
Kultūrinė atmintis ir jos muzikinė reprezentacija Onutės Narbutaitės oratorijoje „Centones meae urbi“

Audronė Žiūraitytė

*Lietuvos muzikos akademija,
Gedimino pr. 42, LT-2001 Vilnius*

Tyrinėjimo objektas Onutės Narbutaitės oratorija „Centones meae urbi“ („Skiautinys mano miestui“), už kurią autorei 1997 m. suteikta Nacionalinė premija. Kūrinyje lyg reziumuojant monumentaliu mastu įtvirtinamos anksčiau kompozitorės vartotos, bet naują skambesį įgaunančios raiškos priemonės. Straipsnio tikslas – atskleisti didelę meninę šio kūrinio vertę, multikultūrinį jos pobūdį. Analitinių metodų pagalba daroma išvada, kad polistilistika O. Narbutaitės oratorijoje tampa monostilistikos reiškėja, o intertekstualumas labai svarbus plėtojant semantinius ir komunikatyvius procesus.

Raktažodžiai: Onutė Narbutaitė, kultūrinė atmintis, globalizacija, multikultūra, polistilistika, monostilistika, intertekstualumas, komunikacija

Ryškėjant globalizacijos tendencijoms, neišvengiamai išskyla kontraversiškas jos turinys – viena vertus, savitų kultūrų niveliavimo pavojus, kita vertus – jų išnykimo grėsmės akivaizdoje stiprėjantis dėmesys multikultūriniais reiškiniams. Pastarųjų įtvirtinimas kūryboje postmodernizmo epochoje gana dažnas, bet drauge ir problemiškas, susijęs su stiliaus autentiškumo klausimais. O. Narbutaitė oratorijoje „Centones meae urbi“ („Skiautinys mano miestui“) pažadina kultūrinę atmintį, atskleidžia jos įvairialypiškumą vientisu savitu stiliumi.

Kūrinio tema – Vilnius sprendžiama originaliai. Kompozitorė savo miestą įamžino jo sudėtingą istoriškumą įtvirtinančiu muzikos kūriniu – oratorija dviem solistams, chorui ir orkestrui. „Centones“, kaip anotacijoje aiškina kompozitorė, iš pasiskolintų eilių ir eilučių naujai sukomponuotas tekstas, antikinis literatūrinis, vėlesniais amžiais ir muzikinis, žaidimas¹. Jau vien literatūrinė oratorijos dalis (jos tekstai) yra labai įspūdinga. Ji liudija milžiniškas autorės vaizduotės galimybes, giluminį savo miesto dvasios pajautimą – nuo amžių glūdumos iki šių dienų. Literatūrinis skonis, kruopšti atranka padėjo įgyvendinti sumanymą aprėpiant tai, ko, atrodytų, viename kūrinyje aprėpti neįmanoma: Czesława Miłoszo poemų fragmentus, Senojo Testamento raudas, XVI a. Jėzuitų akademijos studentų ir dėstytojų sveikinamuosius ir epitafinius tekstus, tarp jų Petro Roizijaus „Epitafiją karalienei Barborai“, Motiejaus Kazimiero Sarbievijaus epodę, taip pat Adomo Mickevičiaus eiles, epizodus iš Mošės Kulbako poemos „Vilne“,

šiuolaikinių lietuvių poetų Eugenijaus Ališankos, Vaidoto Daunio kūrybos ištraukas, antkapių įrašus iš Bernardinų ir Rasų kapinių, tekstus iš 1906–1911 m. Vilniuje leistų laikraščių.

Oratorijos veiksmė nedalyvauja, bet autorės pasakymuose (režisieriaus J. Javaičio TV filme „Skiautinys mano miestui“) minimi ir tokie Vilniaus „sirgali“ kaip apie Vilnių XIX a. rašęs A. H. Kirkoras, XX a. pradžios dailininkas F. Ruszczycas, fotografas J. Bulhakas. „Skiautinys...“, anot O. Narbutaitės, „sulyptas iš Vilniaus sienų nuoplaisių, kurias sudėliojus, išryškėjo įprastomis simbolinėmis figūromis pažymėtas žemėlapis: barokas su Sarbievijumi, romantizmas su Mickevičiumi, Šiaurės Jeruzalė...“². Kompozitorė atveria savo miesto lobius ir kitiems, gerai jo nepažįstantiems, primena apie jau prarastus ir dar turimus jo dvasios turtus, įamžina nepakartojamą sostinės gyvenimo įvairovę, jos multikultūrinės vertybes.

Lietuvių, lenkų, lotynų, jidiš ir kitomis kalbomis atliekami tekstai išplečia Lietuvos sostinės, kaip dvasinio centro, ribas, nesumenkina miesto lietuviškumo, o primena ją buvus ir esant europinio lygio. Savo požiūrį autorė atskleidė Vigriuose (Lenkija, 1997 m.) vykusiame Lietuvos ir Lenkijos intelektualų susitikime: „Mano karta yra paskutinė, kuri dar galėjo prisiliesti prie Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės mentaliteto likučių per savo senelius. Ne vienam jų lenkų kalba buvo namų ir vaikystės kalba, ir tarp to fakto ir jų lietuviško tapatumo (apsisprendimo) nebuvo jokio prieštaravimo. Deja, tarpukario istorijos išprovokuotas nepatiklumas lenkiškumui pa-

darė taip, kad daugeliui mano bendraamžių tas lietuviško-lenkiško (o ir apskritai lietuviško-nelietuviško) persipynimas yra sunkiai suvokiamas, ir man visada buvo dėl to skaudu³. Šį skaudulį kompozitorė atvėrė ir savo poziciją aiškiai išsakė miesto internacionalumą išaukštinančioje oratorijoje.

Pasirinkta medžiaga išskyla tarsi mitologiškai išsiskristalizavusi, archetipinė. Ypatinga vieta čia skirta autorės ypač mėgiamam mūsų miesto dainiui Cz. Miłoszui, kuris bene vienintelis savo kūryba, kaip rašoma programėlėje, būdamas „mūsų amžiaus egzilo geliančiai skaidrus balsas, miestą paverčia Miestu, suprantamu ir atpažįstamu daugeliui“⁴. Anot autorės, Cz. Miłoszo poemos „Miestas be vardo“ turinio įkvėpti ir kai kurie grynai instrumentiniai oratorijos epizodai: fleitos solo pirmojoje dalyje („Šviesa universali ir nuolatos besikeičianti. Nes myliu ir šviesą, galbūt tiktai šviesą“), liaudiškų švilpynių orkestras *Lukiškių pavasario* padaloje („Ne Teismo diena, o kermošius prie upės, švilpukai, gaidžiukai ir širdys cukruotos“).

Sudėtingas verbalus oratorijos pagrindas lyg supaprastinamas jį sugrupavus į keturias dalis, kaip neišvengiamai į miestą ateinančius metų laikus, kurie išdėstyti nei vivaldiškai ar haidniškai (nuo pavasario), nei čaikovskiškai (nuo sausio), o nuo rudens – kaip E. Balsio oratorijoje „Nelieskite mėlyno gaublio“. Programiškumas perauga į teatriškumo lygmenį šį gamtos ciklą įreminus *Atsklanda* ir *Užsklanda*, kurioje skamba kompozitorės amžininko ir bičiulio, tragiškai žuvusio poeto V. Daunio eilės: „Kai manęs klausia, ar tu tiki, kad šiame mieste glūdi gyvybės paslaptis? – atsakau: aš esu jos dalyvis“. Arką tarp kūrinių pradžios ir pabaigos sudarantis *Poeto sugrįžimas* ir *Poeto atsisveikinimas* su Cz. Miłoszo eilėmis gilina teatrinį pradą, nes atsiranda konkretus veikėjas, lyg komentuojantis įvykius kūrinių eigoje bei atsisveikinantis su misterijos dalyviais jo pabaigoje.

Bent kiek smalsesnis klausytojas neapsiriboja programiniu, iš anksto nuspėjamu metų laikų turiniu. Tuo labiau, kad, be tradicinės, atitinkamiems metų laikams būdingos semantikos, susiduriame su nukrypimais nuo juos. Pavyzdžiui, į šėlstantį *Pavasario* džugesį įpinamos kontrastingai kontempliatyvos gaidos, *Vasaros* dalyje pasiekama rūsčiausia kulminacija. Tokie „nesutapimai“ apsunkina, daro neįmanomą tiesmuką metų laikų programiškumo suvokimą. Išskyla teksto sąryšio su gamtos ciklu klausimas. Pasak autorės, keturių dalių pavadinimus nulėmė naudojama literatūra, istorinių įvykių datos, metų laikų ir epochų asociacijos. Elegiškos vėlinių nuotaikos vyrauja rudenį ir yra artimiausios romantizmui – pirmos dalies centre „romansas“ A. Mickevičiaus eilėmis. Renesanso, baroko epocha – Vilniaus sužydėjimo metas, pavasarinis. Šio periodo tekstuose dažnai kalbama apie pavasarį, be to, karaliaus Stepono Batoro,

Vladislovo Vazos atvykimas į Vilnių, remiantis poetiniais, istoriniais šaltiniais (sveikinimų rinkiniu, išleistu 1579 m. Stepono Batoro atvykimo į Vilnių proga, rinkiniu „Lukiškių pavasaris“, išleistu 1648 m. Vladislovo Vazos atvykimo į Vilnių garbei), taip pat M. K. Sarbievijaus 1622 m. aprašyta procesija į Trakus (pro Panerius) vyko kaip tik pavasarį. Po kelių šimtmečių jau kitu metų laiku – vasarą čia buvo šaudomi žydai. Daugelis tragiškų istorijos puslapių buvo įrašyti būtent vasaros metu: karo pradžia, vežimai į Sibirą, Vilniaus geto sunaikinimas. Tuo tarpu mirtinas žiemos sustingimas lyg priartina nūdieną, primena 1991-ųjų sausio 13-osios išgyvenimų siaubą.

Žodis tampa muzika, muzika – žodžiu. Drauge jie kuria ypatingą, istoriškai laike plačiai išsidriekusią Vilniaus atmosferą, kurioje praeitis ir dabartis tampa viena lyte erdve. Tai pasiekama nevenigiant polistilistikos elementų. O. Narbutaitė prisipažįsta, kad nors „muzika nėra pasiskolinta (tik viena mažytė S. Moniuszkos citata prisišliejo prie A. Mickevičiaus eilėraščio), tačiau įvairiakalbiai, iš įvairių amžių atklydę tekstai atsinešė ir savų intonacijų. Nebėgau nuo jų, – anotacijoje rašo kompozitorė, – buvau lyg bendraautorė, nes Czesławo Miłoszo žodžiais, „reikia pripažinti, jog viską kuria pati šio miesto dvasia“⁵. Autorė multikultūrinius, intertekstualumą lemiančius reiškinius koncentruoja į keturių dalių simfoninį ciklą, kurį vienija Vilniaus tema.

Šiuolaikinės muzikos kūrėjai, atrodo, išbandė viską, kas tik įmanoma, todėl baigiantis amžiui gana dažnai kuria pažadinę praėjusių epochų muzikinę atmintį, „režisuodami“ jau sukurtą muziką arba naudodami jos modelius. Apskritai „gera atmintimi“ (paliikimo pažinimu) pasižymi įvairių epochų žymiausi pasaulio kompozitoriai ir skirtingai ją perkuria. Kūrinių originalumo klausimas tokiais atvejais paaštrėja. Jį pasiekti ar išlaikyti darosi vis sudėtingiau. Panašiai jėgas yra išbandę O. Narbutaitės kolegos, jos kartos kompozitoriai A. Martinaitis, lyg F. Schubertas sukūręs „Nebaigtąją simfoniją“, M. Urbaitis, parašęs simfoninį veikalą „Bruckner Gemälde“ ir kamerinius opusus „Schlussstück“ (pagal R. M. Rilke's eiles), „Bachvariationen“, atkūręs „komunikuojančios muzikos“ stilių V. Bartulis, į savo kūrinius įtraukęs vieno ar kito kompozitoriaus muzikos citatą.

O. Narbutaitės oratorijoje ryškiau nei kituose kompozitorės kūriniuose pastebima polistilistika – viena populiariausių postmodernizmo išraiškos priemonių, organiška „centones“ žanrui. Tačiau apskritai polistilistikos sąvokos vartojimas, kalbant apie oratoriją, yra ginčytinas. Nepaisant „Centones ...“ monumentalumo ir medžiagos įvairovės, ji narbutaitiškai autentiška. O. Narbutaitės prisilietimas visada palieka ryškų individualybės pėdsaką, kurį atpažįstame pagal intelekto, meistriškumo ir talento mastą, pagal stiliaus autentiškumą, suderinantį precizišką ap-

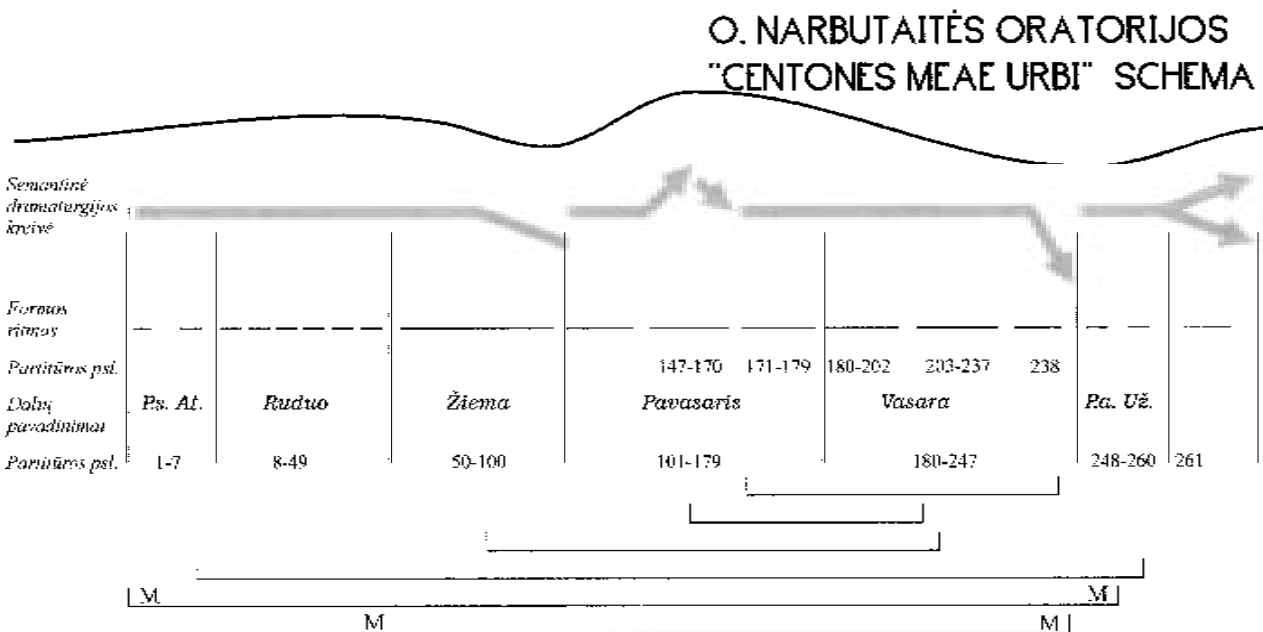
skaičiavimą ir spontanišką minties eigą. Darbas su „svetima“ medžiaga ar praeitų epochų kompoziciniiais modeliais kompozitoriui ne naujiena: turime jos „Mozartsommer“, į baroko, Renesanso epochas kreipiantį labiausiai stilizuotą „Vilniaus divertismentą“, „Winterserenade“, sukurtą F. Schuberto kūrybos motyvais, „Rudens riturnelę. Homage à Fryderyk“ – Chopino kūrybos pagrindu. Oratorijoje polistilistinių asociacijų laukas nugrimzta į viduramžius. Čia girdime grigališką ir apskritai chorališką giedojimą, užuominas į barokinę (Bacho, Händelio), klasicistinę (Glucko, Mozarto) stilistiką, klausia atpažįsta romantinę saloninę, Carlą Orfą primenančią muziką („Pavasaris“, p. 107, „Vasara“, p. 203⁶), aliuzijas į ankstesnius O. Narbutaitės kūrinius (styginius kvartetus primena *Rudens* epizodai, orkestro skambėjimas *Žiemoje, Vasaroje* – „Opus lugubre“, choriniai *Vasaros* dalių fragmentai – kantatą „Kai ateina pasukutinė taikos diena“). O. Narbutaitės opusai, kuriuose naudojami elementai, priklausę kitiems muzikiniams tekstams, ar pastarųjų fragmentai skamba taip pat autentiškai kaip ir tie, kurie apsieina be skolinių. Visus intertekstualius O. Narbutaitės kūrinius jungia itin individualus požiūris į „įvykius“, kurie vyksta tekste, originalus jų formavimas, dėstymas, lemiantis kūrinių autentiškumą.

„Centones meae urbi“ – stiprus argumentas tęsiant kalbą apie autorės stiliaus vientisumą ir ieškant jo įvairovės. Galbūt dalis klausytojų kompozitorę pažįsta kaip labai intelektualią, rafinuotą šiuolaikinės kalbos autorę (ryškiausias pavyzdys Kvartetas Nr. 3, iš dalies „Liberatio“, „Metabolė“), tačiau ji kuria ir paprastus, išradingus kūrinius vaikams (už dainas mažiesiems apdovanota S. Šimkaus premija),

taip pat yra parašiusi lengvesnio žanro minėtą „Vilniaus divertismentą“. Oratorijos teatriškumas sudarė prielaidas suskambėti ir itin intelektualioms, apibendrinančioms ir konkretesnėms, muzikinę atmintį gavinančioms kompozitorės muzikos formoms, o polistilistinis kūrybos metodas yra organiškai pasirinktai oratorijos koncepcijai. „Centones meae urbi“ – įvairaus pobūdžio ir masto kontrastų dramaturgijos pavyzdys, be kurios sunkiai įsivaizduojami stambūs kūriniai.

Semantinė dramaturgijos kreivė yra banguojanti (1 pav.). Pirmose dviejose dalyse ji tarsi stovi vietoje ar net krenta žemyn. Antroji oratorijos pusė – kulminuojančio pobūdžio, turinti ne tik aukščiausią, bet ir žemiausią, „auksinio pjūvio“ proporciją atitinkančią kulminaciją bei apibendrinantį, kūrinių užbaigiantį varpų gausmą. Formos dalių ir padalų ritmas pulsuoja laisvai, retėja ir vėl grįžta prie išeities taško. Oratoriją vienijantys veiksniai iškyla įvairiausių – semantinių, tembrinių, stilistinių, žodinių (Cz. Miłoszo eilių; 1 pav., M) arkų pavidalu, naujos padalos jungiamos su anksčiau buvusiomis ir būsiomis (žr. 1 pav.).

Atsklanda (p. 1, 2) simbolišku birbynės tembru ir varinių pučiamųjų trimitavimu tarsi pakelia teatrinę uždangą, nubrėždama senojo Vilniaus dvasinės amplitudės ribas – nuo folklorinių ištakų iki karališkojo dvaro kultūros apraiškų. Birbynė improvizuoja autentiškos liaudies dainos „O ant Vilniaus aukštų kalnų“ tema⁷. Kūrinių baigianti *Užsklanda* (p. 158–261) praplečia istorines ribas iki mūsų dienų, kai šiuolaikinės kamerinio orkestro faktūros ir vargonų punkto *h* fone orkestrantai ištaria V. Daunio tekstą. *Poeto sugrįžimo* (p. 3–7) ir *Poeto atsisveikinimo* (p. 248–



1 pav.

258) padalose svarbiausia yra soprano (lietuviškas tekstas ir šiuolaikinė muzikos leksika) bei choro *a cappella* (lenkiškas tekstas ir archaiška, siauros intervalikos bei laisvos ritmikos leksika) asketiška linių polifonija. Teatrinis veiksmas konkretizuojamas choro atėjimu *Poeto sugrįžime*⁸ ir išėjimu *Poeto atsišveikinime* (autorės pastaba p. 248: „Choras labai lėtai juda link išėjimo. Paskutinės frazės gali būti dainuojamos jau kitoj patalpoj“). Nuskambėjus varpo dūžiui bei *tamburello* ir *tamburo* dūžiams, prasižeda tikrasis misterijos veiksmas.

Pirmoji dalis *Ruduo* (p. 8–49) atrodo labiausiai vaiduokliška. Tarsi užplaukiantys kino kadrai čia iškyla kūrybiškai transformuoti senųjų bažnytinių giesmių, saloninės muzikos modeliai, į dabartį gražinantys aleatorika grindžiami partitūros puslapiai. Kultūrinę atmintį gaivinantis žinomų muzikinių stilistinių modelių vartojimas kai kurių epizodų skambėjimą daro paprastesnį, lengviau suvokiamą.

Rudens dalis labiausiai suskaidyta, tęsianti įvado į misteriją dalumą. Ji pristato daugybę veikėjų ir kaip rudeninio vėjo šuoras nusineša užmarštin neišgirstus vardus – anot J. Landsbergytės, „neiššifruojamas anapus nuėjusiųjų minties reikšmės“⁹. Šią dalį suvienija elegiška vėlinių nuotaika ir tik atrodanti spontaniška, bet giliai apgalvota struktūra. *Ruduo* sudaro koncentrinę formą (2 pav.).

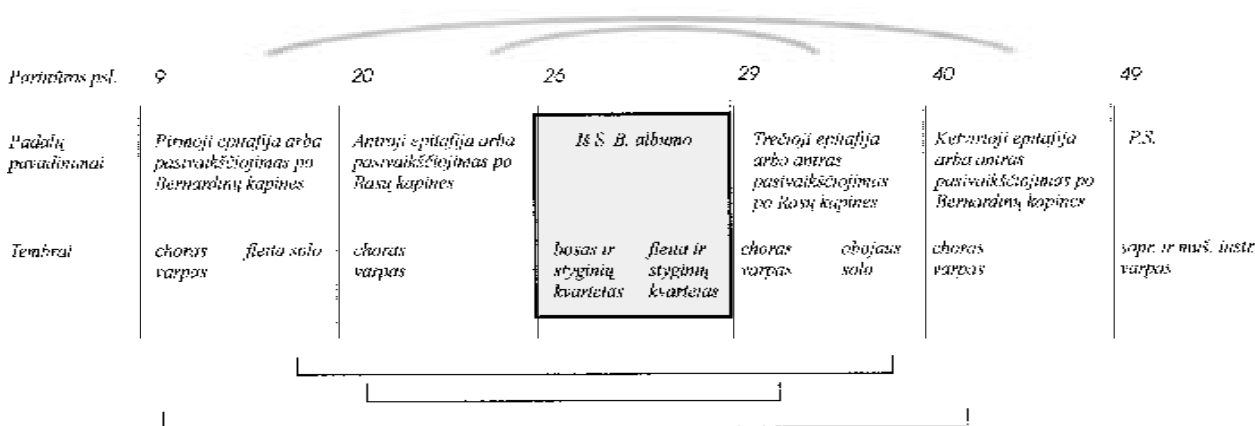
Tarp kitų išsiskiria padala *Iš S. B. albumo* A. Mickevičiaus tekstu. Jai būdinga aliuizija į romantizmo stilistiką, saloninį muzikavimą, kurį atitinka pasirinkta atlikėjų sudėtis – styginių kvartetas ir vokalistas (bosas). Jei kvarteto partija šiuolaikiška, tai dainininko – romantinė, pilna abejojančių, klausiamųjų intonacijų, su išryškintu vedamųjų tonų išrišimu aukštyne, o pažemintų – priešinga kryptimi (3 pav.). Dainavimas, kaip ir akompanimentas, išskaidytas, per-

traukiamas įvairios trukmės pauzėmis, sudėtingo, nereguliariai pulsuojančio ritmo. Ištiesai pateikta boso melodija būtų tipinga – romantiškai romansiška. Stilistinę aliuziją įtvirtina fleitos ir styginių kvarteto atliekama S. Moniuszkos dainos „Czaty“ (Sargyba) A. Mickevičiaus tekstu akompanimento citata (p. 28).

Šią padalą lyg vėjo blaškoma rudens lapą ar „lapelį iš albumo“ supa griežtesnio turinio *keturios epitafijos*. Jos daugiau susijusios su archaiškos, chorališkos muzikos modelių ir autentiško autorės stiliaus derinimu, jas jungia giminingas tembras. *Epitafijose* choro ir varpo skambėjimas išraiškingai pajvairinamas fleitos ir obojaus solo epizodais. Fleitos partija modernesnė, sudėtingesnė intervalikos ir ritmikos, laisva kaip paukščio skrydis virš miesto (kaip minėjome, Cz. Miłoszo eilių įkvėpta). Obojaus solo visai kitoks, lyg perėjęs per romantinį *Iš S. B. albumo* „filtrą“ – nuosaikesnis, be aštrių intonacijų, paprastesnio ritmo bei štrichų. Jame galime išgirsti J. S. Bacho „Brandenburgo koncertų“ lėtųjų dalių ilgą, tęstinę gamų slinktis. Jau pats obojaus tembras daro jį žemiškesnį, kontrastingą abstrakčiajam fleitos sklandymui aukštame registre. Obojus prabyla sakralia kapinynų kalba, paruošdamas paskutinės – *Ketvirtosios epitafijos* praskaidrėjimą. Kaip ir varpo dūžiai, šių instrumentų solo vis dėlto pastebimai vienija *Rudens* dalį (3 pav.). *P. S.* padala pakyla į kitas erdves, tai tarsi pagrindinio veikėjo „išvada“ iš šalies. Tyliaame mušamųjų fone sopranas rečituoja Cz. Miłoszą: „...O dabar nebėr mūsų nei Marilės“.

Keturios epitafijos turi ne tik jas vienijančių, bet ir skiriančių bruožų. *Pirmoji* (p. 9–19) – sudėtingos harmonijos, kintančios akordinės, išskaidytos į du chorus faktūros su kartais išsprūstančiomis tradicinėmis intonacijomis. *Antrojoje epitafijoje* (p. 20–26) paprasti elementai sudaro sudėtingą semantinę visu-

O. NARBUTAITĖS ORATORIJOS "CENTONES MEAE URBI" PIRMOS DALIES "RUDUO" SCHEMA



2 pav.

IS G. B. ALBUMO

All. viv. Ma. con affetto e discrezione.

Basso
 Mi. Na. Ty. Ciun. Le. Sa. Ag. - Ci. Sz. P. Ves. Sic. Ty.

Vi. I
 Vi. II
 Vl.
 Vc.

Basso
 Mi. Na. Ty. Ciun. Le. Sa. Ag. - Ci. Sz. P. Ves. Sic. Ty.

Vi. I
 Vi. II
 Vl.
 Vc.

Basso
 Mi. Na. Ty. Ciun. Le. Sa. Ag. - Ci. Sz. P. Ves. Sic. Ty.

Vi. I
 Vi. II
 Vl.
 Vc.

Basso
 Mi. Na. Ty. Ciun. Le. Sa. Ag. - Ci. Sz. P. Ves. Sic. Ty.

Vi. I
 Vi. II
 Vl.
 Vc.

mf mp p 26.

3 pav.

mą, nors iš esmės ji beveik vienbalsė. Petro Roizijaus epitafijos „Karalienei Barbarai“ lotyniškas tekstas triolėmis, įtampos kupiniais intervalais, įmantria

derme atliekamas archaiškos monodijos stiliumi. Šį „gražų“, savaip manieringą ir net erotišką vyrų tenorų dainavimą paryškina ostinatinis, paeiliui dviejų

KEIVIAI TOJI F. PLIA F. IZA

Andante con moto

OK.

S.

B.

Coro I

Al.

T.

S.

Coro II

B.

A.

T.

PASTABA: PRIEŠĄ CHORO PRISAJIŠKINANTIS VIEŠA ŽODIS ŽODIS. PAGAL ŠIA SCHEMĄ:

4 pav.

choro grupių perimamas bosų unisonas, lyg akmenyje gedulingai kaldamas Barbaros vardą (bosai lotyniškai rečituoja *Barbara*, o etimologiškai šis vardas susijęs su graikiškuoju *barbaros*, kuris reiškia svetimšalis). Išgaunamas ypatingas paslaptinumą, grės-

mės, *ewig weibliche* poveikio jėgos bei jos pagarbini-mo išpūdis.

Antrą kartą nuskambėjus varpo dūžiui, choro šnabždesiu prikeliamos kitos Rasų vėlės. Besibaigiant Barbaros vardo skandavimui, sopranai ir altai len-

kiškai skaito antkapiuose įrašytus įvairių tautybių vardus, pavardes, profesijas, amžiaus trukmę (jaunų ir senų, vaistininų ir profesorių, architektų, filosofų ir poetų), kitas antkapines epitafijas, daugelio kurių neatskiriamas išryškintas leitmotyvas, altų ištariama lotyniškoji triada *Domus Omnium Mortuorum* (D. O. M. – Visų mirusiųjų namai). Netrukus altai siauros apimties intervalikoje lenkiškai ima intonuoti psalmės žodžius (p. 23, 24), prie kurios prisijungia styginių kvarteto garsai.

Visai kitą atspalvį turi *Trečioji epitafija*, skirta dievobaimingai vaivadienei Kotrynai Radvilienei. Ji labiau „harmoninė“ – taigi romantinė ir drauge statiška. Sumažintą septakordą primenančio sąskambio ribose pinamas kanonas. Taip vartojami mažosios tercijos, sekundės intervalai gali priminti Glucko, Mozarto lamentacijų intonacinį žodyną.

Ketvirtosios epitafijos (p. 40–50) pagrindas yra vienas garsas *Es*. Jis keliauja iš abiejų pusių ir yra papildomas heterofoniškai atsiskiriančio melodinio pakilimo. Išgaunamas nesudėtingas dvibalsumas perteikia tradicinę sakralinėje muzikoje mirties traktuotę – kaip praskaidrėjimą, ypatingą šviesą. Akivaizdu, kad čia autorė atvira sakralinės muzikos praeičiai, bachiškai protestantiško choralo tradicijai. Bažnytinius varpelius imituoja trikampio skambėjimas. Už muzikinio suvokimo ribų esanti trikampio forma *Ketvirtojoje epitafijoje* labai svarbi. Ši epitafija sudaro efektingą muzikinės grafikos pavyzdį. Jis nėra savitiksliis, bet padeda choro dirigentui orientuotis, atspindi realų choro judėjimą erdvėje.

Choro partija unisonu (*Es*) moteriškais balsais triolėmis rečituoja Jono Rudaminos lotynišką tekstą, palaipsniui didindama balsų skaičių ir sudarydama taisyklingą trikampį (4 pav.).

Žiema (p. 50–101) sudaro kontrastą toje pačioje *Rudens* spalvinėje gamoje. Tai užmarštį gilinantis sustingusio skausmo, pratrūkstančio nevilties šauksmu, paveikslas. Ši dalis beveik išimtinai instrumentinė, tarsi niūrusis orkestrinis *Intermezzo*, sietinas su kitomis, savo semantika giminingomis, bet jau kulminuojančiomis oratorijos padalomis (*Jeremijaus rauda*). Choras *E*. Ališankos eiles rečituoja prieš dalies pabaigą (p. 60–73), tuo tarpu visa *Žiema* nutapyta drąsiu šiuolaikiniu, O. Narbutaitei būdingu eskizišku potėpiu, sujungiančiu aleatorines, sonoristines išraiškos priemones, šaižius styginių flažoletus, instrumentiškai ūkaujantį chorą. Gedulo mišiose tai galėtų būti *Dies irae* dalis, pilna grėsmės, sutirštintų užmaršties, kaip tikrosios mirties, vaizdų. Tragiškos semantikos atspalvis *Žiemą* suartina su „Opus lugubre“ (kuris, kaip ir *E. Ališankos* eilės, sukurtas 1991-ųjų pradžioje) ir skiria ją nuo elegiškos pirmosios dalies. Antroji – sunkiasvorė, grimztanti. Po liūdnuos prisiminimus sukeliančios romantizuotos pirmosios dalies ji įgyja net mistiškų atspalvių, ypač kai tyliai skam-

bant skaidriam triūbos tembrui, kuris atkartoja prieš tai girdėtą choro frazę, nuaidi paskutinės eilės – „...mes kvepiam amžina žiema“ (p. 72, 73).

Antroji dalis drauge su pirmąja paruošia trečiąją – *Pavasari* (p. 101–180), kuri labai kontrastinga. Pirmaprade „barbariška“ jėga (gaujiant trimitams ir dundant būgnams) trykšta džiaugsmingas ir iškilmingas *Karaliaus pasveikinimas*, kuriuo pradedamas *Pavasaris*. Choro ir orkestro partija iš pradžių grindžiama vos kelių natų motyvu, o instrumentuotė (trimitų, fleitų, obojų barokinė ornamentacija) ir vis sudėtingesnis polifoninis atskirų balsų persipynimas, judančių linijų ritminis aktyvumas (triolių ir duolių poliritmija) rodo, kad autorė į savo statinį „įsileidžia“ Bacho ir Händelio oratorių stilistiką, monumentalią ir drauge judrią, nesunkiasvorę.

Pagal apimtį trečioji dalis yra didžiausia. Kaip ir pirmoji, ji skaidoma į tris gerokai stambesnes padalas: į minėtą *Karaliaus pasveikinimą* (p. 101–147), *Lukiškių pavasari* (p. 147–171) ir *Procesiją* (p. 171–180, žr. 1 pav.).

Vidurinė padala – gyvybingiausia, tarsi iš vaiduokliško pasaulio ištrūkusi, į saulę besiveržianti viso kūrinio kulminacija (žr. 1 pav.). Audinys pasižymi polifoniškai besivejančių linijų gausa. Solistai, virpindami orą chromatinių slinkčių prisodrintomis intonacijomis, gieda tarsi paukščiai, lyg geniai kala mušamieji. Prie jų netrukus prisijungia išradingai sudėtinga choro partija, o tokio „skrydžio“ pagrindą sudaro besitęsiančios styginių orkestro linijos (p. 149). Ilgainiui įtraukiamas ir judrus pučiamųjų ornamentas, balsų choras perauga į čiulbantį liaudiškų švilpynių orkestrą (įkvėptą minėtų Miłoszo eilių).

Pavasario džiugesiui aprimus, į „sceną“ įžengia procesija, giedodama lyg autentišką grigališkąjį choralą. Tai milžiniškas kontrastas pagoniškai gamtiškoms ir savo semantika laisvoms ankstesnėms padaloms, antrosios dalies sudėtingai faktūrai. Todėl procesijos muzika suvokiama kaip labiausiai paprasta visoje oratorijoje, išskylanti lyg grynas praeities modelis, nederinamas su šiuolaikine autorės stilistika, kaip pirmojoje *Rudens* dalyje. Vienu balsu laipsniškai kintančia linija, judančia choralinės dorinės dėmės garsais, išgaunamas vėjelio lengvumo įspūdis. Eisenos pradžia paženklinama kulminacijos ribą. Iki jos formos ritmo pulsas retėjo, o dinaminė dramaturgijos kreivė pakilo į didžiausias aukštumas. Nuo šio taško ji palaipsniui leisis žemyn, bus pasiekti giliausi požeminiai klodai.

Varpo dūžiai škart skelbia, kad žaidimas (priminsime, kad „centones“ reiškia ir literatūrinį bei muzikinį žaidimą) tęsiamas vasaros laiku. *Vasara* skiriama žydiškojo Vilniaus atminimui. Ketvirtoji dalis (*Vasara*, p. 180–248) klausytoją vėl grąžina į sudėtingos faktūros stichiją, kuri orkestre siautėjo antroje oratorijos dalyje, pažįstama ir iš trečiosios gau-

sybės linijų jungties. Instrumentinė *Vasaros* pradžia (iki p. 203) transformuotu pavidalu (kitoje tonacijoje, išplėsta tarsi įstringančių epizodų) atkartoja *Žiemos* pabaigos epizodą (p. 83–96). Taip asketiška, trečiąją dalį užbaigianti *Procesija* (p. 171–179) ją supančios muzikos savotiškai įcentrinama (žr. 1 pav.), išryškinamas jos paprastumas, kartu lyg anonisuojama *Pranašo Jeremijo malda* (p. 238).

Vasara į atskiras padalas nesuskirstyta, bet orkestrinis epizodas tampa savotiška įžanga staigiam kulminaciniam choro įstojimui, kurio vienodas ritmas, tuščių oktavų pirmapradis skambėjimas asocijuojasi su Carlo Orfo muzikos stilistika (p. 203).

Sudėtingas, nors iš paprastų unisoninių linijų sudarytas semantinis piešinys atsiskleidžia *Vasaros* padalėje, kai lyg motete kiekvienas balsas dainuoja skirtingus žodžius, o šiuo atveju – multikultūrinėje erdvėje – ir skirtingomis kalbomis: sopranai ir altai – lietuviškai, tenorai, bosai – jidiš, antrojo choro sopranai ir altai – lenkiškai, o tenorai ir bosai – rusiškai. Tarsi siekdama skirtingų kalbų girdimumo, autorė maksimaliai supaprastina intonacinę struktūrą, suveddama ją į unisoną *la*, kuri atlieka ne tik choras, bet ir *ostinato* timpanai, *con sordino* tęsia styginiai. Pučiamieji iš pradžių taip pat kartoja, vėliau laisviau ornamentu apdainuoja tą patį garsą *la*. Tokiame fone įstoja ir, sumažėjus kalbų skaičiui, išsiskiria jidiš kalba atliekama soprano partija (p. 236–238). Prasideda semantiškai vienas sudėtingiausių oratorijos epizodų. Jis atitinka „auksinio pjūvio“ kulminacijos proporcijas, tik sutampa ne su aukščiausiu pakilimo tašku, o su faktūros nusileidimu į žemesnius sluoksnius.

Vienišas solistės balsas M. Kulbako žodžiais klausia: „O gal tu, mieste, esi kabalisto sapnas, skrendantis per žemę kaip voratinklis rudens pradžioj?“ Atsiveria giliausias oratorijos klodas – pabyra akmenys. Jie prabyla žemiausiu registru, lyg iš požemių sklindančiais, gergždžiančiais bosų ir kontrabosų balsais hebrajiškai skamba *Pranašo Jeremijo rauda* iš „Senajo Testamento“ Lamentacijų (p. 239). Ją iš pradžių nuosaikiai papildė violončelės solo ir kontrabosai bei keletas pučiamųjų instrumentų. Klarineto intonacijos, kaip ir soprano partija, lyg improvizuoja žydiškos muzikos motyvais. Laiko erdvė išplečiama vėl iki mūsų dienų polifoniškai prisijungus beveik unisoninei solo boso partijai (p. 241) bei moterų chorui (p. 243) – lenkiškai Cz. Miłoszo tekstu kalbama apie šimto, trijų šimtų metų senumo lotyniškus, kirilicos, hebrajiškus spaudinius ir rankraščius... Užsimenama apie Vilniaus bažnyčių varpus – daug varpų. Tekstas čia neilustruojamas varpų skambėjimu, bet užuominos į homofonišką, protestantišką choralą (p. 246) kuria sakralumo atmosferą.

Ketvirtosios oratorijos dalies pabaigoje sureikšminamas mušamųjų ir varinių pučiamųjų vaidmuo,

galiausiai pasiliekant vien mušamiesiems – timpanams, *tamburello* ir didžiajam būgnui (p. 247), lyg simbolizuojantiems skausmingą praradimą, likusią tuštumą. Oratoriją baigia ypatingas varpų skambėjimas: ir bažnytinis, ir pašlovinantis, ir gedulingas – visas oratorijos prasmes apibendrinantis, simbolinis. Tarsi būtų prabilusi pati Miesto dvasia.

Vilniaus statinys erdvėje ir laike iškyla kaip darni konstrukcija, dialektiška, tradicijas ir novatoriškumą vienijanti muzikinė visuma. Ji laužo suvokimo stereotipus, yra rapsodiškai laisva ir epiškai didinga. Kaip ir kituose kūriniuose, individualumas čia nepažeigia tradicijos, spontaniškumas – taisyklių. Anot K. Rastenio, „Skiautynis iš skirtingų kultūrų – lotyniškosios, lenkiškosios, žydiškosios, lietuviškosios, – nelygu universalumo, realiai egzistuojančio mūsų mieste, paieškos“¹⁰.

Oratorija „Centones meae urbi“ tapo savotišku lietuviškos oratorijos kelio, kuriame sutinkame tokias figūras kaip E. Balsys, V. Barkauskas, B. Kutavičius, apibendrinimu. Prof. A. Ambrazas, aptardamas festivalį „Gaida“, prisipažino: „Man didžiausias festivalio atradimas buvo O. Narbutaitės oratorija. Tai, manyčiau, ne tik kompozitorės kūrybos, bet ir viena lietuviškojo oratorijos žanro viršūnių. Autorei vienu kūriniu pavyko aprėpti įvairius Vilniaus praeities ir dabarties aspektus, skirtingus muzikos ir poezijos stilius, išsaugant solidaus kūrinio vientisumą, dramaturginę įtaigą“¹¹.

Retas kuris lietuvių kompozitorių kūrinys susilaukia tiek daug palankių, veikalą ir jos autorę aukštinančių recenzijų. Jis pribloškia prasmių, semantičių ir muzikinių linijų įvairove, daugiaplaniškumu: šiame kūrinyje telpa literatūra, muzika, teatras, architektūra. Kaip rašė J. Landsbergytė, „[...] „Centones meae urbi“ dvasios jėga taip pat yra itin veiksminga už muzikos ribų. Muzika čia tik „suteikia formą“ daug platesniam, reikšmingesniam epochos kontekstui“¹². Šiame muzikiniame kūrinyje reprezentuojama kultūrinė atmintis iškyla sintetiniu pavidalu.

„Centones meae urbi“ pirmą kartą buvo atlikta „Baroko savaitės“ metu 1997 m. rugpjūčio 9 d. Šv. Kotrynos bažnyčioje. Pro laikmečio ir žmonių niokojančių pėdsakų šydą sklindanti baroko architektūros prabanga ne tik sudarė savotišką, kūrinio istoriškumą atitinkančią aplinką, bet ir papildė oratorijos prasmes, susiliejo su jomis. Kūrinio sintezė praturtėjo dar viena sudedamąja dalimi – prie muzikos ir literatūros prisidėjo architektūra. Puiki bažnyčios akustika lėmė ypatingai puošnų, barokinį oratorijos skambėjimą. „Gaidos“ festivalio metu spalio 22 d. Šv. Ignato bažnyčioje atliktas veikalas atsiskleidė naujomis savybėmis, nes aiškiau girdėjosi tekstas, atskirų partitūros sluoksnių polifonija. Akustiškai asketiškesnis skambesys dar labiau paryškino kūrinio dvasingumą. Abiem atvejais didžiulę kūrinio sėkmę

lėmė puikus atlikimas. Regina Maciūtė, Ignas Misiūra (sopranui priešpriešinamas bosas, nors iš esmės – tai aukštas bosas arba baritonas, ypač *Lukiškių pavasario* dalyje; tokio diapazono balsas pagal senąją barokinę tradiciją buvo žymimas būtent kaip bosas), dirigento Romualdo Gražinio vadovaujamas choras „Aidija“, Lietuvos nacionalinio simfoninio orkestro muzikantai, dirigentas Robertas Šervenikas meistriškai ir kaip reta nuoširdžiai, įsijautę atliko kūrinį.

Visuotinio identiteto radimasis stimuliuoja atvirkštinius procesus – norą izoliuotis. Šie kraštutiniai primena idealią išeitį – harmoningą skirtingų kultūrų sambūvį, kuriuo nuo seno garsėjo Vilnius. O. Narbutaitė mums tai priminė labai įtaigiai, suaktualinusi dabartį praeityje. „Gaidoje“ oratoriją girdėję Lietuvos ir užsienio kritikai rašė: „„Gaidos“ svarbiausias įvykis buvo Onutės Narbutaitės himniškas meilės prisipažinimas jos gimtajam miestui: oratorija „Centones meae urbi“ [...]. Oratorija yra daugiasluoksni odė miesto, buvusio daugelio kultūrų ir tautų tėvyne, dvasiai“¹³. „Oratorija „Centones meae urbi“ Onutė Narbutaitė galutinai suformavo tikrąjį savo unikalumą tarp kitų Lietuvos kompozitorių. Vilniaus fone – būtent čia – įtampa tarp praeities ir dabarties, besikryžiuojančių tautų likimų, išreikšta su nenusakoma dramatiška nostalgija, neišsakytomis dejonėmis ir šauksmais, barokišku intensyvumu, skulptūriškumu, pro kurį slydo ne vieno dabarties kūrėjo žvilgsnis. [...] Onutės Narbutaitės kūrinio istorizmas – labai savalaikis, drąsus sprendimas. Bet jo pasisekimas glūdi pačioje muzikoje, kurios individualumą nusakytume kaip intravertinę ekspresiją“¹⁴.

Laikui bėgant O. Narbutaitės oratorija, jos fragmentai buvo atlikti: I dalis – Adomo Mickevičiaus 200-ųjų gimimo metinių minėjimo metu Operos ir baleto teatre (1998 12 17), IV dalis – 2001 m. Vilniaus festivalio koncerte „Muzika Šiaurės Jeruzalei“ (2001 07 02), oratorijos fragmentai – Taikomosios dailės muziejuje pristatant kompaktinę plokštelę „Centones meae urbi“ (2000 04 05).

Oratorija skambėjo ir Vokietijoje 35-ojo Frankfurto (Oderio) muzikos festivalio metu (2000 03 09) ir Kotbuse (2000 03 10), kur ją atliko Frankfurto (Oderio) Valstybinis simfoninis orkestras, choras „Aidija“ ir M. K. Čiurlionio mokyklos choras, R. Maciūtė, I. Misiūra, dirigavo R. Šervenikas. „Dalyvaujant Frankfurto orkestrui galėjome išgyventi ypatingai išpūdingą oratorijos „Centones meae urbi“ atlikimą, – rašė Vokietijos spauda. – Bent jau dabar tapo aišku, kodėl Onutė Narbutaitė priskirtina prie reikšmingiausių šiuolaikinių kompozitorių ne tik savo gimtajame krašte Lietuvoje, bet ir Europoje. Tai, kad ji yra avangardo atstovė, ją dar labiau iškelia kaip išskirtinę menininkę. [...] Šių skirtingų mozaikos akmenėlių sujungimas į gilią visumą Onutei Narbutaitei

pavyko nepaprastai intensyviai, įtampai kupinai muzikinės dikcijos dėka, kuri užburiančia jėga įtraukė klausytojus į prikaustantį vyksmą“¹⁵.

Multikultūrinės terpės nulemtas intertekstualumas, kaip estetinė refleksija, O. Narbutaitės kūrinyje pasiekia, galime sakyti, semiotinį lygmenį, nes kompozitorė operuoja stiliais kaip ženklais – tam tikros struktūros reikšmėmis. Intertekstuali leksika, prasišverbianči į tekstą, čia atlieka labai svarbų vaidmenį plėtojant semantinius ir komunikatyvius procesus. Nei skirtingos architektūrinės erdvės, nei įvairios interpretacijos neužgožia daugiaplanės ir konceptualios oratorijos vertingumo, priešingai, kaskart išryškina naujus turiningumo aspektus, neišsenkamus Vilniaus misterijos klodus.

Gauta 2001 09 20

Nuorodos

- 1 Žr. programą: O. Narbutaitė, „Centones meae urbi“, Vilnius, 1997, p. 2 (anotacija).
- 2 Ten pat.
- 3 Žr. autorės rankraštį.
- 4 O. Narbutaitė, ten pat.
- 5 Ten pat.
- 6 Puslapiu nurodomi pagal partitūros rankraštį.
- 7 Dainos melodiją kompozitorė rado rinkinyje „Vilniaus lietuvių liaudies dainose“ (sudarė G. Krivickienė-Gustaitytė, Vilnius, 1992). Žr. autorės rankraštį, p. 186, melodijos Nr. 107.
- 8 Choras šioje dalyje pradeda dainuoti tolumoje (jei yra galimybė – kitoje patalpoje), pageidautina priešingoje scenai (kurioje yra solistė ir orkestras) pusėje. Po truputį artėdamas, išsiskirsto į 2 chorus ir dalies pabaigoje sustoja pagal autorės nurodytą schemą.
- 9 J. Landsbergytė, Dvasios architektūra iš užmiršto Vilniaus skiaučių, *Kultūros barai*, 1998, Nr. 3, p. 34.
- 10 K. Rastenis, Muzikos ir poezijos jungtys, *Šiaurės Atėnai*, 1997 11 08.
- 11 A. Ambrazas, Mūzų malūnas, *Lietuvos rytas*, 1997 lapkričio 4.
- 12 J. Landsbergytė, ten pat.
- 13 L. Lesle, Hymne an den Geist der Stadt Litauische Novitäten beim 7. Musikfest „Gaida“ in Vilnius, *Neue Zeitschrift für Musik*, 1998, Nr. 1, p. 71.
- 14 Jūratė Landsbergytė, ten pat, p. 33.
- 15 Dr. Bernhard Reichenbach, Ein tief berührendes musikalisches Bekenntnis, *Lausitzer Rundschau*, 2000 03 28, p. 15.

Audronė Žiūraitytė

ONUTĖ NARBUTAITE'S ORATORIO "CENTONES MEAE URBI": CULTURAL MEMORY AND ITS MUSICAL REPRESENTATION

S u m m a r y

With the tendency of globalisation becoming ever more vivid, it inevitably brings to revealing its controversial na-

ture. On the one hand, it results in the danger of leveling cultural distinctions, on the other hand, in the danger of their extinction and the consequent growth of interest in multicultural phenomena. The processes of its strengthening in postmodernistic creation getting more common, and at the same time problematic, they are often closely related to issues of stylistic authenticity. Onutė Narbutaitė in her oratorio “Centones meae urbi” (“Patchwork to My Native City”) brings to life cultural memory and reveals its diversity, based on the integrity of musical expression, preserving an unchanged original creative style. The Oratorio “Centones Meae Urbi” for two soloists, chorus and orchestra earned the composer the title of Lithuanian National Laureate in 1997.

Centones is a Latin word standing for a piece of writing, composed of borrowed verses and phrases; an antique literary, in later epochs also a musical, game. The literary part of the Oratorio comprises a value in itself. It is absolutely extraordinary and as if giving testimony to the author’s marvellous power of imagination and a deep sensation of the city spirit. Lyrics of the Oratorio contain the excerpts from Czesław Miłosz poems, laments from The Old Testament, the 16th century epitaphs by the Jesuit Academy students and professors as well as rhymes by Adomas Mickevičius, fragments from Moshe Kulbak’s “Vilne” poem, also a number of quotations from the works by the contemporary Lithuanian poets Eugenijus Ališlanka, Vaidotas Daunys, the tomb inscriptions from the Bernardinai and Rasos cemeteries, fragments of the publications from the early 20th century Vilnius press. The words, performed in Lithuanian, Polish, Latin, Yiddish and other languages, extend the borders of the capital of Lithuania as a spiritual centre and remind us that Vilnius was, and continues to be, a European city.

In this work cultural memory is represented in its synthetic form. As the word becomes music, music becomes the word; together they create the unique atmosphere of Vilnius stretching through time – where the past

and the present become a uniform space, the result of which could be ascribed to the usage of the polystylistic elements. The range of polystylistic associations taking us back to the Middle Ages in a form of the Gregorian-like chorale emanates the air of Baroque and Classicism tradition, as well as bears a strong hint of Romanticism and salon music. Intertextuality as an aesthetic reflection in the Oratorio rises to a semiotic level, because she operates styles in a form of a given value structure, or containing a mark. The intertextual vocabulary penetrating the text plays here an important role while developing the semantic and communicative processes. The very term “polystylistics” when talking of the Oratorio is somewhat questionable. Despite its all monumentality and diversity, “Centones meae urbi” is authentic (monostylistic) and comes from much the same wellsprings as the rest of Narbutaitė’s creations.

The emergence of global identity gives an impact to the opposite processes – a strive for isolation. The interaction of these two extremes results in a perfect gateway – a harmonious accord of different cultures which Vilnius has been famous for in the course of ages. Narbutaitė reminds us of it with the utmost suggestiveness, where past is being reborn in the present day.

The oratorio “Centones meae urbi” testifies to the author’s rich imagination and subtle sense of the spirit of Vilnius, expanding the very concept of the capital of Lithuania up to the limits of its cultural traditions. The oratorio is a “patchwork” mended out of the symbolic figures and “lost voices” representing the diversity of Lithuania’s multicultural traditions. The analysis of the composition will focus on contrasting ideas of intertextuality and authenticity in Narbutaitė’s music.

Different spaces of the oratorio performance and its diverse interpretation brings out the significance of this multisphere and conceptual work, each time revealing new aspects of its multicultural content and the inexhaustible strata of the Vilnius mystery.