

Rasa DZIMIDAITĖ-  
MANKAUSKIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

# Kalbamasis dainavimas Broniaus Kutavičiaus kūrinyje „Mažasis spektaklis“ ir Vidmanto Bartulio operoje *Pas de deux*

ANOTACIJA. Straipsnyje nagrinėjama *Sprechgesang* vokalinės technikos samprata ir jos taikymo ypatumai dviejų Lietuvos kompozitorių – Broniaus Kutavičiaus ir Vidmanto Bartulio – kūryboje. Tyrimo objektą sudaro kalbamojo dainavimo formos, jų notacinė realizacija bei dramaturginė funkcija interpretuojant tekstą. Analizė grindžiama partitūrų tyrimu, atlikimo praktikos studijomis ir tarptautinių *Sprechgesang* tradicijų apžvalga. Straipsnyje aptartos vokalinės priemonės (*parlando*, *mormorando*, artikuliuotas kalbėjimas, Bartulio sukurta virvelinė notacija) vertinamos kaip leidžiančios plėsti kalbėjimo ir dainavimo sandūros estetiką. Istorinis modernizmo kontekstas pasitelkiamas siekiant atskleisti, kaip eksperimentinis požiūris į balsą ir žodį paskatino naujų vokaliųjų raiškos modelių atsiradimą. Straipsnio tikslas – atskleisti, kaip Kutavičius ir Bartulis transformuoja kalbamojo dainavimo notaciją ir interpretacinį potencialą, suteikdami kalbamojo dainavimo technikai ir jos ryšiui su dramaturgija, semantika bei atlikimo tradicijomis išskirtinę vietą šiuolaikinėje Lietuvos muzikinėje kultūroje.

## REIKŠMINIAI

### ŽODŽIAI:

*Sprechgesang*,  
*Sprechstimme*,

kalbamasis dainavimas,  
Kutavičius, Bartulis,  
virvelinė technika,  
lietuvių muzika.

## Įvadas

Kalbamasis dainavimas (vok. *Sprechgesang*) – tai unikali vokalinė raiška tarp kalbėjimo ir dainavimo. XX a. ši technika tapo itin svarbi eksperimentuojant su teksto ir muzikos santykiu. Lietuvių kompozitoriai taip pat ieškojo būdų praplėsti balso galimybes, į paieškas įtraukdami netradicines notacijos formas ir atlikimo technikas. Straipsnyje nagrinėjami Broniaus Kutavičiaus (1932–2021) ir Vidmanto Bartulio (1954–2020) kūriniai, kuriuose kalbamasis dainavimas nėra vien epizodinė priemonė, – jis yra ir dramaturgijos bei muzikos struktūros pagrindas. Šių pavyzdžių analizė leidžia suprasti, kaip lietuvių muzikoje atsiskleidė unikalūs požiūris į balso, teksto ir muzikos sąveiką.

XX a. 7–8 dešimtmečiai – itin svarbūs Lietuvos muzikai. Šalį pasiekusios modernizmo idėjos skatino kūrėjus ieškoti individualaus kūrybinio stiliaus, naujovių komponuojant muziką ir įtraukti netradicinių muzikos atlikimo būdų<sup>1</sup>. Modernizmo idėjos įsivyravo ir lietuvių literatūroje. Nauji kūrybos vėjai, raiškos priemonės ir temos tapo reikšmingos poeziją ir muziką jungiančiai vokalinei kūrybai. Muzikologė Rūta Gaidamavičiūtė rašo:

Modernizmo proveržis, atsiribojimas nuo jausminio prado, konstruktyvių kompozicijos sistemų įvaldymas, atšiaurūs skambesiai nubloškė romantinį nusiteikimą į aktualijų užribį. Ieškojimai vyko įvairiomis kryptimis ir neišvengiamai atsispindėjo per santykį su poetiniu tekstu (Gaidamavičiūtė 2024: 26).

Modernėjanti kalba skatino kompozitorius ieškoti šiuolaikinių raiškos priemonių: „Vieni autoriai pageidavo, kad tekstas būtų lakoniškas, pasiduotų muzikinei formai, kiti apskritai jam teikė mažai reikšmės, palikdami tik garso artikuliacijos funkciją“ (ten pat). Šiame kultūriniame kontekste pradėta taikyti ir *Sprechgesang* technika, kurios pirmuosius pavyzdžius lietuvių vokalinėje kūryboje randame Kutavičiaus kūrinuose ir kuri, įvairiai modifikuota, įsipina į Bartulio ir kitų kompozitorių kūrybą. XXI a. kalbamasis dainavimas dažnai tampa raiškos priemone, rečiau – kūrinio kompoziciniu pagrindu.

Muzikologas Vytautas Landsbergis straipsnyje „Juozas Gruodis ir XX amžiaus lietuvių kūryba“ užsimena, kad kompozitoriaus Juozo Gruodžio (1884–1948) daina „Pavasario naktis Berlyne“ (1922) – lyg lietuviškasis „Mėnulio Pjero“ (Landsbergis 2009: 126), tačiau tokį palyginimą labiausiai atspindi išradingas, modernus, ekspresionistinis kūrinio skambesys, o ne kompozicijos technika. Pirmieji kūrybiniai pavyzdžiai, kai lietuvių kompozitoriai pradėjo sąmoningai ir inovatyviai interpretuoti šiuolaikinį poetinį tekstą, ieškoti naujų jo raiškos būdų, sukurti XX a. antroje pusėje.

## Kalbamasis dainavimas: raida ir notacija

Terminą *Sprechgesang* išvertus iš vokiečių kalbos, jis reiškia „kalbamąjį dainavimą“ (Klimas n. d.). *Sprechgesang* apibrėžiamas kaip muzikos atlikimo būdas tarp dainavimo ir įprasto kalbėjimo, kartais jis artimesnis vienam ar kitam atlikimo būdai ir tuo pat metu nurodo, kad kalba ir muzika yra savarankiškos meno sritys (Stephan 1998a: 1698). Terminas taip pat apibūdina specifinį balso artikuliacijos tipą – tarp kalbėjimo ir dainavimo (Griffiths 2001: 223). Šalia termino *Sprechgesang* dažnai vartojamas ir kitas artimas terminas – *Sprechstimme* (vok. kalbamasis balsas).

1 Plaćiau žr. Lietuvos modernioji muzika... n. d.

Tyrėjo Juano Allende-Blino spėjimu, *Sprechgesang* ir *Klangsprechen* (vok. skambanti kalba) tikriausiai kilo iš šventų tekstų skaitymo (Allende-Blin 2001: 57). Tuo remiantis galima teigti, kad kalbos ir muzikos jungtis – ne moderniosios muzikos išradimas, o istoriškai susiformavęs reiškinys, kurio tęsinys šiuolaikinėje muzikos kalboje yra *Sprechgesang*. XIX a. ryšys tarp kalbos ir muzikos ypač sustiprėjo. To meto vokiečių kompozitoriai rėmė teoriją, kad muzikos šaknys slypi kalboje, ir iškėlė jos svarbą kurdami vokalines linijas pagal kalbos vingius (Kravitt 1976: 571). Balso partija tapo dramatiška ir panaši į ekspresyvią rečitaciją. Kai kurie vėlyvojo romantizmo kompozitoriai savo kompozicijose siekė taikyti įvairaus lygio perėjimo nuo kalbėjimo prie dainavimo technikas, pavyzdžiui, žymėdami tokias atlikimo nuorodas kaip *flüstern* (vok. šnabzdant), *fast gesprochen* (vok. beveik kalbant), *halb gesprochen* (vok. pusiau kalbant), *mehr gesprochen als gesungen* (vok. labiau kalbant negu dainuojant), *fast gesungen* (vok. beveik dainuojant), *ins Singen hineinkommen* (vok. pereinant į dainavimą) (Kravitt 1962: 20).

Teksto svarbos suvokimas lėmė tokio žanro kaip melodrama<sup>2</sup> atgaivinimą. Pirmą kartą kalbamąjį dainavimą savo kūryboje panaudojo vokiečių kompozitorius Engelbertas Humperdinckas (1854–1921) pirmajame operos *Königskinder* (liet. „Karaliaus vaikai“, 1897) variante. Tai buvo pirmas kartas, kai kalbamojo balsu partija užrašyta tiksliai ritmu ir tiksliais garso aukščiais. Kompozitorius sugalvojo terminą *gebundenes Melodram*<sup>3</sup>, skirtingai nusakyti tokio stiliaus kūriniui, kuriame kalbamasis tekstas turi būti atliekamas tiksliai ritmu ir kartu su jį lydinti muzika, o kalbamiesiems intarpams apibūdinti jis pasirinko terminą *Sprechnoten* (vok. kalbamosios natos) (Kravitt 1976: 576). Vėliau kalbamąjį dainavimą naudojo vokiečių kompozitoriai Richardas Straussas (1864–1949) melodramoje *Enoch Arden* (liet. „Enochas Ardenas“, 1898) ir Maxas von Schillingsas (1868–1933) melodramoje *Das Hexenlied* (liet. „Burtininkės daina“, 1904). *Klangsprechen* technika buvo labai svarbi ir kompozitoriaus Ferruccio Busoni (1866–1924) kūryboje: šią techniką jis naudojo operose *Die Brautwahl* (liet. „Nuotakos pasirinkimas“, 1905), *Arlecchino* (1913) ir *Turandot* (1917). Vertėtų pažymėti, kad abi šios melodeklamacinės muzikos raiškos formos atsirado XX amžiuje.

*Sprechtstimme* buvo naujas vokalinės raiškos būdas, kurį sukūrė Arnoldas Schönbergas (1864–1951), o vėliau jį naudojo ir savaip plėtojo Albanas Bergas (1885–1935) (Griffiths 2001: 223). *Sprechgesang* terminas vartojamas kalbant apie vokalinę techniką, o

2 Melodrama – sceninis kūrinys, kuriame kalba derinama su instrumentine muzika; muzikiniai epizodai kaitaliojami su deklamacija arba veikėjai kalba pritariant muzikai (Kalavinskaitė n. d.).

3 Terminas, nusakantis muzikinio akompanimento lydimą kalbėjimą tam tikru fiksuotu aukščiu (Stephan 1998b).

*Sprechstimme* – kai kalbama apie balsą kaip instrumentą muzikos kūrinyje<sup>4</sup>. *Sprechgesang* technika įgavo visiškai naują paskirtį Schönbergo kūrinuose: kompozitorius apibrėžė šią raiškos formą, fiksavo sakomo teksto ritmą ir garsų aukštį, taip atimdamas iš atlikėjo interpretacinę laisvę, kuri buvo būdinga XIX a. melodramai. Siekdamas dar aiškiau paaiškinti kalbamojo ir dainuojamojo balsų skirtumus, Schönbergas visus pagrindinius reikalavimus dainininkui surašė vokalinio ciklo *Pierrot lunaire* (liet. „Mėnulio Pjero“, 1911), tapusio svarbiausiu *Sprechgesang* pavyzdžiu, pratarinėje.

Kaip minėta, *Sprechgesang* techniką savo kūryboje taikė ir kompozitorius Bergas. Operose *Wozzeck* (liet. „Vocekas“, 1914–1922) ir *Lulu* (1929–1935) jis naudojo *Sprechstimme* ir savo kūrinuose įvedė sklandų, nenutrūkstamą perėjimą nuo kalbėjimo prie dainavimo. Kompozitorius taikė įvairaus pobūdžio kalbėjimo technikas, pavyzdžiui, *mit etwas Gesangsstimme* (vok. šiek tiek dainuojant) ir *gewöhnliches Sprechen* (vok. kalbėti įprastai) (Hirsch 2001: 34). Pierre’as Boulezas keliuose savo kūrinuose, ypač René Charo poezijos aranžuotėse, panaudojo *Sprechstimme* primenančius elementus. Kūrinuose *Le Visage nuptial* (1946) ir *Le Soleil des eaux* (1950) jis tyrinėjo kalbos ir muzikos sąveiką, pasitelkdamas vokales technikas, kurios nutrynė ribas tarp kalbėjimo ir dainavimo. *Sprechstimme* elementai ryškiausiai matomi vokaliniame cikle *Le Marteau sans maître* (liet. „Plaktukas be šeimininko“, 1953–1955), kur kompozitorius panaudojo įvairias vokalinės raiškos formas, įskaitant *Sprechstimme*, niūniavimą ir įprastą dainavimą. Minėtas ciklas dažnai lyginamas su „Mėnulio Pjero“ (Moore 2023). Berndas Aloisas Zimmermannas (1918–1970) operoje *Die Soldaten* (liet. „Kareiviai“, 1965) naudojo *Sprechgesang*, kad perteiktų intensyvias emocines būsenas ir sudėtingus psichologinius peizažus (Fuller 2025). Karlheinzas Stockhausenas (1928–2007) domėjosi žmogaus balso raiškos galimybėmis ir kūrinyje *Stimmung* (1968), kuriuo tyrinėjo harmoninio obertoninio dainavimo galimybes, pridėjo keletą kalbėjimo elementų.

Siekiant dar tiksliau apibrėžti *Sprechgesang* terminą ir suvokti šios technikos taikymo spektrą ir galimybes, siūloma remtis Rudolfo Stephano pateikta klasifikacija, kuri pagal sąvokos reikšmes nurodo, kaip kompozitoriai taikė šią techniką kūrinuose. Autorius išskiria tris pagrindines *Sprechgesang* taikymo reikšmes:

1. **Paprastoji sąvokos reikšmė.** Pasak Stephano, ji apima raiškų skaitymą, kalbėjimą ir redukuotą dainavimą. Tai yra, pavyzdžiui, viešai deklamuojamas tekstas, epinė poema, ritualiniai skaitiniai. Autorius čia priskiria ir *stile recitativo*, kupletinį liaudišką muzikavimą ar muzikalų kalbėjimą operetėje (Stephan 1998a: 1698).

4 Plačiau žodžių *Sprechgesang*, *Sprechstimme* reikšmės aprašytos internetiniame puslapyje *Oxford Reference*. Nuoroda internete: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100525335> [žiūrėta 2025 03 25].

2. **Konceptualaus ir fiksuoto *Sprechgesang* naudojimo kūrinuose reikšmė.** Tokio kalbamojo dainavimo pradininkas Richardas Wagneris siekė atsisakyti arijų numerių ir grindė savo operas ištisiniu vystymu, taip mėgindamas per muziką išreikšti poeziją. Remdamasis šiuo siekiu, kompozitorius Christianas Louisas Heinrichas Köhleris (1820–1886) iškėlė reikalavimą orientuotis į kalbos liniją. Vėliau, rašydamas operą *Königskinder*, bandymus fiksuoti kalbamojo balso ritmą ir garsų aukštį tęsė kompozitorius Humperdinckas, tačiau jam nepasisėkė to padaryti. Tiksliausią koncepciją, kaip reikėtų naudoti *Sprechgesang*, sukūrė Schönbergas, kuris siekė užrašyti kalbėjimo aukštį, ritmą, garso trukmę, balso *slydimą*, jo greitį ir kitus akcentus. Tęsdamas savo mokytojo Schönbergo tradicijas, Bergas toliau plėtojo *Sprechgesang* techniką, įvedė graduotą skalę, sklاندų ir nenutrūkstamą perėjimą nuo kalbėjimo prie dainavimo (ten pat: 1699). Nuo tada kalbamasis dainavimas tapo įprasta meninės raiškos priemone įvairiose muzikinėse formose. Jį kūrinuose naudojo ir Boulezas (*Le Marteau sans maître*, *Le Soleil des eaux*), ir Zimmermannas (*Die Soldaten*, *Requiem für einen jungen Dichter* (liet. „*Requiem jaunam poetui*“, 1967–1969)), ir kt. kompozitoriai.
3. **Kalbos vartojimo muzikos kompozicijoje reikšmė.** Stephanas kalbos kompoziciją apibūdina kaip mėginimą jungti atskirus žodžius, skiemenis, fonemas į natūralią arba dirbtinę kalbą. Dirbtinė kalba gali būti naudinga kaip imitacinis elementas ar tapti kūrinio konstruktyviąja dalimi (ten pat). Keletas tokių pavyzdžių: György'io Ligeti (1923–2006) *Aventures* (1962), *Nouvelles Aventures* (1965), Luciano Berio (1925–2003) *Sequenza III* (1965), Stockhauseno *Stimmung*, Meredith Monk (g. 1942) *Dolmen Music* (1981) ir kiti.

Kalbamojo dainavimo notacijos pradžia susijusi su melodramos žanro atsiradimu. Dažniausiai deklamuojamas tekstas natose buvo išdėstomas virš įprastai užrašytų instrumentinių partijų arba tarp jų. Kartais atskiri skiemenys būdavo pabraukiami, kartais kompozitoriai naudojo specialius notacijos simbolius – rodykles, kad sukurtų vienalaikį ryšį tarp atskirų skiemenų ir muzikinių įvykių (Krämer 2001: 7).

Ritminė notacija taip pat padėjo suderinti tekstą ir muziką, ypač tada, kai įprasti notacijos ženklai būdavo rašomi pagal vienos linijos sistemą virš instrumentinio pritarimo (panašiai kaip perkusinių instrumentų notacija), o tekstas – po juo (ten pat: 8). Humperdinckas žengė svarbų žingsnį *Sprechgesang* notacijoje, fiksuodamas garsus penklinėje. Pirmą kartą šią notaciją kompozitorius panaudojo operoje *Königskinder*. Jis sukūrė muzikinės notacijos tipą, kurio pagrindinė naujovė – kryželio formos (×) natų galvutės (vadinamosios kalbinės natos (vok. *Sprechnoten*)), naudojamos vietoj įprastų ovalo formos natų galvučių.

Vėliau Humperdinco idėjas plėtojo Schönbergas, mėgindamas sujungti emocišes teksto ir muzikos raiškos formas. Ulrichas Krämeris Schönbergo kompozicijose išskiria penkias skirtingas *Sprechgesang* notacijos rūšis, kurios kartais susipina tarpusavyje, yra įvairiai modifikuojamos arba išplečiamos:

- 1) diasteminė fiksuota notacija penklinėje su kryželio formos ( $\times$ ) natų galvutėmis;
- 2) iš diasteminės notacijos išvestas natų žymėjimas penklinėje su įprastomis natų galvutėmis ir kryželiais ant natų kotelių ( $\bullet$ );
- 3) adiaasteminė notacija penklinėje be natų galvučių ( $\updownarrow$ );
- 4) diasteminė nefiksuota notacija penklinėje su kryželio formos natų galvutėmis;
- 5) diasteminė notacija ant vienos eilutės su keliomis pagalbinėmis eilutėmis ir įprastais natų simboliais (Krämer 2001).

Po Schönbergo kompozitoriai mėgino sukurti savo taisykles, kaip reikėtų užrašyti *Sprechstimme* ir jo skambesį. Pavyzdžiui, operoje *Wozzeck* Bergas *Sprechstimme* natas užrašė nurodydamas tikslius garsų aukščius ir ritmines vertes, žymėdamas juos kryželiais ant kotelių. Klavyre taip pat galima rasti kompozitoriaus replikų, tarkime, *gefüstert, ins Singen hineinkommend, ganz gesungen*, iliustruojančių jau minėtą sklandų perėjimą nuo kalbėjimo prie dainavimo. *Sprechstimme* elementai itin ryškūs ir Boulezo kūrinysje *Le Marteau sans maître*: jame kompozitorius taikė niūniavimo ir įprasto dainavimo technikas, taip pat *Sprechstimme* (jį žymėjo vietoj tradicinių natų galvučių naudodamas  $\times$  formos ženklą; arba natų kotelius žymėjo kryželiu, greta pateikdamas žodinę nuorodą *quasi parlando*). Siekdami atlikėjui suteikti dar daugiau laisvės, kai kurie kompozitoriai atsisakė aukščio bei ritmo notacijos ir ėmė naudoti grafinę notaciją – vienas tokių pavyzdžių galėtų būti Stockhauseno kūrinys *Stimmung*.

## Kalbamasis dainavimas Kutavičiaus „Mažajame spektaklyje“ (1975)

Kutavičius – vienas ryškiausių XX a. antrosios pusės lietuvių kompozitorių. Jo kūryba pasižymi ne tik kalbos, kultūros ir lietuviybės išsaugojimo temomis, bet ir šiuolaikiškumu, išradingumu, todėl kompozitoriaus kūrinuose gausu naujų raiškos priemonių, tarp kurių yra ir *Sprechgesang*, ir kitų kalbamojo dainavimo pavyzdžių.

Vienas pirmųjų lietuvių moderniosios muzikos pavyzdžių, kur Kutavičius naudoja kalbamąjį dainavimą ir kitas vokalinės raiškos priemones, yra „Panteistinė oratorija“ (1970). Kūrinys sukurtas dainininkams, aktoriams ir instrumentiniam ansambliui. Oratorijos tekstą parašė poetas Sigitas Geda (1943–2008). „Panteistinės oratorijos“ vokalinį ansamblį sudaro lyrinis sopranas, skaitytojas, du tenorai, baritonas ir bosas. Kalbamasis dainavimas kūrinysje žymimas keliais būdais: natomis su  $\times$  formos natų galvutėmis,

kompozitoriaus žodinėmis nuorodomis „šnabzdėti“, *mormorando*, *parlando*, *mezza voce* (žr. 1 pav.). Įdomu, kad tam tikras vokalines užduotis turi ir orkestro muzikantai: kūrinio pradžioje, 10–20 taktuose, nurodomas tekstas, kurį orkestro muzikantai turi šnabzdėti; panašus epizodas, tačiau atliekamas visų oratorijos atlikėjų, yra 510–515 taktuose; o 795–807 taktuose visi muzikantai atlieka tą patį tekstą, užrašytą neapibrėžto aukščio natomis, be to, čia kompozitorius nurodo „dainuoti“ (it. *canto*) (žr. Kutavičius 1970).

Soprano partijoje kartais naudojamas *glissando*, artimas kalbamajam dainavimui, o kai kur kompozitorius nurodo tarti tik balsius ir priebalsius arba suteikia vietos balso improvizacijai. Muzikologės Ramintos Lampsatis teigimu, Kutavičiui poetinio teksto skambesys, jo nešama viltis, metaforos buvo itin svarbios, tad „Panteistinėje oratorijoje“ orkestras ir dainininkai kartu atlieka ritualinius šnabždesius, ploja ar dainuoja, tarp vokalo ir instrumentinių partijų susipina daugybė atlikimo stilių (Lampsatis 1998: 70).

The image shows a musical score snippet. At the top, there are several staves with handwritten lyrics in Lithuanian: "atliktajai kalba maldoy", "atlevoje", "kaltu natuvali aktriu atleky nindon", "kaltymu kaltu, atlektant de no natas", "su balso spalvos". Below this, there is a conductor's part with a circled "100" and the word "sk." written below it. The conductor's part includes a series of rhythmic markings (vertical lines) and some handwritten notes. The score is numbered "100" in a circle and "2)" at the end.

1 pav. Broniaus Kutavičiaus „Panteistinės oratorijos“ (1970) rankraštis, 100–104 taktai (Kutavičius 1970: 9). Vyrų balsų ansamblio partija su kryželio formos natomis ir kompozitoriaus nuoroda kalbėti kuo natūraliau ar artimiau rečitavimui, nekeičiant dinamikos ir balso spalvos

Toliau šiame straipsnyje analizuojamas Kutavičiaus kūrinio „Mažasis spektaklis“ vokalinės partijos užrašymas ir jame taikomos kalbamojo dainavimo technikos, siekiant atskleisti, kokias vokalines priemones kompozitorius pasirenka ir kaip jos žymimos notacijoje. Kutavičiaus „Mažasis spektaklis“ – vienas XX a. 7-ojo dešimtmečio pradžioje lietuvių muzikoje susiformavusios pakraipos pavyzdžių, tuo metu pasižymėjęs šiuolaikiškumu ir išradingumu. Penkių dalių kūrinys (jo centre – herojaus išgyvenimai, akistata su pasauliu ir savimi) skirtas aktorei, dviem fortepijonams ir dviem smuikams. Šiame kūrinyje taip pat skamba poeto Gedos eilės. Muzikologė Vida Umbrasienė teigia, kad „jautriai

derindamas cikliškumo sampratą su serijine technika, aleatorika, minimalistine technika ir *Sprechstimme*, kompozitorius sukuria iš pirmo žvilgsnio gana paprastą kompoziciją, kurioje gana aiški aliuzija į teatro ir muzikos sintezę“ (Umbrasienė 2002: 7). Tai sufleruoja muzikos instrumentų išdėstymas scenoje (pirmasis smuikas ir fortepijonas turi skambėti toli (it. *lontano*), o antrasis smuikas – arti (it. *vicino*), taip tarsi kuriama scenografija. Ryšį tarp muzikos ir teatro sustiprina ir aktorės pasirinkimas pagrindiniam vaidmeniui. Šitaip kompozitorius ieško netradicinės raiškos, spontaniškos improvizacijos, nors klavyre jokių nuorodų į improvizaciją nėra (ten pat). Svarbu ir tai, kad kompozitorius kūrinio dalims parinko ne poetinius pavadinimus, o terminus iš muzikos ar teatro sričių – „Preljudas“, „Monologas“, „Antraktas“, *Scherzo*, „Postljudas“. Visose „Mažajo spektaklio“ dalyse (išskyrus „Antraktą“) Kutavičius naudoja vis kitokį netradicinį vokalines partijos užrašymo būdą. Analizė atlikta remiantis 1979 m. išleistu kompozitoriaus natų leidiniu *Mažasis spektaklis* ir tų pačių metų garso įrašu<sup>5</sup>. Siekiant atskleisti, kokias vokales priemones kompozitorius pasirenka ir kaip jos yra žymimos notacijoje, toliau analizuojama, kaip yra užrašyta „Mažajo spektaklio“ vokalinių partijų ir kaip kūrinyje taikomos kalbamojo dainavimo (*Sprechgesang*) technikos.

„Preljudas“ pristato muzikinę medžiagą. Čia laikas skaičiuojamas sekundėmis, o po trumpos instrumentinės įžangos įstoja balsas. Aktorė taiko *mormorando* ir *parlando* vokales priemones, kurios primena Schönbergo *Sprechstimme*. Kompozitorius notacijoje nenurodo tikslaus *mormorando* aukščio ir trukmės, bet pažymi melodijos reljefą (žr. 2 pav.).



2 pav. Broniaus Kutavičiaus „Mažasis spektaklis“ (1975), „Preljudas“,  
7–61 taktai (Kutavičius 1979: 9)

*Parlando* fragmentai taip pat nežymi tikslaus aukščio ar trukmės, tačiau melodija užrašyta ant tiesės, o garsai sujungti linijomis, leidžiančiomis įsivaizduoti melodijos diapazoną (žr. 3 pav.). Taip Kutavičius perteikia balso, kaip galimybių simbolio ir vilties intencijos, idėją (Lampsatis 1998: 44). Klausantis įrašo galima išgirsti, kad aktorė taiko *glissando* raiškos priemonę – toks pasirinkimas taip pat siejamas su ekspresionistų siekais kuo jautriau atspindėti žmogaus psichologinę būseną (Umbrasienė 2002: 9). *Parlando*

5 Kutavičiaus kūrinio „Mažasis spektaklis“ garso įrašas, kuriame skamba aktorės Nijolės Gelžinytės balsas, fortepijonu groja Liuda ir Kęstutis Grybauskai, smuiku – Eugenijus Urbonas ir Gediminas Dalinkevičius (Kutavičius 2011).

intensyvumas susijęs su poetiniu tekstu. „Preljude“ *mormorando* ir *parlando* naudojami paeiliui (6 *morm.* frazės → *parlando* → 6 *morm.* frazės → *parlando* → 3 *morm.* frazės).



3 pav. Broniaus Kutavičiaus „Mažasis spektaklis“ (1975), „Preljudas“,  
91–95 taktai (ten pat: 12)

Kontrastinga antroji dalis – „Monologas“ – tarsi veiksmo pradžia. Vokalinė partija yra dainuojama, tačiau smulkios ritminės vertės ir žemas registras artina atlikimą prie rečitacijos (žr. 4 pav.). Frazės trumpos, turi aiškią ritminę figūrą. Melodinę liniją sudaro motyvas iš pasikartojančių garsų (*c, d, e, d, c, d, e* ir t. t.). Pabaigoje šis motyvas netikėtai baigiasi *b* garsu.



4 pav. Broniaus Kutavičiaus „Mažasis spektaklis“ (1975), „Monologas“,  
37–38 taktai (ten pat: 26)

*Scherzo* – dramaturginė kulminacija, netikėta, greita ir veržli dalis. Scena padalijama į dvi dalis: pirmame plane – aktorė ir fortepijonas, antrame – likęs ansamblis. Kompozitorius natose nurodo, kad „smuikai ir fortepijonas sudaro foną aktorei bei palydinčiam ją fortepijonui“ (Kutavičius 1975: 34). Vokalinės linijos aukštis nepažymėtas, tačiau ritmas aiškus (žr. 5 pav.). Tekstas rečituojamas ritmiškai tiksliai, auginamas iki kulminacijos, kuri nutrūksta netikėtai, vėliau frazės skaidomos į trumpesnes.



5 pav. Broniaus Kutavičiaus „Mažasis spektaklis“ (1975), *Scherzo*,  
nenurodyti takto brūkšniai (ten pat: 41)

Penktoji kūrinio dalis „Postljudas“ apibendrina visą kūrinį. Aktorės partijoje nurodytas tikslus garsų aukštis, o ritmą ir tempą lemia tarpai tarp natų: kuo didesnis atstumas, tuo ilgesnės natos (žr. 6 pav.).

Animato  
Attrice  
mf Il - gai gu - ltu šal - to - je va - sa - roj, žiū - rė - da - mas | dan - gų.  
sf  
Me - tai pra - è - jo, o aš te - be - sto - vtu su ke - lel - vio dra - bu - žiais.

6 pav. Broniaus Kutavičiaus „Mažasis spektaklis“ (1975) „Postliudas“,  
nenurodyti takto brūkšniai (ten pat: 46)

Apibendrinant galima teigti, kad Kutavičius kūrinyje „Mažasis spektaklis“ nuosekliai plečia kalbamojo dainavimo raiškos ir jos notacijos galimybes, pasitelkdamas įvairias neapibrėžtas ar iš dalies apibrėžtas vokalines technikas. Skirtingose kūrinio dalyse kompozitorius renkasi vis kitokį vokalinės linijos užrašymo būdą: nuo *mormorando* ir *parlando*, kuriuose aiškiai žymimas tik melodijos kontūras, iki ritmiškai tikslaus, tačiau nenurodyto aukščio recitavimo, arba priešingai – tiksliai pažymėto aukščio, bet ritmiškai laisvos vokalinės struktūros. Tokia kintanti notacija leidžia Kutavičiui organiškai derinti kalbos intonaciją su muzikiniu veiksmu ir dramaturgija, išlaikyti gyvą, teatrališką vokalinės raiškos pobūdį. Skirtingai nei Schönbergas, kuris taikė tik *Sprechstimme* techniką, Kutavičius nevienareikšmiškai remiasi kalbamojo dainavimo principais ir kuria savitą, lietuvišką jų interpretaciją: fragmentuoja melodiką, manipuliuoja notacijos neapibrėžtumu ir sustiprina ryšį tarp balso, teksto ir sceninio vyksmo. Šitaip „Mažasis spektaklis“ tampa ne tik techninių sprendimų, bet ir konceptualios vokalinės dramaturgijos pavyzdžiu, kuriame balsas išplečiamas už tradicinio dainavimo ribų.

## Bartulio opera *Pas de deux* ir joje taikoma virvelinė technika

Kompozitoriaus Bartulio požiūris į kūrinuose naudojamą tekstą buvo savitas: jis siekė natūralaus muzikos ir žodžio skambesio. Tai lėmė, kad kompozitorius atrado naują, originalų būdą vokalinei partijai užrašyti ir pats jį pavadino virveline technika<sup>6</sup>. Pirmą kartą tokį vokalinės partijos užrašymo būdą jis panaudojo vienaveiksmėje operoje „Pamoka“ (1993). Operos libretą pagal to paties pavadinimo Eugène'o Ionesco (1912–1994) pjesę parašė Bartulis.

Virvelinė technika, kuri Lietuvoje iki tol dar nebuvo taikyta, – viena aleatorikos formų, kuri yra susijusi su *Sprechgesang* technika ir leidžia veikėjams gana laisvai interpretuoti tekstą. Virvelinė technika natose užrašoma jungiant garsus (po kuriais yra žodžiai)

6 Tai Bartulio sugalvotas terminas, apibūdinantis jo vokalinių partijų užrašymo būdą partitūroje.

linijomis, ir tokia sujungta frazė tarsi sudaro virvelę (žr. 7 pav.). Tada dainininkas ar aktorius taria žodžius jų neišdainuodamas, taip priartėdamas prie kalbos, o kompozitorius gali paprasčiau užrašyti norimą melodiją. Svarbu paminėti ir tai, kad intonacija dažnai tampa atsitiktinė. Pasirinkdamas *Sprechgesang* technikai artimą vokalines linijas užrašymo būdą, Bartulis siekė kuo natūralesnės ir tikslesnės teksto interpretacijos, taip pat, kaip rašoma Gaidamavičiūtės straipsnyje, atrasti tokią dainavimo manierą, kuri išreikštų autoriaus mintį, klausytojams būtų suvokiama, o vokalistas *įkandama* (Gaidamavičiūtė 2007: 51). Šiek tiek plačiau apie virvelinės technikos pasirinkimą ir kuo ji tiko operai „Pamoka“ kompozitorius papasakojo per interviu:

Esmė ta, kad intonavimas iš natų turi minusą, nes dingsta tarpai tarp natų, žodžiai atskiria, o kai užrašai virveline technika, žodis teka laisvai, nubrėžtos tik intonacinės ribos, kuriose jis turi veikti, balsinį intensyvumą gali nusistatyti pagal savo balsą, pagal jo registrus, pagal balsinę dramaturgiją, aišku, palikdamas rezervą kulminacijoms“ (Bartulis, cit. iš Gaidamavičiūtė 2005: 238).

Virvelinė technika leido Bartuliui savaip sulėtinti, išretinti ir ritmizuoti tekstą.



7 pav. Vidmanto Bartulio operos „Pamoka“ (1993) rankraštis, virveline technika užrašyta vokalinė partija, 9 skaitmuo (Bartulis 1993: 22)

Virveline technika užrašytos ir kito Bartulio kūrinio – kamerinės operos *Pas de deux* – vokalines partijas. Ši opera sukurta 2007 m., o jos premjera įvyko tais pačiais metais gruodžio 3 d. Šv. Kotrynos bažnyčioje Vilniuje (*V. Bartulio opera...* 2008). Vieno veiksmo operos libretą<sup>7</sup> pagal Alexandre'o Dumas (1802–1870) tekstus (juos į lietuvių kalbą vertė Vita Malinauskaitė, Jonas Bulovas ir Regina Sutkienė) parašė pats kompozitorius.

Šis Bartulio kūrinys – tai operos *seria* ir kulinarinės operos<sup>8</sup> derinys. *Pas de deux* atlikėjų ansamblį sudaro du aktoriai (vyras ir moteris), 2 smuikai, violončelė, kontrabosas, 3 saksofonai (sopranas, altas, baritonas), bosinis klarnetas, bosinis trombonas, klavesi-

<sup>7</sup> Operoje veikia Prancūzijos karalius Liudvikas XVI, Prancūzijos karalienė Marija Antuanetė, tarnai, virėjai ir revoliucionieriai. Veiksmas vyksta 1793 m. sausį Paryžiuje, Tاملpio rūmų virtuvėje.

<sup>8</sup> Šis apibūdinimas susijęs su per visą operos veiksmą verdamą sriuba.

nas, 2 mušamieji instrumentai, dirigentas ir virėjas. Bartulis apie šią operą pasakojo, kad tai „iš esmės rojalistinė opera, pagražinta revoliuciniais ir kulinariniais atspalviais, dviem aktoriams, dvylikai muzikantų, dirigentui ir virėjui“ (Bartulis, cit. iš ten pat). Kadangi operos veiksmas vyksta paskutinę dieną prieš karaliaus Liudviko XVI nukirsdinimą, 12 muzikantų simbolizuoja Paskutinės vakarienės dalyvius. Operos premjeroje pagrindinius vaidmenis atliko Audronė Paškonytė (Marija Antuanetė), Evaldas Jaras (Liudvikas XVI), Bartulis (virėjas), režisierius, scenografas ir kostiumų dailininkas Juozas Arčikauskas, dirigentas Donatas Katkus (ten pat).

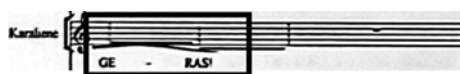
Operoje *Pas de deux* į pirmą planą iškeltas kulinarinis aspektas tarsi paslepia situacijos esmę: karaliaus galvos nukirsdinimas ir iš to kylančios emocijos vaizduojamos prabėgomis, o svarbiausiu dalyku tampa kompozitoriaus išvirta sriuba (Gaidamavičiūtė 2024: 184). Operoje situacijos ir teksto prasmės pateikiamos su priešingu emociniu atspalviu, tad klausytojas turi pats iššifruoti potekstes. Žodžių prasmę lemia intonacija, o kontekstą kuria kiti komponentai (ten pat: 191). Operoje veikia trys pagrindiniai veikėjai: karalius Liudvikas XVI ir karalienė Marija Antuanetė dainuoja rečitatyvus, o virėjas nebyliai dirba savo darbą. Tai nurodo ir socialinį veikėjų statusą – kilmingieji kalba (dainuoja), o virėjas, būdamas žemesnio rango, tokios teisės neturi. Jis tik gestikuliuoja ir kartais skleidžia garsus virtuvės įrankiais, šitaip tarsi komentuodamas scenos vyksmą ir taip jungdamas praeitį su dabartimi (ten pat).

Opera prasideda orkestro prologu. Po jo karalienės personažas, kuris atlieka gana ilgą monologą, partitūroje apimantį 10–31 skaitmenis, pradeda kurti pirmą paveikslą (žr. Bartulis 2007: 9–41). Karalienės (kaip ir karaliaus) vokalinė partija užrašyta virveline technika taip pat kaip operos „Pamoka“ partitūroje (žr. 8 pav.). Dauguma natų – aštuntinių verčių, pasitaiko šešioliktinių ir ketvirtinių, kai kuriose frazėse randama triolių ir kvintolių, nurodytos pauzės, akcentai – visa tai patvirtina, kad ritmas vokalinės partijos interpretacijai yra svarbus.



8 pav. Vidmanto Bartulio operos *Pas de deux* (2007) rankraštis, karalienės Marijos Antuanetės vokalinė partija, 11 skaitmuo (ten pat: 9)

Dauguma natų – netikslaus aukščio, tačiau melodinės linijos leidžia atpažinti plačias kalbamojo balso galimybes. 9 pav. rodo žemiausiai užrašytus garsus, o 10 pav. – aukščiausiai.



9 pav. Vidmanto Bartulio operos *Pas de deux* (2007) rankraštis,  
karalienės Marijos Antuanetės vokalinė partija, 23 skaitmuo (ten pat: 30)



10 pav. Vidmanto Bartulio operos *Pas de deux* (2007) rankraštis,  
karalienės Marijos Antuanetės vokalinė partija, 26 skaitmuo (ten pat: 35)

Kai kuriose frazėse (žr. 11 pav.) virš natų nėra nubrėžta vingiuotų linijų, taip pat nėra pateikta nuorodų atlikti dainuojant ar tiksliai intonuojant garsus – šiuose epizoduose naudojamos kalbėjimui artimos raiškos priemonės. Kadangi operos premjeroje dalyvavo aktoriai, galima teigti, kad šiuo atveju irgi buvo pasitelkiamos kalbėjimui artimos raiškos priemonės, nes dainuoti itin aukšta tesitūra ilgą laiką (operoje yra ir ilgiau trunkančių epizodų) atlikėjams būtų labai sudėtinga.



11 pav. Vidmanto Bartulio operos *Pas de deux* (2007) rankraštis,  
karalienės Marijos Antuanetės vokalinė partija, 27–28 skaitmenys (ten pat: 37)

Po kelių karaliaus frazių skamba antrasis karalienės monologas, kuriame ji vardija patiekalo ingredientus (ten pat: 44–54). Čia kompozitorius taip pat atsisako vingiuotos linijos virš natų, tačiau aukšta tesitūra ir tai, kad nėra nuorodos dainuoti, sufleruoja, kad aktorius naudoja kalbines raiškos priemones. Panašus epizodas skamba ir antro paveikslas pradžioje (ten pat: 87–100).

Karalienės vokalinėje partijoje yra pateikta nuorodų į kitus garsinius efektus, pavyzdžiui, „palaiptams garsinanti dainingai spiegti. Stengiantis pataikyti į harmoniją“ (ten pat: 159–185). Minėtas epizodas gana ilgas, todėl jam būtinai reikalinga vokalinė išstvermė ir geras dramaturginis išdėstymas. Šis epizodas baigiasi karaliaus ištariamam žodžiu *mirtis* (ten pat: 185).

Pirmosios karaliaus frazės nuskamba epizode, pažymėtame skaitmeniu 31. Jo vokalinės partijos užrašymo būdas toks pat kaip karalienės (žr. 12 pav.). Kalbamojo balso

diapazonas irgi identiškas. Įdomu tai, kad, be dainavimo, aktorius turi atlikti ir fizinius veiksmus – pavyzdžiui, prašoma „spragsėti pirštais“ (ten pat: 43, 46).



12 pav. Vidmanto Bartulio operos *Pas de deux* (2007) rankraštis,  
karaliaus Liudviko XVI vokalinė partija, 39 skaitmuo (ten pat: 55)

Antrame paveiksle, kai karalienė kalba apie patiekalo gaminimą, karaliaus partijoje atsiranda vokalinės raiškos priemonių, imituojančių atodūsius (*ab*) (žr. 13 pav.).



13 pav. Vidmanto Bartulio operos *Pas de deux* (2007) rankraštis,  
karaliaus Liudviko XVI vokalinė partija, 68 skaitmuo (ten pat: 92)

Lyginant Bartulio operų *Pas de deux* ir „Pamoka“ partitūras, galima įžvelgti, kad „Pamokos“ vokalinių partijų amplitudė yra didesnė, melodinių linijų vingiai – staigesni, platesni. Abiejose operose yra nuorodų į vokalinius efektus, atodūsius, spieгимą, šaukimą. „Pamokos“ vokalinės linijos daug pasako apie veikėjų charakterius, kuria dramatiškumą, o to šiek tiek pasigendama operoje *Pas de deux*, kurioje į pagrindinį planą iškeliamas kulinarinis aspektas. Ateityje būtų naudinga palyginti abiejų operų premjerinius atlikimus, įsiklausyti į aktorių naudojamas balsinės raiškos priemones, įsigilinti į užrašytų natų interpretacijas, tačiau kol kas nepavyksta rasti *Pas de deux* vaizdo ar garso įrašo.

## Išvados

XX a. pabaigos–XXI a. pradžios lietuvių muzika pasižymi stilių įvairove. Nors kalbamasis dainavimas dažniau naudojamas kaip pavienė raiškos priemonė, randami keli atvejai, kai ši technika tampa kūrinio kompoziciniu elementu. Apibendrinant galima teigti, kad kalbamasis dainavimas lietuvių muzikoje yra ne atsitiktinė modernizmo laikotarpio naujovė, bet organiška raiškos priemonė, leidusi kūrėjams plėsti balso galimybių ribas. Kutavičiaus kūryboje ši technika įgauna teatrinę ir ritualinę pobūdį: „Panteistinėje

oratorijoje“ kalbamasis dainavimas virsta bendru garso ir prasmės veiksmu, jungiančiu muzikantus, dainininkus ir tekstą į vieną daugiasluoksnį procesą, o „Mažajame spektaklyje“ kalbamoji vokalinė raiška tampa dramaturgijos ašimi, atveriančia psichologinių būsenų bei improvizacinės laisvės galimybes.

Savo ruožtu Bartulis ne tik perima *Sprechgesang* idėją, bet ir pritaiko ją kurdamas naują, originalią virvelinę notaciją. Ši sistema leidžia natūraliau perteikti teksto ritmiką ir intonaciją, be to, pasiūlo alternatyvą tradicinei vokalo žymėjimo praktikai. Taip Bartulio kūryboje kalbamasis dainavimas tampa ne papildomu efektu, o dramaturgiškai pagrįsta konstrukcija, sudarančia sąlygas personažams gyventi tarp kalbos ir muzikos.

Analizuojant „Mažąjį spektaklį“ ir *Pas de deux* paaiškėjo, kad abiejų kūrinių autoriai – Kutavičius ir Bartulis – skirtingomis priemonėmis išplėtė lietuvių vokalinės muzikos raiškos ribas. Kutavičius savo kūryboje labiau akcentavo kolektyvinį balsų veiksmą ir ritualinį elementą, o Bartulis – individualią teksto interpretaciją ir muzikos tėkmę. Ši skirtis patvirtina, kad kalbamasis dainavimas gali būti naudojamas tiek kaip bendras atlikimo būdas, jungiantis atlikėjus į vieną garsinę erdvę, tiek kaip intymus, subjektyvus personažo raiškos būdas. Toks požiūris leidžia daryti išvadą, kad lietuvių muzikos tradicijoje kalbamasis dainavimas įgavo savitą, originalią formą, kurią galima laikyti ne tik modernizmo įtakos rezultatu, bet ir nacionalinės muzikos raiškos plėtote. Šiuolaikiniam atlikėjui straipsnyje nagrinėti kūriniai kelia unikalių interpretacinių iššūkių: surasti ir išlaikyti pusiausvyrą tarp kalbos ir dainavimo, tarp tikslumo ir laisvės, tarp dramaturginės vaidybos ir muzikinės struktūros.

*Įteikta 2025 09 24*  
*Priimta 2025 11 17*

#### LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Allende-Blin, Juan (2001). Über Sprechgesang. *Muzik-Konzepte 112/113. Schönberg und der Sprechgesang*. München: Bosch-Druck, p. 46–61.
- Bartulis, Vidmantas (1993). *Pamoka* (operos rankraštis). Lietuvos muzikos informacijos centro biblioteka.
- Bartulis, Vidmantas (2007). *Pas de deux* (operos rankraštis). Lietuvos muzikos informacijos centro biblioteka.
- Fuller, Nicholas (2025). Die Soldaten (Zimmermann). *The Opera Scribe*, February 3, 2025. Nuoroda internete: <https://operascribe.com/2025/02/03/295-die-soldaten-zimmermann/> [žiūrėta 2025 05 26].
- Gaidamavičiūtė, Rūta (2005). Kompozitorius Vidmantas Bartulis visur atsiranda ir dingsta laiku: pokalbis su šių metų Nacionalinės premijos laureatu. *Kūrybinių stilių pėdsakais. Pokalbiai su muzikais*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 227–241.
- Gaidamavičiūtė, Rūta (2007). Vidmanto Bartulio „Pamoka“ – tarp aleatorikos ir autorinės interpretacijos. *Vidmantas Bartulis. Tarp tylos ir garso*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 49–75.

- Gaidamavičiūtė, Rūta (2024). Bartulis' Expression in the Opera. *Mūzikas akadēmijas Raksti*, 6, p. 182–198. Nuoroda internete: <https://scriptamusica.lv/index.php/mar/article/view/174> [žiūrėta 2025 03 14].
- Griffiths, Paul (2001). Sprechgesang. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 24, New York: Grove, p. 223.
- Hirsch, Peter (2001). „Ohne Titel“. *Muzik-Konzepte 112/113. Schönberg und der Sprechgesang*. München: Bosch-Druck, p. 33–36.
- Kalavinskaitė, Danutė (n. d.). Melodrama. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Nuoroda internete: <https://www.vle.lt/straipsnis/melodrama-1/> [žiūrėta 2025 09 17].
- Klimas, Jonas (n. d.). Ekspresionizmas muzikoje. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Nuoroda internete: <https://www.vle.lt/straipsnis/ekspresionizmas-muzikoje/> [žiūrėta 2025 09 17].
- Krämer, Ulrich (2001). Zur Notation der Sprechstimme bei Schönberg. *Muzik-Konzepte 112/113. Schönberg und der Sprechgesang*. München: Bosch-Druck, p. 6–32.
- Kravitt, Edward F. (1962). The Influence of Theatrical Declamation upon Composers of the Late Romantic Period. *Acta Musicologica*, 34, p. 18–28.
- Kravitt, Edward F. (1976). The Joining of Words and Music in Late Romantic Melodrama. *The Musical Quarterly*, 62(4), p. 571–590.
- Kutavičius, Bronius (1970). *Panteistinė oratorija*. Rankraštis. Lietuvos muzikos informacijos centro biblioteka.
- Kutavičius, Bronius (1979). *Mažasis spektaklis*. Vilnius: Vaga.
- Kutavičius Bronius (1975). *Mažasis spektaklis*. Nuoroda internete: <http://projektas-muzika.lmta.lt/media/slm/muzika/Kutavicius%20-%20Mazasis%20spektaklis.pdf> [žiūrėta 2025 09 20].
- Kutavičius, Bronius (2011). *Mažasis spektaklis. The Small Spectacle*. Bronius Kutavičius ir Nijolė Gelžinytė. Kompaktinė plokštelė. Vilnius: Lietuvos muzikos informacijos centras.
- Lampsatis, Raminta (1998). *Bronius Kutavičius: A Music of Signs and Changes*. Vilnius: Vaga.
- Landsbergis Vytautas (2009). Juozas Gruodis ir XX amžiaus lietuvių kūryba. *Juozas Gruodis epochų sankirtose*, sud. Algirdas Jonas Ambrazas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 123–131.
- Lietuvos modernioji muzika: istorija ir dabartis (n. d.). *Lietuvos muzikos informacijos centras*. Nuoroda internete: <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine-istorija/> [žiūrėta 2025 05 14].
- Moore, Justin Patrick (2023). IRCAM PT I: The Musical Poetics of Pierre Boulez. *Sothismedias.com*, April 3, 2023. Nuoroda internete: <https://www.sothismedias.com/home/ircam-pt-1-the-musical-poetics-of-pierre-boulez> [žiūrėta 2025 05 26].
- Stephan, Rudolf (1998a). Sprechgesang. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 8, Bärenreiter, p. 1698–1701.
- Stephan, Rudolf (1998b). Was bedeutet der Verzicht auf fixierte Tonhöhen? Überlegungen zur Situation der Sprachkomposition. *Musik als Text, Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993. Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien*. Kassel: Bärenreiter, p. 402–404. Nuoroda internete: <https://slub.qucosa.de/api/qucosa%3A37042/attachment/ATT-0/> [žiūrėta 2023 06 10].
- Umbrasienė, Vida (2002). Broniaus Kutavičiaus „Mažasis spektaklis“: akustinio ir grafinio teksto interpretacija. *Lietuvos muzikologija*, 3, p. 6–16.
- V. Bartulio opera kvepės sriuba ir intriga (2008). *Delfi.lt*, 2008 m. rugsėjo 15 d. Nuoroda internete: <https://www.delfi.lt/kultura/naujienos/vbartulio-opera-kvepes-sriuba-ir-intriga-18540468> [žiūrėta 2025 05 07].

## ***Sprechgesang* in Bronius Kutavičius' composition *Mažasis spektaklis* and Vidmantas Bartulis' opera *Pas de deux***

**SUMMARY.** This article explores the use of *Sprechgesang* – a vocal technique situated between speech and singing – in the works of two prominent Lithuanian composers: Bronius Kutavičius and Vidmantas Bartulis. While *Sprechgesang* originated in early 20th-century modernism, gaining prominence through composers such as Schönberg and Berg, its appearance in Lithuanian music reflects the broader cultural shifts of the 1960s–1980s, when modernist aesthetics, experimentation and new relationships between text and music began to influence artistic creation.

The study begins by outlining the historical development of *Sprechgesang* and its notational practices. It traces the technique from 19th-century melodrama, where rhythmically notated spoken text first appeared, to Schönberg's pioneering approach in *Pierrot lunaire*, which precisely controls pitch contour, rhythm and vocal inflection. The article reviews how later composers – Pierre Boulez, Bernd Alois Zimmermann, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Meredith Monk and others – expanded the expressive possibilities of speech-based vocalisation, often through graphic or hybrid notations.

Against this international background, the article examines the Lithuanian context. Kutavičius and Bartulis both drew on *Sprechgesang*, but in distinct ways aligned with their artistic aims. Kutavičius' *Mažasis spektaklis* (*The Small Spectacle*, 1975) integrates *parlando*, *mormorando* and *glissando*-like vocal gestures. Each movement employs a different type of nontraditional notation – from approximate melodic contours to rhythm-only recitation – emphasising expressive immediacy, spontaneity and psychological nuance. Earlier works such as the *Panteistinė oratorija* (*Pantheistic Oratorio*, 1970) show Kutavičius experimenting with X-shaped noteheads, whispered speech and vocal effects shared between singers and instrumentalists. For him, speech, chant, and vocal improvisation became essential tools for exploring ritual, symbolism and the intuitive dimension of poetic language.

Bartulis approaches spoken vocality differently. Seeking a natural, flexible connection between word and music, he developed an original notational system known as the winding line (*virvelinė*) notation, first used in the opera *Pamoka* (*The Lesson*, 1993). Here, words are linked by lines that outline broad intonational boundaries rather than precise pitches, allowing performers to speak-sing freely while maintaining musical direction. This notation system appears again in the chamber opera *Pas de deux* (2007), where two aristocratic characters deliver recitative-like speech-song while a silent cook

### KEYWORDS:

*Sprechgesang*,  
speech-based vocalisation,  
Kutavičius, Bartulis,  
winding line (*virvelinė*)  
notation, Lithuanian  
music.

comments nonverbally. The winding line notation supports Bartulis' dramaturgy by slowing, stretching or rhythmically shaping text, emphasising semantic ambiguity and ironic contrast between meaning, tone and musical setting.

Both composers thus expand the expressive and notational boundaries of *Sprechgesang* within Lithuanian music. Kutavičius aligns the technique with ritualistic, symbolic, and psychological expression, while Bartulis adapts it to contemporary theatre, irony and text-focused vocal dramaturgy. Together, their works demonstrate how spoken-song techniques can articulate a distinctly Lithuanian voice within the broader modernist tradition.