių, kurie be galingo garso jau nebeįsivaizduojami. Tačiau didelis garsas gali reikalui ir patarnauti, ypač jei prieš tai buvo ilgą laiką tylu ramu. Netikėta garsi muzika gali sukresti, pažadinti, šokiruoti. Reikia atsiminti, kad dažnai naudojama, ši priemonė netenka efekto.

Gerą įspūdį galima pasiekti ir tylią muziką, ypač jei ji labai graži. Tuomet žiūrovai jos klausosi, o jei scena liūdna ar gaili, tuomet tik tyli muzika ir pajėgi sukresti. Žinoma, kuo tiksliau panaudojami decibelai, tuo geresnis efektas. Tačiau nėra jokių griežtų taisyklių. Kiekvienas atvejis yra unikalus ir sprendžiamas atskirai, įvertinus visas scenos aplinkybes. O menė jos *niekada nesikartoja*. Net įvairiais metais žiūrėtas kino filmas, ir tas, nors jame ir niekas nepakito, žiūrovui kaskart teiks naujų, kiek kitokių emocijų. Kino filme, kaip niekur kitur, gerai matyti užfiksuoti tikslūs epochos, kurioje tasai filmas buvo sukurtas, ženklai. Bet apie kine skambančią muziką mes kalbėsime kurso pabaigoje.

### Instrumentarijus dramos teatre

Tinka viskas, kas gali skambėti. Nėra jokių apribojimų, pasirinkimą gali riboti tik fantazijos stygius. Pastaruoju metu pastebiu tendenciją bet koku būdu šokiruoti klausytoją netikėtu garso šaltiniu. Juo tampa ir motociklas, važinėjantis scenoje, ir duženos, ir įvairūs „grojimai“ magnetofonais, virbais, vamzdžiais, etc. Dažnai siekiama tik efekto, bet ne prasmės. Tokie garsai artina teatrą prie cirko, reginio, hepeningo ir, jei to siekiama, tuomet mano išvardytos priemonės gal net nepakankamai radikaliaios. Jau nekalbu apie „gyvo“ vandens teliuškėnimą, ugnies garsą, plėšomos medžiagos ar popieriaus traškesį, pliaukšėjimus į savo ar partnerio nuoga pilvą, žandus, visokius neartikuluotus šūksmus ir patologiškus veiksmus (šlapinimąsi scenoje arba oro gadinimą, vėmimo garsą - kai kur realų - ir t.t.). *Nėra ribų* - ši meno formulė yra labai pavojinga, nes kūrėjas, palikęs savo stiliaus ar pasaulėžiūros kalėjimą, gali nebesutramdyti savo minčių toje bekraštėje laisvėje, ir tuomet jo meno kūrinys gali išvirsti į baisų visokių agresyvių efektų kratinį. Tai tik teatro periferijos, joku būdu ne svarbiausioji ar esminė išraiška.

Iš kito kampo žvelgiant, tokia laisvės ir nevaldomų išraiškų perpildyta meninė kūryba reikalinga jau vien todėl, kad menas šiaip jau turi pavojingą stagnacijos tendenciją. Kuo ryškesni laimėjimai, tuo labiau išigali kanonai, mada ar favoritai, tuo didesni stagnacijos pavojus. Štai opera - ar kas bandė ją keisti *iš principo*? Tai beveik arba visiškai neįmanoma, nes operos kūnas niekada neišsigims į kitą, jai priešingą. Juk tuomet tai bus ne opera, o jau visai *kitoks* žanras. Tad siauresne prasme pavojingas ir tasai instrumentų paradas: kad tik vis naują, neįprastą garsą skleistų... Kai tokia praktika vyrauja, tradiciniai tradiciškai naudojami muzikos instrumentai gali sukelti labai netradicines emocijas. Dabar, kai bemaž kiekviename spektaklyje skamba elektroniniais instrumentais atliekama muzika, *gyvų* instrumentų skambesys tampa tiesiog geistas.

Kur kas įdomesnis kitoks kelias. Tai adekvačių ir priešingų instrumentų, tinkamų konkrečiai situacijai, panaudojimas. Jei scena liaudiška, gali skambėti lumzdelis, bet daug efektyviau būtų pasiūlyti vienišos violončelės garsus. Ir priešingai - intelektualioje scenoje vietoj aleatorikos ar dodekafonijos gerokai efektyviau suskambės tasai pats lumzdelis.

Taigi apie kiekvieną instrumentų panaudojimo atvejį reikia gerai padiskutuoti ir surasti ne šiaip efektingą garsą, bet tiksliausią instrumentą arba instrumentus konkrečiai scenai.

### **Gyvos ir negyvos muzikos santykis**

Tai amžina problema, ir atsirado ji tada, kai gyvus muzikantus ėmė keisti įrašai. Žinoma, su jais atsivėrė naujos ir, galima sakyti, neišsenkamos galimybės. Reikėjo apsispręsti - arba gyva, arba „konservuota“ muzika. Abi jos visuomet skamba ganėtinai nemaloniai, ir kai iš po grindų po tobulo įrašo pasigirsta koks smuikelis ar prastai deranti arfa, tasai „gyvas“ garsas yravertas pasigailėjimo - nei jis pakankamai garsus, nei akustiškai estetiškas. Mano papasakota istorija apie pastangas „Mamutų medžioklėje“ suderinti iš fonogramos skambanti pritarimą su gyvu dainavimu nebuvo idealus (tuomet neturėjome geros mikrofoninės technikos – dabar ši problema išspręsta). Nors kildavo tam tikras nepasitenkinimas skambesio kokybe, bet paruoštą fonogramą galima naudoti, kol rodomas spektaklis, taigi ir nepriklausyti nuo vis brangstančių gyvų muzikantų. Jau į tolimą praeitį nugrimzdo toji epocha, kai dramos spektaklius lydėjo simfoninio orkestro grojama muzika. Pvz., 1913 metais, atidarant Varšuvoje Lenkų teatrą, Zygmunto Krasinskio režisuotame spektaklyje „Iridion“ skambėjo Ludomiro Rožyckio muzika, kurią atliko teatro orkestras. Buvo įrengta speciali garsą slopinanti konstrukcija, kurios dėka muzika skambėjo „lyg iš toli, neryškiai“. Gyvo choro balsai giedojo monodijas.

Kitas dalykas - kinas. Šiame mene tiesiog nebuvo kitos išeities, kol neatsirado garsinis filmas, ir gyviems muzikantams (taperiams) teko „įgarsinti“ nebylius filmus. Dabar viskas jau kartu - ir vaizdas, ir garsas. Tuo tarpu teatre aktorių vaidyba liko nepakitusi, jie ir dabar kreipiasi į mus gyvu žodžiu, tiesiogiai, o muzika skamba iš įrašų. Šis neatitikimas jau nieko nešokiruoja, bet ir nėra iki

galo panaikintas: nemačiau nė vieno spektaklio, kuriame iš grotuvo sklindanti muzika neprimintų man, kad čia esama netikros muzikos, viso labo tik kažkada visai kitomis aplinkybėmis, studijoje padarytas sterilus ir labai kokybiškas stereofoninis skaitmeninis įrašas. Tad gal geriau keli, bet gyvi instrumentai, nei labai daug labai gerai skambančios įrašytos muzikos. Deja, tokį „gyvos“ muzikos malonumą gali sau leisti tik labai pasiturintys teatrai, o kol tokių maža, įrašai vyraus dar ilgai.

Paskaitos pabaigoje tiesiogiai parodysiu, čia pat laisvai improvizuodamas fortepijonu, *kaip* galima būtų „įgarsinti“ keletą klasikinių pjesių ir modernių veikalų scenų (Aristofano „Varlės“; S.Becketto „Laimingos dienos“; L.Andrejevo „Arklys senate“; J.Marcinkevičiaus „Daukantas“) su *vienu instrumentu* ir keliais papildomais garsais *iš niekur*.

Visi šie bandymai tėra tik versijos. Jei tektų rašyti muziką šiems veikalams, tikriausiai ji būtų visai kitokia.

## DEŠIMTOJI PASKAITA

---

### Muzika komedijoje

Iš pirmo žvilgsnio atrodytu, ką gi galime pasakyti apie muziką komedijose, bet vos tik pradedi gilintis, ir regi tokią plačią ir jokiais būdais vienoje paskaitoje neaprėpiamą temą, jog galvoji ne apie tai, iš kur rinkti medžiagą, bet kaip ja apsiriboti. Vien tik komedijos atmainų sąrašas verčia krūptelti: *antikinė komedija, komedija kaip ritualinė daina, komedija – baletas, ispaniškoji XV amžiaus komedija, komediantų menas, saloninė komedija, sentimentalioji, papročių, intrigų, idėjų, buržuazinė komedijos, herojinė, aukštoji ir žemoji komedijos, pastoralinė, rimtoji, lengva, naujoji, burlėsinė, ašaringoji, juodoji, charakterių, temperamentų ir situacijų komedijos, liturginė komedija...*

Jei apie kiekvieną jų tartume bent po kelis sakinius, tai nebeliktų laiko nė vienam taktui muzikos, kurios komedijose ypač daug, o įvairovė – stebėtina. Bet visų pirma tarkime keletą žodžių apie patį žanrą ir pasiaiškinkime, kas yra *juokas*, svarbiausioji komedijos išraiška.

Prancūzų filosofas, Nobelio premijos laureatas Henris Bergsonas (1859-1941), plačiai žinomas studijos apie kūrybos evoliuciją autorius, parašė nedidelę, bet labai išraiškingą ir talpią knygelę „Juokas“ („Le Rire“, 1900). Jos pagrindas – trys straipsniai apie juoką, skelbti 1899 metais „Revue de Paris“. Knygoje mokslo kalba aptariami *juoko gamybos būdai*, aiškinama unikali žmogiškoji komizmo prigimtis. Autorius tvirtina, kad juokas neatsiejamas nuo žmogaus. Gal ir tiesa, kad šito jausmo neturi nei augalai, nei vabalai, bet, kas žino – juk visiems teko matyti besišypsantį šunį ar juokingai besivartančią kiaulę. Tačiau ar jie, tie gyvuliai, suvokia, kad tuo metu yra *komiški*? Ar tik žmogus moka ir gali juoktis? Tikiuosi, mano studentai susipažins su šia išmintinga knygele, ir man nereikės perpasakoti jos turinio, tačiau vieną mintį pakartosiu: komiška visad ten, kur pasireiškia *atsitiktinumai*. Paradoksalu ir tai, kad komizmas visada *nesąmoningas*. Kaip, sakysite jus, juokas būdingas tik žmogui, mėstančiam padarui, o juoko priežastis – nesąmoningumas? Ši prieštaravimą paaiškina visa žmogiškosios prigimties puokštė – komiškume sudėta tai, kas sudaro lyg išdidintą žmogiškų silpnųjų paveikslą. Šykštuolis, lošėjas, pavyduolis – juk šie

bruožai pačiam jų savininkui nepastebimi, nesąmoningai pasireiškiantys, o pašaliečiui kelia juoką, nes jų išraiška gerokai iškyla virš kitų charakterio bruožų, ir tuomet tasai žmogus tampa juokingas. Komedijos žanre tokie personažai visada dalyvauja, ir būtent aplink juos rezgamas visas siužetas. Prisiminkime žanro atmainas – intrigu, papročių, ašarų, charakterių komedijas. Juk kiekvienas tasai požanris maitinasi ne kuo kitu, o žemiškosiomis ydomis ir ryškiais nukrypimais nuo įprastų, stereotipinių *vidutinio buržua* portretų. Viskas, kas yra už tvarkingo ir įprasto gyvenimo ribų tampa juokinga, ypač kai situacija rutuliuojasi neįprastai (sėdintis ant suolo žmogus nėra juokingas, jei tik pats nėra juokdarys, o sėdantis pro šalį ir krintantis ant žemės visada sukels juoką).

Muzika, be kurios neįmanoma jokia komedija, visokiems nutikimams teikia smagumo ir gerą tempą. Dainelių, kurių tekstai tiesiogiai ar perkeltine prasme aiškina siužetą, visada klausomasi su dideliu malonumu, o jei jų motyvai įsimintini, jos greitai tampa populiarios ir už teatro sienų. Komedijų muzika negali būti iššaukiamai novatoriška, nes visa, kas neatitiks komedijos žanro dėsnių, sukels pasipriešinimą. Tikriausiai nesuklysiu tvirtindamas, jog komedijai rašantis kompozitorius turi sutikti su *muzikinio tarno* vaidmeniu. Reikia atsiminti, kad toks vaidmuo nėra nei nepadorus, nei žeminantis. Komedijos kompozitoriaus laukia dažnai labai sudėtingi ir kruopštumo reikalaujantys darbai. Kai rašiau muziką Eduardo de Fillipo komedijai „Vaiduokliai“, susidūriau su tokiais problemomis, apie kurias nieko nenučiuokiau, ir spręsti jas buvo labai sunku. Komedijų muzika reikalauja labai aukštos kompozicinės technikos, puikaus instrumentuotės valdymo, mokėjimo kurti ne vien metafizinę ir *pauzių filosofijos* prisodrintą muziką. Būtina išsiugdyti sveiko humoro jausmą ir stengtis jį perteikti muzikos išraiškos priemonėmis. Ne, muziką komedijai rašyti yra ne ką lengviau nei baletui ar dramai.

Labai dažnai komedijų muzikoje girdžiu banalių, kažkur girdėtų motyvų. Kompozitoriai lyg atkartoja žinomus būdus, tapusius šampais. Keista, kad tokia praktika toleruojama. Dabar, kai komedijos statomos retai, o ir pastatytose juokai dažniausiai būna pakeisti verksmais, muzika taip pat nutolo nuo žanro, tapo pernelyg sudėtinga, bereikalingai įmantri. Naujų laikų rimti kompozitoriai sąmoningai pabėgo nuo melodizmo. O be jo *jokia tinkama muzika komedijai neįmanoma*. Mes klausysimės nuostabaus M. Ravelio kūrinio – vieno veiksmo komiškos operos „Ispaniška valanda“. Šis trumpas fantastiško grožio kūrinys kupinas nuostabaus prancūziško humoro su ispanišku akcentu. Spalvinga impresionistinė partitūra, begalė puikių melodijų, emocionali ir neįtikėtina sveika muzika visose scenose sudaro tikro *džiugesio* atmosferą. Iš pradžių žinome, kad per šią valandą neįvyks jokių dramatiškų atsitikimų, nebus nei kraujo, nei ilgai mirštančių herojų, kurie su į krūtinę įsmeigtais peiliais labai rimtai dainuos sudėtingas arijas. Ravelis įtampos momentais žaviai šmaikštus, gyvas, optimistiškas. Visas šias savybes perteikia nepaprastai skaidri instrumentuotė, kurios tariamą sudėtingumą sudaro kiekvieno instrumento ar jų grupių individualizavimas. Štai toji muzika.

**41****1** M.Ravel. „Ispaniška valanda” (fragmentas).

Nenutylėkime dar vieno labai rimto autoriaus, 1925 metais studijoje „Humoras” tyrusio humoristo kūrybinio proceso psichologines prielaidas. Tasai tyrinėtojas – garsus psichoanalitikas S.Freudas. Nedidelės apimties darbe mokslininkas beveik atsako į klausimą, kas varo juokintoją pirmyn, kokios priežastys verčia komiškos situacijos kūrėją laisvai disponuoti priemonėmis, situacijomis ir pasekmėmis. Freudas aiškina labai paprastai – humoristas visada įsivaizduoja esąs *tėvas tarp vaikų*. Argi nepatraukli nuostata? Sukuriama juokinga situacija, kuri iš pirmo žvilgsnio juokinga, tačiau *visuomet turi kitą planą*. Juokelis yra tarsi repeticija svarbesniems, rimtesniems dalykams, kurie tuo metu gali būti neryškūs, ne pirmieiliai. Tik vėliau, kitu laiku komedijos ar paprasto anekdoto turinys pasirodys turįs tam tikrą svarbią moralinę informaciją. Visos geriausios ir garsiausios komedijos turi šį Freudo taikliai pastebėtą bruožą – vaikus juokiantis tėvelis yra ir *auklėtojas*.

Baigdami pokalbį apie muziką komedijose, konstatuokime šio žanro atvirą ar paslėptą didaktinį pobūdį. Ką gi padarysi, muzikai taip pat tenka paklusti šio žanro taisyklėms. Gal todėl radikalios naujovės ne visada tinkamiausias būdas pamokyti visuomenę nesektiniais arba juokingais pavyzdžiais. Komedija tai pasiekia lengvai ir neįkyriai bendraudama su pačia įvairiausia auditorija.

---

**VIENUOLIKTOJI PASKAITA**

---

## Muzika sintetiniame teatre

Sintetinį teatrą dar galima vadinti ir *totaliniu*. Jame panaudojamos visos įmanomos išraiškos ir technikos priemonės, kurios turi paveikti visus žiūrovo jausmus - klausą, regėjimą, skleisti šaltį ar šilumą, kvapus, judinti ir modeliuoti erdvę... Totalinis teatras yra brangiausias visom prasmėm, nes jo spektakliai remiasi labai įvairia ir neretai brangia, modernia technika. Totalinio teatro kūrėjai dažnai nepasitenkina jau esamomis priemonėmis ir kuria jas specialiai. Tad šiame teatre dažnai eksperimentuojama, ieškoma, tikrinamos naujos techninės galimybės (erdvinis garsas, lazeriai, kompiuterinė grafika, įmantri scenos įranga, etc.). Ryškūs totalinio teatro principai buvo suformuluoti garsioje *bauhauzo* mokykloje (Vokietija, vėliau - Rusija), kurioje subrendo naujas ir buvusių epochų estetinėms nuostatomis visiškai priešingas stilius. Apie jį taikliai kalba menotyrininkas E.H.Gombrichas: „*Bauhauzo* propaguotos teorijos kartais apibendrintai vadinamos funkcionalizmu; pagrindinis jo principas yra toks: jei kas nors suprojektuojama taip, kad geria atitinka savo paskirtį, grožiui galima leisti pačiam savimi pasirūpinti. Be abejonės, tokia išsitikinime yra daug tiesos. Šiip ar taip, toks požiūris padėjo mums išsivaduoti iš daugelio nereikalingų ir neskoningų niekučių, kurių į mūsų miestus ir kambarius prikimšo XIX a. idėjos apie Meną. Tačiau šis šūkis, kaip ir kiti šūkliai, remiasi supaprastinimu... (cit. „Meno istorija”, p. 445). Bauhauzininkų idėjos - tai ne vien vamzdelinių kėdžių ar daugiaaukščių gyvenamųjų namų statyba, aliumininių lempų ir dizainiškai patogių šaukštų projektavimas bei bandymas įdiegti į gamybą, bet ir kur kas toliau siekiančios užmačios. Daugelyje darbų gerai matyti judesio, erdvės, ritmo, pasaulio centro - humanizuoto žmogaus prasmės simbiozė kompiuterinio mąstymo užuomazgų. Viena tokių sričių buvo teatras.

Vienas, deja, neįgyvendintas projektas - teatro kompleksas Charkove. Jo autorius Walteris Gropius, vienas iš *bauhauzo* įkvėpėjų. Kada tai buvo? 1930 metais... Pati pradžia funkcionalizmo ir emocijos bendrystės paieškose pažymėta 1919 metais. O pabaiga - nacių atėjimas 1933 m. Judėjimas buvo uždraustas, dalyviai - persekiojami...

Dar kelios interesų erdvės, tiesiogiai susietos su mūsų tema - muzika, baletas, scena. Gaila, bet po 1933 metų *bauhauzo* idėjos paliko meno, jausmo sferą ir įsitvirtino daiktų pasaulyje, kuriame ėmė vyruoti komercija ir atsietas nuo aistros ir kitų emocijų požiūris į funkcionalizmą. Galiausiai grynasis utilitarizmas ėmė žmogų slėgti, ir pradinė žmonių bendrijos ir bičiulystės idėja daugiabučiuose



namuose išsigimė į dar labiau susvetimėjusių, gal pernelyg arti vienas kito gyvenančių piliečių bendruomenę...

Labai geras pavyzdys - roko grupės „Pink Floyd” koncertas-spektaklis „Siena”, kuriame vėl atgijo visi totalinio teatro elementai. Tikriausiai prisiminate, kad šis unikalus projektas buvo pakartotas griuvus Berlyno sienai, nors ar kas tada galvojo apie tokį kūrinio pritaikymą ateityje susiklostysiančiai situacijai. Atrodė, kad „Siena” buvo specialiai parašyta vienos istorinės sienos griūčiai.

Totalinio teatro elementų rasime ir mažesnio užmojo pastatymuose. Net kameriniame teatre gali būti gausybė įvairių totalinio teatro elementų – galingas, stiprus garsas, daug besikeičiančių scenovaizdžių, turtingi kostiumai, visoks kitoks didingumas, kurį meistras gali parodyti ir nedidelėje erdvėje. Tuomet netgi palyginus su didžiais teatrais tasai mažasis sukelia labai stiprius vizualinius ir akustinius išpuščius, nes mažos scenos ir didelių, gausių priemonių antplūdis šokiruoja, stebina, glumina. Didžiojo teatro scenoje perdėtas kameriškumas galiausiai pasireiškia nuoboduliu, jisai neužpildo erdvės, neįtikina, nes didelėse erdvėse reikalingos ryškios išraiškos pajėgos visom prasmėm.

Muzikinio teatro istorijoje arčiausiai totalinio teatro priartėjo gigantomanijai neabejingi kompozitoriai ir režisieriai. Pirmųjų gretose iki šiol nepralenktas R.Wagneris, sukūręs totalinės muzikinės dramos pavyzdžius - didžiules operas, netgi operų ciklą, besitęsiantį keletą vakarų („Nibelungų žiedas”). Scenos įranga, kuri įgalintų tuos užmojus įgyvendinti, tuomet buvo nepasiekiamas svajonė. Ir R.Wagneris stato savo teatrą (vėliau tai pakartoto V.Mejerholdas, o prieš juos abu - gal W.Shakespeare’as?), ir įrengia jį taip, kaip reikia jo idėjoms. Iki dabar šiame Bayreuthe pastatytame teatre *Festpielhaus* nuolat aidi galinga vagneriška muzika, o dar labiau patobulinta scenos įranga įgalina naujuosius R.Wagnerio operų statytojus nesiskaityti su jokiais priemonėmis: pagal užgaidas žiūrovai stebinami tikru lietumi, tikra ugnimi ar kalnų griūtimis...Totalinis teatras - tai sustiprintų efektų teatras, kuriame nuolatos turi kažkas vyksti, judėti, stebinti, gožti. Visa turi būti ryšku, neįtikėtina, spalvinga, su užmoju. Muzika šiose sąlygose tiesiog „maudosi” - neįtikėtina muzikos išraiškos įvairovė įgalina dešimteriopai padidinti išpuščius. Kompozitoriai žino daugybę būdų vieną nedidelę aistrą pateikti kaip viso pasaulio aistrą, ją neįtikėtina išdidinti, pakelti į kitą, jokiame realiame pasaulyje nesamą dydį.

42

1 R.Wagner. Fragmentai iš operų.

## DVYLIKTOJI PASKAITA

## Muzika kine

Vadinamasis *nebylusis kinas* niekada nebuvo begarsis: vaizdus lydėjo arba garsai iš specialiai tam filmui įrašytų plokštelių, arba gyvai grojantis pianistas, net orkestras, kuris atlikdavo specialius muzikinius numerius - *Gaudynės, Meilės scena, Mirties scena, Audra*. Dažnai tie patys muzikiniai numeriai kartojami įvairiuose filmuose. Pigiausias ir populiariausias tais laikais būdas – pianisto *taperio* paslaugos. Kita vertus, muzika gerai slopino gana triukšmingo kino projektorius darbą. Bet ne tai skatino seanso metu muzikuoti. Kinas be muzikos buvo tiesiog neišivaizduojamas. Juk nėra absoliučios tylos, kuri, jei taip atsitiktų, būtų nepakeliama kančia žmonėms. Įdomu, kad kinas tapo tolesne fotografijos meno raida, tačiau fotonuotrauką žiūrint mums nereikia muzikos ar teksto, o be garso judantys vaizdai slegia. Muzika kine mums padeda suvokti kino kalbos formas, schemas, atskleidžia montažo ir kadru sekos logiką, paaiškina, susieja į vientisą vyksmą. Ji paryškina vidines įtampas, atskleidžia charakterius. Kaip muzika negali fotografijų paversti gyvu gyvenimu, taip ir kino filme ji – tik laiko tekamės reiškėja. Tad muzikos paskirtis kita - įtraukti žiūrovus į nebylių vaizdų pasaulį, patikėti fotografinio judesio tikroveškumu. Nebūtina siekti, kad muzika dominuotų, pakanka, kad ji yra *už kadro*.

Tyla - įtampos kūrėja. Ypač kai muzika visai nutyla. Štai filme „Žmonės-varlės“ kariai išminuotojai kulminaciniuose epizoduose dirba visiškoje tyloje, ir mes regime ne judančias fotografijas, o nepaprastai įtampai dirbančius žmones, rizikuojančius kiekvieną minutę susisprogdinti. Tyla čia labai iškalbinga ir stipri išraiškos priemonė. Panašiai išspręsta ir svarbi scena Valterio Rutmano filme „Taikos melodija“: po baisaus ir triukšmingo susišaudymo, kuris baigiasi siaubingu moters klyksmu, stoja staigi tylą. Kadre – ilga, begalinė baltų kryžių eilė...

Kino istorija žino dar vieną įspūdi stiprinančią išraiškos priemonę, kada kai kurios scenos būdavo spalvinamos raudonu (meilės scenos) ar mėlynu (nakties scenos) atspalviu. Tai vadinama *viriracija*. Taigi šalia garso, sklindančio iš įrašo ar kampe stovinčio pianino, buvo bandoma į nespalvotą vaizdą ekrane bent dirbtinai įlieti ir gyvenimiškų spalvų.

Kai kinas įgavo balsą, gyvieji muzikantai pasitraukė, bet jų grojama muzika dar ilgai sklido iš garso takelio, įrašyto kino juostoje. Ta proga Igoris Stravinskis sakė, jog muzika kine reikalinga tiek, kiek ir restorane.

S.Kracaueris skiria tris kino muzikos tipus: *komentuojamoji* muzika, *veiksmo* muzika ir *muzika-centras*.

*Komentuojamoji* muzika seka veiksmą paraleliškai, paryškina situacija. Pvz., Ch.Chaplino „Ramos ugnys“, K.Rido „Trečiasis žmogus“. Pastarajame citros

muzika skamba mums rodomų Vienos nakties vaizdų fone. Ar tai neprimena jį taperio darbo?.. Antras variantas - kontrapunktinė muzika. Pvz., ekrane - miegantis žmogus, o muzika - nerami. Tai būdinga įvairioms įtampoms scenoms, pvz., V.Pudovkino filme „Dezertyras”.

*Veiksmo* muzika gali tapti pašta nešančio berniuko švilpavimas arba virėjos niūniavimas sau po nosimi. Atsitiktinė muzika, skambanti filme, yra tokia, kai svarbu ne turinys, o vieta, kurioje ji suskamba. Arba kitas pavyzdys – F.Lango filme „M” pasakojama, kad mergaitės žudikas mėgsta švilpauti motyvą iš E.Griego „Pero Giunto”. Ši detalė padeda narplioti kriminalinę istoriją.

*Muzikiniai numeriai* kine. Tai nėra didelis kino meno pasiekimas, labiau artinantis žanrą prie kino koncerto. Tokių filmų ypač garsinio kino aušros metais, buvo sukurta labai daug. Svarbu, koks vaizdas tuos numerius lydi ir ar juose yra kinematografiškumo, ar jie - tik įmantresnis paprasto koncerto fiksavimas.

Muzikiniai filmai pasipylė kaip iš gausybės rago, ypač kai kinui pavyko nutraukti ryšius su teatru. Filmai-muziklai jau nuo trečiojo dešimtmečio buvo kuriami remiantis ne teatru, o kino principais. Tai visų pirma E.Liubičiaus „Meilės paradai” (1930), „Monte Karlo” (1930), o filmai su šokėju Fredu Asteru ir Džindžer Rodžers tapo etapiniais (ir kultiniais) šio žanro pavyzdžiais. Dažniausiai tokie filmai yra pramoginio turinio ir skiriami lengvų išpūdžių mėgėjams.

Muzika *veiksme*. A.Hitchcocko filme „Žmogus, kuris pernelyg daug žinojo” (1956) centrinė scena vyksta didžiulėje koncertų salėje, koncerto metu, ir mes žinome, kad garsiausioje ir didžiausią įtampą pasiekiančioje muzikos dalyje bus nužudytas salėje sėdintis diplomatas.

Įdomi ir muzikinio filmo, detaliai atskleidžiančio orkestro repetacijos procesą, kinematografija. Mes regime neįprastus vaizdus - muzikantus su kasdieniais drabužiais pertraukėlių metu. Yra filmas, skirtas dirigentui Mitropulosui. Gerokai vėliau repetacijos eiga taps F.Fellinio filmo „Orkestro repetacija” pagrindu ir metafora.

Dar vienas iš gausių pavyzdžių – opera, vaidinama scenoje, o kamera rodo du susitaikančius įsimylėjėlius užkuliose („Milijonas”).

Nemažai vietos S.Kracaueris paskyrė muzikos, kaip centrinio išraiškos elemento, aprašymui. Jis skiria regimąją muziką, operų ekranizacijas, multiplikacijas...

B.Brechtas straipsnyje apie muziką kine (cit. iš almanacho „Voprosy kinoiskusstva”.1968) pažymi, kad muzikos filmuose yra per daug ir ji nuvertinama. Gera muzika filme yra ta, kurios negirdime. Muzika - tai savotiškas laikrodis filme. Ji gali pagreitinti arba pristabdyti laiką, keisdama savo tempą. Jei muzika gali jungti skirtingo turinio scenas - *tėvo mirtis - akcijų kainos kilimas biržoje - karo paskelbimas*, tai ir montažas bus sėkmingesnis. Beje, apie montažo reikšmę kino filme reikia kalbėti atskirai, ir galbūt ne mano paskaitose, nors labai dažnai montažo principai sutampa su muzikinės minties ir logiško jos išdėstymo, motyvų ir dalių jungties principais. Montažas kine geras tuomet, kai išlaikomi *laikinio meno* principai ir dėsniai. O juos geriausiai išplėtojo muzikos menas.

Brechtas, kalbėdamas apie muziką kine, kaip pavyzdį pateikia prieškarinį vokiečių kiną, kuriame išskiria tris kompozitorius, rašiusius muziką filmams – H.Eislerį, K.Weillį ir P.Hindemithą. Vienas iš svarbiausių to laikotarpio vokiečių kino bruožų – teatro elementų išskaidymas į veiksmą, muziką ir dekoracijas, nors iš esmės visi šie komponentai veikia kartu. Tik giliau išžiūrėję ir išsiklausę pamatysime ir išgirsime, kad visi šie elementai veikia savarankiškai ir labai išraiškingai. Gana fragmentiškas Brechto tekstas „Apie kinematografą” atskleidžia vienos epochos požiūrį į muzikos vaidmenį kine. Bet dar kiek grįžkime prie montažo reikalų. Kaip tvirtina lenkų muzikologas Bohdanas Pociėjus žurnale „Ruch muzyczny” (1986, nr.9, p.6), „kino menas gimė ant montažinio stalelio su žirkklėmis ir klėjais”. Didieji rusų meistrų S.Eizenšteino ir V.Pudovkino, prancūzo R.Claire’o filmai tai visų pirma montažo stebuklai, tai savotiškos kino partitūros, simfoninės vaizdo poemos, epiniai reginiai, artėjantys prie R.Wagnerio operų stilistikos ir išraiškų. Iš tiesų – R.Wagnerio menas arčiausiai kino. Ne veltui jo operos dažnai ekranizuojamos, nes jose jau tuomet, epochoje be kino, lyg užprogramuota visa gimsiančios dešimtosios mūzos estetika ir išraiška. Montažas į kiną atkeliavo iš muzikos *cecho*.

Nedideliame, kiek padrikame straipsnyje žymus rusų menotyrininkas N.Tynianovas samprotauja apie kino filme girdimą žodį ir muziką (žr. „Żyznj iskusstva”, 1924, nr.1, p.26-27). Jis pabrėžia, kad „kinas – abstraktaus žodžio menas”, ir čia pat sugretina – „teatre skamba nuoseklūs žodžiai, o kine jie išdėstomi abstrakčiai”. „Mes – abstraktūs žmonės, – rašo jis 1924 metais mano cituojamame straipsnyje. – Todėl mes einame į kiną”. Ir dar viena mintis iš šio straipsnio: teatre ekvilibristika (turima galvoje žodžių kaita) atsitrenkia į sienas, kine dialogas – į ekrano audeklą.

Dar kelios svarbios kino muzikos kūrėjų pavardės: M.Joubert’as, S.Prokofjevas, J.Cosma, F.Ley, M.Legrand’as, E.Moricone... Pabrėžtina, kad naujiems filmams *tiko* ir ankstesnių epochų kompozitoriai: Ch.Chaplino „Diktatoriuje” aidi R.Wagnerio Gralio motyvas iš „Lohengrino”, P.P.Pasolinio filmuose girdime J.S.Bacho ir L.Cherubini kūrinis, L.Buñuelio filme „Viridiana” – G.F.Händelio „Aleliuja” iš oratorijos „Mesijas”, S.Kubriko „2001 – kosminė Odisėja” – R.Strausso, o to paties režisieriaus „Mechaniniame apelsine” – L.van Beethoveno motyvai, tiesa, transkribuoti roko ansamblui. L.Visconti filme „Mirtis Venecijoje” beveik nuolat aidi G.Mahlerio simfonine muzika...

Prieš atsisveikinant su maloniais klausytojais – muzika iš įvairių kino filmų.

43

1

D.Šostakovičius. Muzika filmams „Karalius Lyras” ir „Naujasis Babilonas”.

44

1

N.Rotta. Muzika iš F.Fellini filmų.

45 1 E.Balsys. Muzika filmams.

46 1 G.Kuprevičius. Fragmentai iš muzikos filmui „Herkus Mantas”.

Dar vienas įdomus šaltinis, su kuriuo rekomenduočiau susipažinti plačiau susidomėjusiems kino muzikos problematika, - vokiečių režisieriaus Valterio Felzenšteino pastabos apie muzikinio filmo problemas (žurnale „Sovetskaja muzyka”, 1969, nr.4, p.53) Ir be abejo – nesenstanti knyga – Zofijos Lissos „Kino muzikos estetika”, kurioje nepaprastai kruopščiai ir visapusiškai nagrinėjama filmo muzikos genezė, dinamika ir pamokos. Negalėdamas nė iš tolo prilygti šio kapitalinio darbo turiniui, atsisveikinu su gerbiamais kolegomis, siūlydamas perskaityti šia nuostabią knygą.

#### PAPILDOMA LITERATŪRA

J.Trilupaitienė. *Jėzuitų muzikinė veikla Lietuvoje*. - Vilnius: Muzika, 1995 (Kultūros ir meno instituto leidinys).

J.Baltrušaitis. *Visuotinė meno istorija*. II dalis - Viduramžiai. – Kaunas: 1939 (VDU Humanitarinių mokslų fakulteto leidinys).

P.Hartnoll. *Teatras*. - R.Paknio leidykla, 1998.

G.Reese. *La musica nel Medioevo*. - Firenze, 1960.

J.W.Baldwin. *Viduramžių kultūra*. – Vilnius: Aidai, 1996.

G.Schonfelder. *Die Musik der Peking – Oper*. - Leipzig, 1972.

S.Kracauer. *Theory of film*. - 1960, by Oxford University Press.

Z.Lissa. *Estetyka muzyki filmowej*. - Krakow, 1964.

J.Chominski, K.Wilkowska-Chominska. *Opera i dramat* (IV tomas, serija *Forma muzyczna*, PWM 1976).

A.Appia. *La Musique et la mise en scène (1899)*. Société suisse du théâtre, Berne, 1963.

В.П.Даркевич. *Пародийные музыканты в миниатюрах готических рукописей // Художественный язык средневековья*. Москва, 1982.

*Muzika dramos spektaklyje – diskusija // Kultūros barai*, - 1986, - Nr. 7. - P. 26-29

-----  
*Pastaba:*

CD su tekste pažymėtomis muzikinėmis iliustracijomis galima užsisakyti e.pastu: [giedrius.kuprevicius@ktu.lt](mailto:giedrius.kuprevicius@ktu.lt)

Giedrius Kuprevičius © 2000