

Istorinis kontekstas naujausioje lietuvių muzikoje. Aktualiosios įtampos

Jūratė Landsbergytė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, 08105 Vilnius

El. paštas jurate128@yahoo.de

Straipsnyje įdėmiai pažvelgiama į dabarties kūrinis, siejamus su tragišku valstybės ir jos tautų likimu, kurį nulėmė Antrasis pasaulinis karas. Tai ypač skaudi tema lietuvių visuomenei ir muzikos kūrėjams, tarsi dar tebestigmatizuota sovietmečio istoriografinio diskurso. Dėl lemtingų dabarties ir istorijos sinchroniškų sutapimų ši tema ima skambėti naujausioje lietuvių kompozitorių kūryboje, atverdama atminties dramas, todėl aktualu išskleisti jų raišką interpretaciniu, istoriniu, muzikos ir meno filosofijos požiūriu, parodyti jų prasmę ir savalaikiškumą. Šiai kūrybai straipsnyje atstovauja du kūriniai: Vytauto Germanavičiaus (g. 1969) „Raudoni medžiai“ fleitai, violončelei ir vargonams (2018) ir Algirdo Martinaičio „Gyvybės viza“ („Visa for Life“) dviem fleitoms, obojui ir vargonams (2020). Čia galima įžvelgti įdomias sąsajas su dar neišsiskleidusio katastrofinio modernizmo, iškiliusio pokario emigrantų literatūroje ir muzikoje, raiškos aspektais. Kompozitoriai sujungia tarsi priešingus dabarties kodus – meditatyvinius ir ekspresionistinius potėpius (minimalizmą, repetityvinę techniką, ritmo ekspresiją, kvertatonus, spektralizmą bei tapatybines transformacijas, amuzikinius gestus) į vieną „transcendentinių šifrų“ naratyvinę liniją, išlaikančią sonatos formos provaizdžio versijas ir dramaturginę kvaterniją. „Raudoni medžiai“ ištrunčiuoja aktyvų rezistencijos archetipų poveikį tautos likimui, o „Visa for Life“ įtvirtina išskleistą globalią tapatybių tėkmės dimensiją lietuviškajame antiminimalizmo tapsme, susiedama jį su istorizmo aktualijomis atgimstančiu dabarties diskursu.

RAKTAŽODŽIAI: Germanavičius, Martinaitis, istorizmas, katastrofizmas, diskursas, dabartis, kontekstas

Dabartinė lietuvių muzika įvairiai sprendžia istorinio konteksto diktuojamus diskursus. Tai gali būti ir postmodernistinio autoironijos žaidimo *a la fluxus* koncepcijos, pastebimos Gintaro Sodeikos operoje „Post futurum“ (2018), sukurtoje Lietuvos Nepriklausomybės 100-mečiui. O dar dažniau vyrauja stipri konfliktinės dramaturgijos trauka su lūžių ir katastrofizmo dimensija, sąlygojama nesenos okupacinės praeities. Ir Lietuvos valstybingumo drama, ir jos tautų likimas yra į dabartį įsiveržusios skausmingos istorinės patirtys, kurios atidžiau reflektuojamos naujausioje lietuvių muzikoje. Čia verta pažvelgti į dabar intensyviai kuriančių kompozitorių kūrinis, atspindinčius Antrojo pasaulinio karo ir pokario neužgijusias žaizdas, netgi provokuojančius tam tikrus visuomenės sluoksnius atkurti istorinės tiesos diskursus. Tokios yra Holokausto ir partizanų kovos prieš sovietų okupaciją temos bei jų galima sankirta, inspiruota istorijos neišspręstų konfliktų aktualijų. Šie naujausi kūriniai – tai Algirdo Martinaičio „Gyvybės viza“ („Visa for Life“) dviem fleitoms, obojui ir vargonams, dedikuota Chiune Sugiharai (1900–1986), japonų diplomatui, kuris 1940 m. išgelbėjo tūkstančius žydų, išduodamas jiems nelegalias tranzitines visas. „Gyvybės viza“ sukurta 2020 m., Chiune Sugiharos (120) ir Gyvybės vizos (80) jubiliejiniais metais. Kitas kūrinys – tai Vytauto Germanavičiaus „Raudoni medžiai“ fleitai,

violončelei ir vargonams, dedikuota partizanų vadui Adolfui Ramanauskui-Vanagai (premjera 2018 m., jo gimimo šimtmečio metais). Tai vienos labiausiai Lietuvos visuomenę dabar jaudinančių temų, istorinės ir kartu glaudžiai susietos su dabartimi, skvarbiai šiuolaikinės, ne tik dėl susikaupusios neatsakytų klausimų naštos, bet ir dėl okupacijų nusikaltimų masto, pavertusių Lietuvą „krūvinomis žemėmis“ (pagal T. Snyderį)¹. Kaip toks istorijos kontekstas veikia muziką: ar turi inspiruojanti, pažinimo dimensijas plečiantį ar mistifikuojanti, stigmatizuojanti „poveikį muzikos kalbai? Gal „uždaro“ ją naratyvų skliaute arba susaisto su priešlaikine, nepavaldžia istorijai archajinės praeities vizija? Į tai galima atsakyti pažvelgus į minėtų muzikos kūrinių semantines reikšmes, orientuotas į dabartinį istorijos diskursą: pirmiausia čia dominuoja grįžtanti konfliktinės dramaturgijos retorika, atsitraukia baltiškojo minimalizmo meditacinė paletė, įvyksta sakralinės prasmės susitaikymas, prabunda istorijos dinamizmas, erdvės kismo simbolių kalba, rezistencinės dramatinės įtampos, proveržio retorikai artima, fatalizmą pranokstanti tapatybių raiška. Tai susiję ir su archetipų dramaturgijos procesais, ir su muzikos, suvokiamos kaip pasaulio visumos gausmo koncepcija, spektralizmu, ir dar save primenančiu neišsemtu katastrofinio modernizmo stiliumi, išsiskleidusiu pokaryje lietuvių emigrantų kūryboje. Dabartis taip tarsi ieško adekvačios muzikos kalbos raiškos, jos gelminių versmių, ir istorinis kontekstas kaip tik jų „pasiūlo“ realybės istoriškume – laiko atvertyse: nuo medijų transliuojamų dokumentinių faktų iki vizualinio meno. Kaip visa tai sugeria ir įgarsina instrumentinė muzika?

Vytauto Germanavičiaus „Raudoni medžiai“ pirmąkart muzikos kūrinys įvardija sunkiausio Lietuvos meto istorinę asmenybę – partizanų vadą, generolą Adolfą Ramanauską-Vanagą (1918–1957). Jo vardas susijęs su giliuoju sovietmečiu vykdytais okupaciniais nusikaltimais – tremtimis, barbariškais partizanų kankinimais (oficialiai jau tuomet uždraustais), niekinimais ir žudymais, visos valstybės tragedija, epocha, istorijos dokumentininko Vlodo Terlecko pavadinta „Lietuvos nukryžiuoju“². Ilgai slopinta ši tema kyla į aktualiausio visuomenės diskurso erdves. Ypač ji suintensyvėja kinematografijoje (Š. Barto „Tamsoje“, 2019; Andriaus Juzėno „Pelėdų kalnas“, 2018; R. Banionio „Purpurinis rūkas“, 2019; V. V. Landsbergio „Vanago portretas“, 2019; dokumentiniame filme „Kapas 27/3. Vanago sugrįžimas“, 2020 ir kt.), literatūroje – istoriko Arvydo Anušausko *Aš esu Vanagas* (2018), Renatos Šerelytės *Per rūdijančią naktį* (apie ilgiausiai gyvą išlikusį partizaną Antaną Kraujalį, 2019) ir kt. Vanago temos proveržį sustiprino savalaikis Lietuvos istorijos žingsnis į dabartį: dėl kruopštaus istorikų, archeologų ir antropologų tyrinėjimo Vilniaus Našlaičių kapinėse buvo atrasti partizanų vado Adolfo Ramanausko-Vanago palaikai, jis iškilmingai buvo palaidotas Vilniaus Antakalnio kapinėse, valstybės vadovų panteone (2018 10 06). Įsidėmėtina, kad nė vienas Lietuvos partizanų vadas ar kovotojas su okupacija, žuvęs

1 Snyder 2010.

2 Terleckas 2017.

nuo priešo rankos mūšyje ar nelaisvėje, neturi savo kapo – jų palaikus buvo siekiama slapta užkasti ar sunaikinti. Iki šiol ieškoma Juozo Lukšos-Daumanto ir kitų žymių vadų palaikų.

Šiuolaikinė muzikos kūryba ir istorijos „įsiveržimai“ į visuomenės sąmonę ne visuomet yra susiję. Todėl Vytauto Germanavičiaus „Raudoni medžiai“ galėtų būti laikomas išskirtiniu kūrybiniu gestu, savotišku „įžengimu į tylą“, atveriančiu istorijos konteksto „bunkerį“ lietuvių muzikoje. Kokias muzikos kalbos reikšmes, jų tradicijų kismą sukelia toks veiksmas, apčiuopiantis vieną jautriausių visuomeninio diskurso pulsų? Čia dar verta paminėti, kad šį pulsą savaip suaktyvino specifiniai postsovietinės erdvės informaciniai karai, jiems būdingas hibridinis diskursas – neteisingas Vanago apkaltinimas dalyvavus Holokauste. Ir nors jis greitai buvo paneigtas, o jį apkaltinusi žurnalistė Rūta Vanagaitė turėjo atsiprašyti (kitaip būtų iškeltas ieškinys teisme), tačiau istorinės traumos nuoskauda tik pagilėjo – šįkart ir dėl nukankinto herojaus šmeižto bei medijas maitinančių jo pusrų, pasklidusių po pasaulį. Išsamus tyrimas padėtų suvokti dabarties kontekstą su jam būdingu iškreipto diskurso siekiu laidoti istorijos tiesas, įveikti politinį korektiškumą, kalbant apie istorinį kontekstą, jo tebežiojėjančias informacines prarajas ir visuomenės sankirtų pasekmes. O muzikos kūrėjas pasirenka tik savo garsų ar garsovaizdžių kalbą ir išgrynina psichologinės gelmės esmes. „Raudonų medžių“ muzika – grynai instrumentinė, naratyvi be žodžių, taigi trys instrumentai – fleita, violončelė ir vargonai – turi atverti su Vanago likimu prasminiai susietą gelmę. Germanavičiaus pasirinktą kelią galima būtų apibūdinti kaip katastrofinį modernizmą su neoklasicizmo ir spektralizmo elementais.

Žodis „katastrofa“ į XXI a. muziką grįžta neatsitiktinai. Tokiais pavyzdžiais galėtų būti ir B. Kutavičiaus „Šeštadienis, balandžio 10“, ir M. Natalevičiaus „United Airlines“, „Karachay“ (2015), ir ankstyvas O. Narbutaitės opus „Ėjimas į tylą“ (1981), ir E. Balsio oratorija „Nelieskite mėlyno gaublio“ (1969; pagal Rūtą Stanevičiūtę, tai „trauminės patirties apie istorinius įvykius pavyzdys“)³ ir kt. Esminis šios muzikos dramaturgijos bruožas – konfliktinis spektralizmas, o tai reiškia alternatyvų pokytį meditacijų minimalizmo stiliaus atžvilgiu.

Partizanų karas yra ypač sunki tema, bet jau ryžtamasi ir ją paliesti kūryboje. Šia prasme galima kalbėti apie išskirtinį kompozitoriaus Vytauto Germanavičiaus kūrinį „Raudoni medžiai“ fleitai, violončelei ir vargonams, dedikuotą Adolfui Ramanauskui-Vanagai (premjera 2018 10 30, Lietuvos nacionalinėje filharmonijoje, atlikėjai – Johannes Hustedt (fleita), Ramutė Kalnėnaitė (violončelė), Jūratė Landsbergytė (vargonai)). Čia kompozitorius pasirenka kitą, ne postmodernią, istorijos atspindėjimo kryptį – tokią, kurią būtų galima susieti su pokariu (su emigrantais ir jų požiūriu į sužlugdytą, išniekintą Lietuvą) ir kuri yra sąveikoje su dabarties aktyvuoju atbundančiu istorizmu, istorijos dokumentika, atsiveriančia atminties

3 Stanevičiūtė 2013: 25–38.

archeologija, t. y. katastrofinį modernizmą. Kompozitorius tam pritaiko identišką archetipinei istorizmo kalbai muzikinės raiškos priemones. Tai yra savitas reiškiny, kai po postminimalizmo versijų grįžta katastrofinis psichologinės ribinių atspindžių gėlmės spektralizmas, paženklintas neoklasicizmo bei epochų virsmų, jų sankirtų. Šiuo aspektu pažvelgę į Germanavičiaus „Raudonų medžių“ dramaturginę muzikinių įvaizdžių paletę įvardijame ją kaip archetipų kvaterniją.

Kūriny priskirtinas naujai atsivėrusiai Lietuvos valstybingumo refleksijų krypčiai, istorizmui, kai kompozicinį aktualumą lemia minėta spektralizmo ir katastrofizmo sąveika. Germanavičius čia išnaudoja paveikų gausmo muzikos įvaizdį ir jos versijas suveria kaip įžangų ir kodų grandį. „Raudoni medžiai“, susieti su Adolfo Ramanausko-Vanago vardu, remiasi jo sudėtingos, ilgos kovos ir tragedijos atšvaitais ir žūtį pranašaujančios aplinkos – miško, vienatvės – apokaliptinėmis išnykimo lemties nuojautomis, įkūnytomis aktyviomis muzikinėmis figūracijomis, dermiškai įsodrintų intonacinių linijų, retorikos nuotrupomis, „išdraskytos“ faktūros „atplaišomis“. Kaip ritmo figūra į garso dūžį transformuojama ir partizanų laikų daina „Ateis rudenėlis“. Šie keli muzikiniai vaizdiniai „trupancia“ melodika formuoja anapusine erdve dvelkiantį ribinių situacijų *transcendentinį peizažą*. Tam padeda ir kompozicinių figūratyvių sąsajų bei garsovaizdžio formavimas išnaudojant laisvą linijos kritimą – erdvės gausmą, ornamentikos slydimą klasteriais ir ritminių smūgių – atkirčių dialogą. Taip išsiskleidžia keturios įvaizdžio padalos, arba keturių kodų archetipinės dramaturgijos kvaternija. Jos pagrindinis raiškos būdas čia yra lūžis – dramaturginis, linijinis-melodinis, intervalinis arba formos kaupimosi – sekvencinio kilimo eklipsė. Lūžis sukelia faktūros griūtį – gausmo spektrą, kurio išsklaida yra laike tirpstantis linijų „dialogas“ ir „veiksmo scenos“ virsmas sfera. Tokia *anapusinė sfera* prabyla ir finalinėje kvaternijos kodoje partizanų dainos „Ateis rudenėlis“ *amuzikiniu* žingsniu: pulsuojuantis belsmas į instrumento pultą arba pedalų kirčiai (kojomis) išjungus vargonų garsą. Vargonai šiuo atveju gali suteikti daug instrumentinių technologinių galimybių – įdomių spektralizmo elementų: nuo motoro išjungimo ir su tuo susijusių „klajojančių“ obertonų „aimanų“ iki kitų netradicinio sąlyčio su instrumentu būdų. Pastebėtinas bendras garsovaizdžio formavimo principas, judėjimo kryptis, kuri jungia faktūrinių segmentų kvaterniją: kritimas žemyn (kadencijos – kodos) ir kilimas aukštyn (vidurinė dalis – fugato). Šiedu formos įvaizdiniai ir kartu įveiksiminiai kūrinių aktualizuoja kaip ataidinčią tolimą aktyvaus *transcendentinio peizažo* apraišką identiškoje sąveikoje su spektralizmu ir katastrofizmu. Atsirandanti veiksminė atsvara neleidžia „Raudonų medžių“ įvaizdžiams nugrimzti į fatalinę minimalizmo meditaciją ar į visaapimančią emocinę postmodernizmo nevirties „tuštumų“ properšą, transcendentuoti į sakralumo aukštumą iki jau kito lygmens – Nušvitimo. Santykis su kontekstu išlieka, galima teigti, dokumentiškai konkretus. Garsas fiksuoja žinomą tikros patirties motyvą, faktūrinės transformacijos įvaizdžiai nenutolsta nuo laiko ir erdvės, o išlieka susiję su gyvu praeities naratyvu iki jo realistinio skausmingumo refleksijų.

Žvelgiant į „Raudonų medžių“ archetipinę visumos kvaterniją ryškėja šie principiniai naujai sugrįžtančios konfliktinės dramaturgijos kontūrai: 1) mažoji įžangos kvaternija – introdukcija – linijos gausmas – lūžis – atkirtis – choralas; 2) fugato – kulminacinė aukštuma – lūžis, ribų perėjimas; 3) permanentinė žūtis refleksija – lūžio išsklaida gyvybės kritimo I kodoje – kančios ir minties dialogas; 4) daina lūžio baigties II kodoje – įžengimas į tylą – transcendentinis lūžio peizažas. Taip sugražinamas konfliktinis archetipų pasaulis – pašamonės erdvė, santykis su šešėliu ir kitais anapusiniais vaizdiniais, ir tai vyksta per istorizmo konteksto lūžius, arba „transcendentinių šifrų“⁴ kvaterniją. Aptarkime kiekvieną jų atskirai.

Įžanga. Kvaternijų grandies virsmas – kodų choralas. Pirmasis kvaternijos fragmentų etapas yra finalinės atmosferos introdukcija. Ją sudaro keli retorinių figūrų leitmotyvai: gamtinis erdvės virpesys (vargonų trieliai), „paukščio balsas“ (fleita) ir atsakomieji tamsos kirčiai (violončelės unisonai ir kvartos). Šis introdukcijos fragmentas pereina į faktūros „griūtį“ – pirmąją kadenciją – žemyn krentantį dermiškai įkrautą (padidintų sekundų intervalų) „nuošliaužų“ peizažą (vargonai). Toliau „atkirtis“ – taip atsiranda pagrindas „veiksmo“ repetityvui ir ritminiams kirčiams. Toks krentančios melodinės figūracijos ir ritminio lemties ženkle atoveiksmis sudaro įtemptą, intensyvią, tačiau kartu skaidrią faktūros linijų konfliktinę sąveiką. Ją sąlyginai galima išskirti kaip pirmąją dialoginę-konfliktinę kūrinio padalą, kuri baigiasi įtampą sisteminančiu visumos „išsakralinimu“ – iš tamsos išaugančiu skausmo peršmelktu „choralu“. Intonacinę įtampą čia palaiško sąskambio alteracijos padidinto trigarsio derminis vidinis lūžis, kuris lemia transcendentinį („kitos erdvės“, arba alteruotos dermės) skambesio siekį ir daugialypumą. Kartu tai yra ir viso kūrinio raiškos kodas: įtampos transcendencija, ištirpimas gausmo sferos neapibrėžtume, išnykstant, migruojant tarp aukštumos ir gelmės, tarp egzistencijos ir ženklo iš atminties. Germanavičius čia pasitelkia tikslines muzikos retorikos segmentų grupes – projekcijas, atitinkamai „įžengdamas į tylą“ – į įtampos ir realybės kupiną *transcendentinio peizažo* derminių atvėrimą. Pažymėtina, jog retoriniai fragmentai čia tampa sąmonės lauko ribinių situacijų pranešėjais, tarsi iš šešėlio pasklidusiais liudininkais – tylos prislopintais balsais, sustabdytais laiko ir vėl atkoduotais veiksmais, atblokuotais archetipais, vedančiais leitmotyvinį naratyvą – audiovaizdinę sąsają su iš atminties gelmių pulsuojančiu istorijos kontekstu. Čia galima prisiminti ir archetipų bei savasties dramaturgijos trajektoriją (pagal C. G. Jungo teoriją⁵), brutaliai nutildytų tautinės savimonės sargų iš užmaršties kylančią retoriką: medžiai, miškas, ruduo, paukščiai, raudona spalva, laukimas, kirčiai, žūtis, išlikimas, malda. Muzikine prasme Įžangoje išsiskiria keli lietuviško pokario archetipiniai leitmotyvai: 1) virpanti miško erdvė (pradžia), 2) krintantis žemyn nuslydimas į gelmes – žūtis (derminis pasažas), 3) išlikimo

4 Jaspers 1998: 36.

5 Jung 2015: 27, 28.

kova – ritmu aktyvizuotas rezistencinis tamsos repetityvas, 4) kulminaciniai sukoncentruoti kirčiai – smūgiai (klasteriai, sutirštinti ir nutraukti sąskambiai), 5) sumuojantis įtampas choralas – koda su neišspręsta įvarža (padidintas trigarsis). Įvyksta konfliktingės dramaturgijos spektrų transformacija, erdves „įelektrinimas“.

The image shows a musical score for the piece "Raudoni medžiai" by Vytautas Germanavičius. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute and Violancello, Organ, and Ped. The second system includes parts for Flute and Violancello, Organ, and Ped. The Flute and Violancello parts feature dynamic markings (p, mf, mp, p) and articulation (accents, slurs). The Organ part includes markings for "gliss." and "mormorando". The Ped. part includes markings for "4p" and "pp". The score is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

1 pav. Vytautas Germanavičius, „Raudoni medžiai“. Įžanga

Ypatinga reikšmė suteikiama „choralo“ fragmentui: atveriamas „įžengimo į tylą“ arba sunkios įtamos, neišspręstumo ir kančios laukas, kuris siejasi su Adolfo Ramanausko-Vanago kovų ir kančios istorija. Pabrėžtina, kad kompozitorius itin subtiliai prisiliečia prie šios sudėtingos temos – tarsi savo muzikos lineariu skliautu, „spindulių tinklu“ ar leitmotyvų spektru, kuris leidžia giliau pažvelgti ir reflektuoti mintį, tačiau palieka būties erdves savo „peizaže“ ir istorinei atminčiai, ir jos dabarties archeologijai, ir asmeninei klausytojo dvasinei patirčiai. Taip atsiranda ypatingo, individualiai intymaus sąlyčio su atbudusia istorija spektras ir sugrįžimų (reprizinio santykio) ritmas. Klausytojas yra įtraukiamas į realybės aktyvą, atsiranda naujas balansas tarp transcendentinio peizažo ir atviro istorizmo

faktologinės pozicijos, menančios pokario emigrantų katastrofinio modernizmo „skausmu pervertus“ laikus. Palyginkime su Juliaus Gaidelio (1909–1986) „Vakaro meditacija“ vargonams (1966): čia gelmės nuolat veržiasi į šviesą, vyksta reversinis lūžis, atkirtis tritoniu atgal, vadinamoji choralinė lamentacija⁶. Germanavičiaus kūrinyje taip pat išsivaduoja iš „anapusinio laiko“ amžinybės linijos (minimalizmo), iš postmodernizmo kaip su laiku ir vieta nesusietos abstrakcijos, iš *Fluxus* ironijos. Čia nebijoma sugrįžimų prie istorijos (*ne*)*pabaigos* ir *konteksto* – istorizmo reikšmių atvirumo ir dabarties sankirtų dramos. Susidaro puiki terpė archetipų dramaturgijai, jos neoklasicistiniam išdėstymui: įžanga, veiksmas, lūžis, koda. Šie segmentai ryškūs ir savo „tylos“ transformacijomis: choralinis atverties garso išnykimo gestas prieš kylantį veiksmą – dainos simbolizmas „choralo“ fone, dunksantis per krentančias linijas, transcendentinis ištirpimas „rūke“ – dar vienas finalinis gestas.

„**Veiksmo scena**“. Kūrinio aktyvioji padala *fugato* išsidėsto ritmine polifonine sinkopuotų motyvų jungtimi, intensyvinama kylant į viršų. Fleita čia pakeičiama piccollo fleita, kuri prasiveržia savo „riksmu“ – garso skvarba. Visi trys instrumentai pasidalija veiksmo funkcijas: vargonai perima gelminio sluoksnio judesį ir visumos polifonizavimą, violončelė – ilgų jungiamųjų „stovinčio laiko“ melodijų linearinę pasiją, o fleita (piccollo) – aštrų išiveržimą į erdvę ir sankirtų demonizavimą. Šios trys instrumentinės energijos intonaciniai vienetai jungiasi į „veiksmo sceną“ – pokario epochos įvaizdį pagal muzikinę formos įtampos logiką. Kulminacija vėlgi baigiasi „lūžiu“ – klasterių eklipse ir po jos einančiu ilgu gęstančios egzistencijos – gausmų kvėpavimo dialogu su „laiko pabaiga“.

Transcendentinio lūžio dialogas – I koda. Prasideda didžioji išėjimo I koda. Ji atspindi ir transformuotą kūrinio įžangą, savotiškai tęsia jos mintį. Nuolat grįžtantis krentančio pasažo leitmotyvas toliau veda kūrinį laiko pabaigos linkme.

Trūkinėjančios figūrų linijos – fone „byrantis gyvybės smėlis“ (vargonai, prisimenant B. Kutavičiaus „Pručeną“, 1976), kylantys į erdvę ir sustingstantys fleitos rečitatyvai, violončelės balsas – gedulo rimties aidai – tokia trilogija užpildo „Raudonų medžių“ didžiąją lūžio dramaturgijos kodą (I). Tirpstantis situacijos laikas brėžiamas linijų gaisrais – nutolstančiais, susiliejančiais su „pro rūką dunksančiu“ kontekstu – istorijos byla. Pabrėžtina, kad tai nėra meditacija, o transformuojantis konteksto įveiksminimas ir palydėjimas muzikinių ženklų proveržiais į dabarties savimonės erdvę, kupiną informacinių virsmų. Tačiau sąlyčio su istoriniu kontekstu subtilumas čia nereiškia atsitraukimo, jis iš esmės yra susijęs su veiksmu. Veiksmo scena, besibaigianti eklipse, išlieka laike kaip archetipų pažadinimo postūmis, impulsas, savo ritminėmis ir intonacinėmis savybėmis (kvaterniškus ir metroritmikoje, ir intervalikoje – kvartos) susijusi su valios, atkirčio ir ritmo energijos intonacine „grafika“. Po fugato lūžio išsiskleidžianti *Didžioji baigties kadencija* (I koda) sudaro

6 Palionytė 2009: 111.

2 pav. Vytautas Germanavičius, „Raudoni medžiai“. „Choralas“, fugato

pagrindinę „Raudonų medžių“ konfliktinės dramaturgijos sankirtą, įžangos reprizą. Šiame lūžio peizaže susijungia dvi skirtingos dimensijos: vyksmas ir transcendencija, turinčios adekvačiai formuojamą muzikinės raiškos vaizdinį. Taip atsiveria ir pavadinime užkoduota lingvistinė „Raudonų medžių“ tono prasmė – gamtos ir prievartos kruvinas susidūrimas. Gamta – tai Įžanga ir I koda, transformuojanti nykstančią egzistenciją į transcendentalumą (būties žūtį, kančią ir jos išraišką „šliaužiančiais“ ketvirtatoniais). O veiksmo epizodas atitinka prievartos naratyvą, jis maksimaliai sukcentruotas į sutelktos energijos muzikinį gestą, turintį aiškiai kryptį (kilimą aukštyn), skirtingai nuo I kodos „klaidžiojančių“ nusileidimų žemyn ir kone iliuzinėmis tampančių rečitatyvinių replikų linijų bei jų susiliejimų, „tylos gausmo“ – gamtos anapusiškumo vizijos. Tai itin sėkminga autoriaus atrasta neoklasicizmo (fugato) ir spektralizmo (įžanga – I koda) simbiozė, formuojanti semantinį lauką – foną, iš toli bylojantį savo imperatyvą istoriniam kontekstui.

Daina „be garso“. II koda. Anapusinis „veksmas“. Nutrūkus rečitatyvų „klaidžiojimui“ po tylos erdvę ir iliuzioriniam linijos dunksojimui „pro šliaužiantį rūką“, semantinis naratyvas „Raudoni medžiai“ dar kartą pademonstruoja esminį kismą ir jungtį. Prasideda Dainos įvaizdis (partizanų dainos „Ateis rudenėlis“, kuri tapo Germanavičiaus inspiracija kūrinio baigiamajam išsiskleidimui) – II koda, paskutinė kūrinio padala, demonstruojanti muzikos ir konteksto vienybę bei laiko skirtį. Dainos tekstas neindikuoja partizaninės kovos, tačiau netiesiogiai apgaubia ją savo prasmėmis.

Paprastas romansinės poetikos tekstas gaubia jau atskleistas istorijos veiksmo apokaliptines dimensijas, ryškėjančias muzikinių instrumentinių linijų kontūrais. Jų

fatalinis archetipų spalvos raudonumas išsigrynina būtent šioje asketiškos raiškos paskutinėje kadencijoje. Autorius taip apibūdina kūrinio reikšmes, pabrėždamas istorinį kontekstualumą ir dramatismo spektrą, jo refleksijų centras – raudona spalva: „Miškas tampa raudonu, nušviestas saulėlydžio spindulių, pakeitusių spalvą rudens medžių, paženklintas pabūklų salvių ar aptaškytas krauju. Raudona spalva simbolizuoja kraują ir ugnį, meilę ir aistrą, troškimą ir drąsą. Daugelyje pasaulio kultūrų – tai magijos ir religijos spalva. Šiame kūrinyje persipina laisvai modeliuojami garsų ir tembrų pasažai, pereinantys į ritminio judėjimo diseminaciją vidurinėje dalyje, pabaigoje panaudojant lietuvių liaudies dainos „Jau ruduo atėjo“ [„Ateis rudenėlis“ – J. L.] motyvus, kurių ritmika gali priminti traukinio ratų bildesį, tolstantį Rytų kryptimi“ (Vytautas Germanavičius. Anotacija kūriniui „Raudoni medžiai“, fleitai, violončelei ir vargonams, 2018).

Pažymėtina, kad dainos turinys ir jos transformuotas muzikinis tekstas iš esmės suskyla ir skiriasi semantiškai: romansinę lyriką pakeičia suskaldytos melodikos nuotrupos, stingstantys laike puantilistiniai segmentai, šiurpiai simbolizuojantys Savasties (Dainos) išnykimą ir transcendentinių lygmenų persmelkto choralo (padidinti intervalai daugiagarsiuose) *lamento*. Šis fonas tarsi iliuzija užkloja ir ištirpdo dainos likučius nebūtyje. Jai besikartojant, nebūtis stiprėja, o muzikinė „harmonijos iliuzija“ („choralo“ pavidalu) nutolsta, palikdama vienišus garsus ir jau „tuščius“ ritminius kirčius, sąveikas tarp instrumentų be garsų. Toks „dainos“ parodymas kūrinio pabaigoje turi ypatingą, grynai semantinę, reikšmę – konteksto „tylos“ pristatymą klausytojui, archetipo sugražinimą į erdvę kaip laiko metaforą, ir jau ne muzikine prasme. Autoriaus nuoroda – bildesys traukinio ratų, riedančių Rytų kryptimi, be abejo, gali būti siejama ir su Vanago likimu (širdies pulsas, užtaisomo šaunamojo ginklo stuktelėjimas, žingsnis miške ir kt.). Daina visgi simbolizuoja ypač skaudžią istorinę dimensiją, jos sąlyginis paprastumas ir lyrika poetikoje neblokuoja šios neįtikėtinai sunkios gelmės, nes autorius leidžia jai atlikti ypatingą „įžengimo į tylą“, į „laiko tuštumą“ (bet nepabaigą) vaidmenį atimdamas garsą.

Daina susiduria ir su „transcendencijos choralu“ – vargonų padidinto trigarsio vertikalėmis, ir su nutrūkusia, į laiko pulsą subyrančia melodine linija – „choralo“ harmonijos, įsodrintos vidine įtampa (alteracijomis), kontradikcija. Tai yra struktūrinio skilimo gaida. Taigi dainos romantiškumas įgyja alternatyvų, dekonstruotą pavidalą, jį nusveria skausmo pustoniais persmelktas choralas, tarsi panardinantis visumą į savotišką iliuzinį rūką, atslenkančią tylą ir tebeplakančią pulsą... Taip paskutinė kūrinio padala – Dainos išėjimas (arba II koda) – yra daugiareikšmis ilgas procesas į išlikimą kitame laike. Autorius paverčia šią projekciją spektru – instrumentinių, bet amuzikinių garsų klausimu erdvei... Jo teatrališkumas jau nėra ironiškas postmodernas, o pokario katastrofinio modernio sugrįžimas dabarties sąskambiais. Tarsi inspiracija muzikos posūkiui į naujosios istorijos archetipų dramaturgiją. Jos pirmasis žingsnis. Per neoklasicizmo, instrumentinio teatro ir spektralizmo sąveiką brėžiamas

Fl. Ad libitum trem. allargando

Vc. f accelerando presto

Org. Tremolante Schwellen

Fl.

Vc. ♩ = 96 [...]

Org. mp sul tasto

Ped. mp

Fl. mf

Vc. 16p mf

Org. windy staccato [...]

Ped. strike the strings col legno near the bridge

3 pav. Vytautas Germanavičius, „Raudoni medžiai“. Lūžis, koda „Daina be garso“

lietuviškasis *dabarties transcendentinis peizažas*, kur instrumentinės linijos atlieka šią erdvės ir struktūros kolizijos funkciją, priartinančią skilimą, dekonstrukciją, sferinį muzikinės kalbos transformavimą. Šiuo atveju Germanavičiaus stilių galima palyginti su Broniaus Kutavičiaus istorizmo atgaivinimo muzikoje fenomenu⁷ („Prutena – užпустytas kaimas“, 1976). Vyksta chorališkumo ir spektralizmo

7 Gaidamavičiūtė 2005: 66–83.

susijungimas, kai „muzikinis erdvėlaikis buvo kuriamas lyg kelių būties (*Sein*) ir laiko sluoksnių persidengimai – atminties nuolat gaivinami per prisiminimus“⁸. Šio kelio provaizdžiu galėtų būti ir Onutės Narbutaitės „Ėjimas į tylą“ (1981). Tokių principų laikomasi ir Germanavičiaus kūrinyje. Iš rečitatyvinių motyvų fragmentacijos, repetityvų, ritmikos kirčių ir choralų inkluzų centruojamasi į veiksmo sceną ir po eklipsės lūžio atgal grįžtama į gamtos apgaubtą dvasios sferą, kuri toliau fragmentuojama iki mechaniško ženklo ir nebūties. Taip egzistencijos kelias įsemantinamas muzikinėmis archetipų sklaidomis – tembriniais instrumentų pasažais, kylančiais ir besileidžiančiais iki transcendentinio peizažo. Tikrai meditacija ir sakralumas čia užleidžia vietą kažkur tvyrančiai, išsiskyti besiveržiančiai rezistencijai, susijusiai su kontekstu – partizaninio karo tema. Tarsi paradoksaliaje tarpinėje būsenoje – tarp baigties apdainavimo kodų ir atsisveikinimo gaisų – vis tiek tvyro kovingumas, amžinas tvirtumo (mechanikos pulsas) įvaizdis. Šitame metaforos dvilypume glūdi kūrinio „Raudoni medžiai“ istorinis tiesumas ir moderni meninės įžvalgos vertė, leidžianti jam, „įžengusiam į tylą“, būti jos įdomiu ir savalaikiu ženklu. Taip atsiranda galimas posūkis tolesniame muzikos kūrybos diskurse, įžvelgiama aktualaus istorizmo kryptis.

Germanavičiaus kūrinys sukuria projekciją palyginimui su vadinamuoju „garsų gaubto“ fenomenu. Šis Naomi Cumming terminu įvardytas garsovaizdžio principas ateina per minimalizmo provaizdžius, kai „ritminis ostinato aspektas skatina įsitraukimo formas. <...> ... sukuria(ma) garsų gaubto iliuziją per audinį, kuris perša vidinį nekontroliuojamą panirimą į repetityvinius skambesiu fragmentus, kartu įkyrią, išorinę, ikoniską ... prezentaciją <...> viziją“⁹. Įtraukimo į įvaizdį principas įsigalioja ir kūrinio „Raudoni medžiai“ atmosferoje, tačiau ne tiek minimalizmo aspektu, kiek integruojant skirtybes į dramaturginę vienumą ir veiksmo bei konflikto įcentrinimą. Taip atsiranda atsinaujinusi tradicijų sąveika – įtraukimas į kontekstą, kur judėjimo kryptis – lūžis, kupinas veiksmo energijos, atkirčio jėgos ir proveržio sugestijų.

Galima teigti, kad Germanavičiaus „Raudoni medžiai“ muzikos kalba nusi-suka nuo postmodernizmo ir grįžta į katastrofinio modernizmo skliautą. Čia gal nesąmoningai priartėjama prie 6-ojo dešimtmečio emigrantų poezijos, savotiškai sutampančios ir su Vanago tragedija okupuotoje tėvynėje – su žūstančios Lietuvos tylinčiu laiku. Poezijoje ši suaižėjusi, persmelkta tylos kalba pavadinama neornamentuota kalba (Algimantas Mackus. *Neornamentuotos kalbos generacija*, 1962). Literatūrologai ją taip apibūdina: „Neornamentuotos kalbos ritmą <...> kuria beveik beprasmiškai pasikartojimai, tarpai tarp frazių eilutėse, draskomą kūną primenantys kalbos ir minties fragmentai. Viena iš neornamentuotos kalbos formų – mackiški pasikartojimai – ženklina pastangas atsiminti, įsijausti į tai, kas patiriama, ir kartu

8 Daunoravičienė-Žuklytė 2016: 313.

9 Cumming 2007: 363–387, 372.

šių pastangų bergždumą.¹⁰ Akivaizdu, kad ir „Raudonų medžių“ nutrūkusių linijų „aimanų“ gestai, tolstantys į tuštumą „dainos“ ženklai, tampantys mechaniška tuštumos puantilistika, atliepia būtent šį „neornamentuotos kalbos“ stilių. Tai, kas negalėjo būti išgyventa 60-ųjų generacijos „tyloje“, vyksta dabartyj, paženklintoje nelauktais arba išlauktais sutapimais, vis išnyrančiais „transcendencijos šifrais“ (Jaspers). Tokie muzikos kalbos ženklai skatina ir meno filosofijos refleksijų kismą, ir kritinį santykį su save išsėmusiu kūrybos diskursu. Jį keistis verčia santykis su istorijos kontekstu, kuris, buvęs ilgai iškreiptas arba nutylimas, ima sugrįžti visuotina egzistencine prasme.

2020 m. „Algirdo Martinaičio (g. 1950) „Gyvybės viza“ jau kitu kontekstu ir kitokia raiška susiliečia su istorija. Nors ir būdamas minimalizmo kartos atstovas Martinaitis mėgsta nerti į muzikos stilių santalką, tarsi lobių kupiną meno muziejų, ieškoti čia „laiko tiltų“ ir estetikos „senovinių žaismų“. Dažnas jo kūrinys neįsivaizduojamas be paukščio giesmės, be baroko a *la Bach* ir kito europinio muzikos kalbos konteksto. Tai *gamtos knygos* ir *baroko* naratyvas, lietuviškos tapatybės versmių ir archetipų muzikinės santakos įvaizdinimas. Kūrinyje „Gyvybės viza“ Martinaitis atsigręžia į vieną istorijos dabarties įtampų aktualiją – Chiune Sugiharos jubiliejinių metų (2020) inspiruotą žydų gelbėjimo Antrojo pasaulinio karo metu temą ir instrumentiškai ją išskleidžia, susiedamas tautas „gyvybės upės“ tėkmėje. Tapatybinis aspektas čia jau visai kitas, jis tik turi bendrą bruožą – tokatinio judėjimo tėkmę, transformaciją į šviesos – išsaugotos gyvybės paradigmą. Galima teigti, kad, priešingai nei prieš tai apžvelgtas Germanavičiaus kūrinys, „Visa for Life“ (angliškas pavadinimas čia atspindi globalią Sugiharos misiją) yra ne lūžio į iliuzinį būvį ir išnykimo katastrofizmo kodų scena, o tragedijos paženklintas posūkis į išlikimą ir išsigryninimą, į dėkingumą ir viltį. Tai tarytum „muzika be sienų“, tautų tapatybės garsovaizdžių srautas, susiejantis Japoniją, baroką, judėjų tradiciją ir Europos Holokausto katastrofą. Tam jis naudoja sugestyvius muzikinio veiksmo instrumentų – mušamųjų smūgių ir aukštų pučiamųjų „riksmo“ – skambesius. Kompozitorius rašo: „Viza gyvybei – tai muzikinė upė, jungianti Japoniją ir Europą. Kūrinio pradžioje girdisi atsargios užuominos į tradicinius japonų muzikos instrumentus – hičinkį (obojų), riūtekį (skersinę fleitą), šio (lūpinius vargonėlius), taiko (būgną)... Vėliau muzika pasuka link europinės tradicijos: tokatiškumo, *perpetuum mobile* ar net skirtingų traukinių („Different Trains“, Steve Reich) judėjimo. Antroje kūrinio pusėje dramatinė įtampa keičiama į paprastumą, grįstą melodija, artima judėjų tradicijai. Vėliau išskaidrėjama į kvartų ir kvintų harmoniją.... [išlaikant judėjų melodinių intonacijų retrospekciją – J. L.]. Kūrinio pabaiga – kaip laimingas išvykimas, džiaugsmas dėl išgelbėtos gyvybės, kuri pasauliui atneš daug naujų gyvybių“ (Algirdas Martinaitis, „Visa for Life“, anotacija).

10 Jakaitė 2017: 5–14, 11.

Čia verta prisiminti diplomato Chiu-ne Sugiharos žygdarbį – jo nelegalios tranzitinės vizos, 1940 m. išduotos Kaune, išgelbėjo per 6 000 žydų gyvybių. Paskutinės jam išvykstant iš sovietų okupuoto Kauno buvo išmestos pro traukinio langą. Ir turbūt pirmąkart lietuvių kompozitorius panaudoja šią metaforą – atkuria garsųjį Steve'o Reicho *skirtingų traukinių* įvaizdį (minimą Naomi Cuming)¹¹ kaip tiesioginę sąsają su šurpiais Holokausto atminties motyvais. Sujungdamas japonų tautinių instrumentų aštrų smūginį ritmą su tokatiniais didžiosios Europos kultūros progreso, virstančio katastrofa, motyvais, jis nubrėžia ganėtinai šiurkščią, tačiau įtaigiai į viršų kylančią garso projekciją – garsovaizdžio fatališką skrydį į judėjišką amžino klajūno melodinę vibraciją, nuklįstančią ir į baroko aidą, išliekantį žydiškame amžinybės liūdesio skliaute. Netgi autoriaus aprašytas šviesėjimas – gyvybės tapsmas – grynąją kvartų ir kvintų harmonija turi mažos sekundės aimanos virpesį. Taip skleidžiasi archetipų liūdesio skaidrėjimas, suteikiantis pasaulio skausmo ir vilties išsipildymo pajautą muzikos kalboje per ypatingą tėkmės lengvumą. A. Martinaičio „Gyvybės viza“ pasižymi nuolatinio judėjimo – tokatine muzikos dramaturgija, atliepiančia istorijos procesų muzikinį veiksmo naratyvą.

Martinaitiška tokatinė kvaternija pulsuoja tapatybių įvaizdžių archetipais. Jų

11 Cumming 2007: 363–387.

4 pav. Algirdas Martinaitis, „Gyvybės viza“ / „Visa for Life“. Įžanga: japoniška gija

Visa for Life Algirdas Martinaitis

The musical score is presented in a standard Western notation format. It includes staves for Flute 1, Flute 1 and 2, Oboe, Organ, and Percussion. The tempo is marked as quarter note = 60. The score contains various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and dynamic markings like *sf*, *mp*, and *f*. There are also performance instructions like *nat.* and *tr.* (trills). The score is organized into measures, with some measures containing rests or specific articulation marks.

5 pav. Algirdas Martinaitis, „Gyvybės viza“ / „Visa for life“. Toccata „Skirtingi traukiniai“

signalą. Galima teigti, kad šis garsovaizdis yra labai ryškus ir iškalbingas XXI a. meno psichologijos ženklas – traukinio įvaizdis muzikoje. Jis užkoduoja archetipo raiškos principus nauja Holokausto ir tremties į nebūtį reikšme. Vizualumas ir tokatiškumas sutampa, integruojasi į vientisą tokatinę dramą su dar vienu lūžiu į Nušvitimo kodą. Pagrindinis tokatos figūratyvumo principas išlieka visose padalose, tik vėliau skaidrėja. Taip išdėstytas „Gyvybės vizos“ garsovaizdis apima kelias tokatines archetipų santalkas: nuo baroko, Bacho iki traukinio įvaizdžio ir galiausiai judėjiškos amžinų žydo klajonių intonacinės ornamentikos. Jame išsiskiria japoniškas akcentas (įžanga) – gongų dūžių, ritminės atakos proveržiai, įkraunantys erdvę sprogstama energija, ir „Gyvybės vizą“ sumuojantis judėjiškos melodijos klajonių „verksmas“, kuris pasiglemžia tokatos kampų aštrumą, smūgių energiją, užapvalina ją ir veda begalybės link... Į gyvybės švytėjimo kodą... Taip įsikūnija ši archetipų kvaternija – įžanga ir 4 tokatos (japoniška, baroko, traukinių, judėjiška), kurių paskutinėje atsiveria koda – judėjiškos melodinės pynės išgryninimas į Nušvitimą. Pažymėtina, kad čia pabunda naujas žydiškos temos

skliautą sudaro Europos ir Japonijos akustinių srautų sankirtos: 1) japonų būgno (šio) dūžiai, gongai ir garsovaizdžio aidai atveria pirmąją įžanginę dalį, toliau viskas susitelkia į tokatinių tėkmių projektus; 2) barokinių, kai instrumentai koncentruoja faktūrą imitacijomis; čia svarbios nuolatinės kodų pauzės ir linijų imitaciniai persipynimai, nusileidžiantys, susitelkiantys bosų gelmėse... kol ateina atkirtis – „atskaitos taškas“ – trečiasis įvaizdis; 3) centrinis „Gyvybės vizos“ dramaturgijoje metaforiškas Stevo Reicho „Different Trains“ provaizdis, kuris čia tampa konfliktiško ir sankirtų epicentru. Jis tarytum pagrindinė tokata, suteikianti veiksmo scenoms dramaturgijos naratyvo dimensiją. Atsiveria stiprus nukertamos egzistencijos laukas, aiškus fatalizmo archetipas – „sustojantis traukinys“, skleidžiantis šiurpų

aspektas lietuvių muzikoje, kada ieškoma ne tamsos, o susiliejiimo su formų erdve, išskaidrėjimo parametru. Išskyla martinaitiškas vizos koncepto matmuo: lietuviška tapatybės erdvė skleidžiasi per judėjišką melodinį intonacinės ląstelės toną. Atsiranda įdomus naujas diskursas – tapatybinis persiliejiimas tokatinėje tėkmėje – nesustojusiam laike...

Pabaigoje apibūdinant abiejų kūrėjų santykį su postmodernizmu, verta pasiremti filosofo Alvydo Jokūbaitio mintimis, kad „postmodernizmas... skatina šiuolaikinio politinio gyvenimo demoralizaciją... Iš etikos postmodernistai palieka vien Nietzsche'ės stiliaus samprotavimus apie metaforas, žaidimą vaizdiniais ir interpretacijos reikšmę“¹². Tiek A. Martinaičio, tiek V. Germanavičiaus santykyje su istoriniu kontekstu centralizuojama būtent etikos ir gyvybės prasmės idėja, o metaforos pasitelkiamos naujai konfliktinės dramaturgijos koncepcijai. Ir „Gyvybės vizos“ tėkmių skaidrėjimas, ir „Raudonų medžių“ „įžengimas į tylą“ fatališkais rezistencijos parametrais yra išėję iš postmodernizmo įtakos ir sukūrę valstybingumo matą muzikos ženkluose ir struktūrinuose išsiliėjimuose, nulemtą istorinio dabarties konteksto. Taigi nusigrėžiant nuo postmodernizmo epochos dominančių veriasi naujas paradigmų laukas.

12 Jokūbaitis 2009: 251–268.

6 pav. Algirdas Martinaitis, „Gyvybės viza“ / „Visa for life“. Koda: judėjiška gija

Išvados

1. Du nauji lietuvių autorių kūriniai yra prasmingai susieti su šių dienų kylančia istorinio konteksto aktualija – Antrojo pasaulinio karo ir pokario Lietuvoje tema. Jos įtampos ir neišspręsti klausimai pačią kūrybą daro savalaikę drama, kuri sprendžia konteksto problemas.

2. V. Germanavičiaus „Raudoni medžiai“ ir A. Martinaičio „Visa for Life“ atveria dvejų esmingai svarbių istorinių asmenybių ir jų veiklos karo sąlygomis retrospektyvą.

3. Įžvelgiamas ir muzikos kalbos estetikos pokytis – virsmas į katastrofinio modernizmo fatalistinių ženklų spektralizmą, gausmų ir tautų artumo archetipų jungties įvaizdinimą per akustinį garsovaizdinių simbolių susiliejinimą.

4. Kūrinių bendrumas yra veiksmo, arba konfliktinės dramaturgijos, sugrįžimas postminimalistiniame garsovaizdyje keičiantis jo koncepcijai.

5. Kūrinių skirtumas glūdi procesų perspektyvos genezėje muzikos instrumentinio teatro scenoje, kai brėžiamas istorijos kreivės kilimas arba leidimasis akustiniame garso išnykime.

6. Germanavičiaus kūrinys savitai derinami neoklasicizmas, baltiškų tapatybės garsovaizdžiai (B. Kutavičiaus, O. Narbutaitės, A. Kalėjo minimalizmas, partizanų dainos) ir spektralizmas (ketvirtatoniai, aleatorikos ir amuzikiniai skambesiai).

7. Martinaičio kūrinys išskyla kitų tautinių tapatybių – japonų, Holokausto ženklų (S. Reich) – skirtingų traukinių, judėjų, baroko ir kletčmerių tradicijos įvaizdžiai, nešantys didžiąją gyvybės ir vilties suteiktą „vizą“ pasaulio atminties erdvėje.

Gauta 2021 05 10
Priimta 2021 05 24

Literatūra

1. Cumming, N. Tapatinimosi siaubai: Reicho *Skirtingi traukiniai. Muzika kaip kultūros tekstas*. Sud. R. Goštautienė. Vilnius: Apostrofa, 2007: 363–387, 372.
2. Daunoravičienė-Žuklytė, G. *Lietuvių muzikos modernistinės tapatybės žvalgymas*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2016.
3. Gaidamavičiūtė, R. *Nauji lietuvių muzikos keliai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005.
4. Jakaitė, D. Žmogus ir jo generacija: skausmingos metaforinės vizijos. Algimantas Mackus. *Jo yra žemė*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2017: 5–14, 11.
5. Jaspers, K. *Filosofijos įvadas*. Vilnius: Pradai, 1998.
6. Jokūbaitis, A. Politinė ir moralinė postmodernizmo kritika. *Postmodernizmo fenomeno interpretacijos*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: Versus aureus, 2010: 251–268.
7. Jung, C. G. *Archetipai ir kolektyvinė pasąmonė*. Vilnius: Margi raštai, 2015.
8. Palionytė, D. *Julius Gaidelis – namų ilgesio dainius*. Vilnius: Petro ofsetas, 2009.
9. Snyder, Th. *Bloodlands*. New York: Basic Book, 2010.
10. Stanevičiūtė, R. Karo įvaizdinimas Vytauto Bacevičiaus ir Eduardo Balsio muzikoje. *Lietuvos muzikologija*. 2013. T. 14: 25–38.
11. Terleckas, V. *Priešinimasis Lietuvos nukryžiavimui 1944–1953. Mita ir tikrovės*. Vilnius: Petro ofsetas, 2017.

Jūratė Landsbergytė

Historical Context in the Latest Lithuanian Music: Contemporary Tensions

Summary

The historical context opens its unresolved issues inside contemporary cultural consciousness. It gives the language of music a specific dimension of dramatic tensions. Here, composers' propositions acquire a coded imagery close to the aesthetics of modernist catastrophe. The musical text becomes highly contextual and filled with the knowledge arisen from history. It is like an encrypted message about the current transformation of history. The texture of the work becomes an expression of the signs incorporating also non-musical sounds or visual space. Semantics play a crucial role in soundscapes. In this sense, we can talk about the war and post-war semantics, which is making its comeback into Lithuanian music. Here, the aesthetic poles of tension or the dramaturgy of conflict arise and are realised through the spectra of hum or expression of identities. In this context, two recent works by Lithuanian composers should be mentioned: they accurately respond to the tensions and wounds of the Second World War that continue to bleed inside the identity consciousness of the Lithuanian nation. These wounds are the Holocaust and the post-war partisan struggle against the Soviet occupation. The topic of 'war after war' acquires its musical task in Vytautas Germanavičius's (b.1969) work *Red Trees* (2018) for flute, cello, and organ dedicated to the partisan commander Adolfas Ramanauskas-Vanagas. It is important to stress that Vanagas has been recognised as a *de facto* leader of the state and, thanks to sustained efforts of historians and archaeologists, his remains, which were discovered in the Vilnius Orphans' Cemetery, were reburied in the Pantheon of State Leaders. All this forms an exceptional historical dimension, which finds an original reflection in Germanavičius's work. Meanwhile, the Holocaust theme connects vividly with the 80th anniversary (late in 2020), of the deed of Chiune Sugihara, the Japanese diplomat who saved over 6,000 Jews in 1940. Algirdas Martinaitis (b.1950) work *Visa for Life* (2020) for two flutes, oboe, and organ is dedicated to Chiune Sugihara. Here, the composer combines, in a unique way, the worlds of the Japanese, the European tradition and Jewish music. His musical expression is based on the dramaturgy of transformation (the constant running of the toccata). In this way, each composer voices the context of the past: its tension transforms the language of music. It should be noted that both works bring back the catastrophe of the Second World War and the post-war period, which is a painful drama of the history of the Baltic States and not yet sufficiently understood in the world. As a result, the former meditative face of Baltic music identity changes accordingly.

KEYWORDS: Germanavičius, Martinaitis, historicism, catastrophism, discourse, present, context