



DOMANTAS MILIUS

Kauno technologijos universitetas, Lietuva
Kaunas University of Technology, Lithuania

RICHARDAS WAGNERIS IR KINO MUZIKA: LEITMOTYVO VAIDMUO

Richard Wagner and Film Music:
The Role of the Leitmotif

SUMMARY

The article gives an overview of the leitmotif, as the principal composing technique of musical drama in the works of the late Romantic German composer Richard Wagner who reformed the opera genre. The role of the leitmotif in the drama (story) development context, as well as the use of it as a creative principle are defined. The ability of music to establish psychological associative relationships that characterize emotional changes of actors is also defined. In practice, to get a deeper insight into the importance of the leitmotif, the film by Vytautas Zalakevicius *Adam wants to be a man* is invoked. The music author is Eduardas Balsys, who, using the principle of leitmotifs in the plot drama, constructs emotional integrity and multiplicity in the film. By this example the article concludes that Richard Wagner's leitmotifs system and philosophy are directly applicable to film music.

SANTRAUKA

Straipsnyje apžvelgiama leitmotyvo kaip muzikinės dramos – sinkretinės meno formos – principinis komponavimo technikos susiformavimas vokiečių vėlyvojo romantizmo epochoje Richardo Wagnerio kūryboje reformuojant operos žanrą. Apibrėžiamas leitmotyvo vaidmuo dramaturgijos (pasakojimo) plėtojimo kontekste ir jo kaip kūrybos principo vartojimas kuriant psichologinius asociatyvius ryšius, nusakančius veikėjų emocijų kitimą, kuris gali būti išreiškiamas muzikos kontekste. Praktiškai įsigilinti į leitmotyvo svarbą kino muzikoje pasitelktas Vytauto Žalakevičiaus filmas *Adomas nori būti žmogumi*, kurio muzikos autorius Eduardas Balsys, naudodamas leitmotyvų sistemos principą filmo siužeto dramaturgijoje, konstruoja emocinį filmo vientisumą ir duagiaprasmiškumą. Šiuo pavyzdžiu straipsnyje daroma išvada, kad Richardo Wagnerio leitmotyvų sistema ir filosofija tiesiogiai pritaikyta kino filmų muzikoje.

RAKTAŽODŽIAI: Richardas Wagneris, Vytautas Žalakevičius, leitmotyvas, *Gesamtkunstwerk*.

KEY WORDS: Richard Wagner, Vytautas Žalakevičius, leitmotiv, *Gesamtkunstwerk*.

LEITMOTYVAS – ASOCIATYVIOJO MĄSTYMO FORMA

XVIII ir XIX amžių sandūroje, romantizmo pradžioje, opera formuojasi dviem pagrindinėmis kryptimis – italų ir prancūzų – pagal kalbų ypatumus, muzikos suvokimo ir estetikos, dvaro tradicijas. Romantizmo epochoje vokiečiai operų gausa sunkiai galėjo lygintis su prancūzais ir italais (nors nacionalinės operos kūrimo pagrindus jau buvo pradėję dėti L. van Beethovenas su savo *Fidelio* ir K. M. Weberis savo opera *Laisvasis šaulys*), tačiau iki tol, klasicizmo epochoje, net ir kai kurie vokiečiakalbiai kompozitoriai operas dažniausiai kūrė vadovaudamiesi itališkuoju modeliu (daugelis W. A. Mozarto ir J. Haidno operų).

Remdamasis kalbomis, kurios išlikusios, gyvos ir autentiškai dalyvauja muzikos dramos evoliucijoje (italų, prancūzų ir vokiečių), Richardas Wagneris akcentuoja, kad vien tik vokiečių tauta tebevaldo kalbą, kurios kasdienis vartojimas vis dar išlieka arti savo kilmės šaknų, o italų ir prancūzų kalbose jaučiamas ryškus atotrūkis nuo savo ištakų. Wagneris daro išvadą, kad tada ne pati kalba autentiškai apie save byloja, o tik bylojama savo nacionaline kalba. Vadinas, ta kalba, kuri labiausiai išlaikiusi originalumą, per savo kilmę ir ryšį su ištakomis turi platesnę emocinės erdvės skalę ir dėl to yra idealiai tinkama reformuojant muzikinę dramą, šiuo atveju – vokiečių muzikinę dramą. Nacionalumo būtinybę Romantizmo epochos vokiečių mene kėlė ir F. Nietzsche, Wagnerio muzikinėse dramose išvelgęs ne tik graikų tragiškosios pasaulėžiūros atgimimo, bet ir naują visos vokiečių kultūros atgaivi-

nimo potencialą: „Netiesiogiai sutapatinęs R. Wagnerį su „vadu“, <...> F. Nietzsche jį laikė visos būsimos, naujos, tragiškojo mito pavidalu atgimsiančios ir į dionisiškumą orientuotos vokiečių kultūros prototipu.“¹

Reikiamybė perkurti operą – kurti naująją muzikinę dramą – kilo dėl keleto priežasčių: pirmiausia numerinis operos struktūravimas turėjo trūkumų, nes rečitatyvo ir arijos takoskyra lėtino draminių veiksmą (kad būtų pasiekta visiška dramos ir muzikos vienovė, reikėjo keisti operos struktūrą, atrasti naujų raiškos būdų ir priemonių), antra, išaugo vokiečių nacionalinės operos poreikis. Abu šie veiksniai Richardui Wagneriui buvo vienodai aktualūs. Kompozitoriaus idėja sukurti nacionalinę vokiečių operą pirmiausia atspindėjo librete (*Nybelungo žiedas* paremtas germanų mitologija), o atsisakymas tradicinės operos formos architektūros ir menų sintezės sumanymas darė įtaką jo muzikinės operos kalbos naujovėms – tai begalinė melodija, leitmotyvų sistema, pakitęs orkestro vaidmuo.

Richardas Wagneris išstobulino leitmotyvų sistemą – pavertė ją formos sudarymo principu, reformuojančiu operą. Muzikos enciklopedijoje leitmotyvas (vok. *leitmotiv* – pagrindinis motyvas) apibrėžiamas kaip trumpas, išraiškingas muzikinėje dramoje ar programinės muzikos kūrinyje pasikartojantis motyvas, apibrėžiamas kaip muzikinė tam tikros situacijos, personažo, vietos, daikto ar reiškinio išraiška², kompozicijoje įgyjanti ypatingą, dažnai simbolinę reikšmę.

Leitmotyvų naudojimo sistema, kurią Wagneris išstobulino savo muzikinių dramų cikle *Nybelungo žiedas*, – tai sudėtingas formos ir turinio arba, kitaip tariant, struktūros ir prasmės susiliejimo technika³. Tai muzikinio komponavimo būdas vientisai išplėtoti muzikinių užuominų (submotyvų) ir psichologinių asociacijų struktūrą operos dramaturgijoje. Leitmotyvų sistema kompozitoriaus operinėje kūryboje nėra primityvi ir aiškinamojo pobūdžio. Nors ir turi parodomųjų funkcijų, pavyzdžiui, apibūdinančių tam tikrus veikėjus (nykštukai, troliai), objektus (žiedas, kardas), emocijas ir idėjas (meilė ir jos praeiksmas), bet iš esmės leitmotyvai naudojami ne vaizduoti buitinius muzikinius įvairius veiksmus, bet skatinti klausytojo–žiūrovo asociatyvųjų mąstymą. Per akustinę leitmotyvo išraišką, iliustruojančią ir išryškinančią siužeto vingius, muzikinėje dramoje plėtojamas visapusiškas muzikos ir libreto emocinis aspektas.

Richardas Wagneris paskutiniuosiuose kūriniuose stengėsi pritaikyti savo menų sintezės idėją (vok. *Gesamtkunstwerk*). Idėja grįsta tuo, kad lygiavertis žodžių ir muzikos lydinys tampa neatskiriama sceninės muzikos dalimi, kuri padeda dramatinės muzikos esmei – begalinei melodijai. Labiausiai akcentuojama leitmotyvas ir jo deriniai, ritminiai, akustiniai melodiniai kitimai, kurie muzikinės dramos kontekste atlieka konkrečią funkcinę ir semantinę paskirtį. Leitmotyvais ir jų dalių motyvais Richardas Wagneris aiškino literatūrinį tekstą, tuo pat metu siekė muzikinės formos tvarumo ir visumos. Tokia itin išplėtotą leitmotyvų technika pasižymi *Nybelungu žiedo* muzikinių dramų ciklas.

Pasak kompozitoriaus, leitmotyvai – tai tarsi *prisiminimo motyvai*. Pirmą kartą prisiminimo motyvas *Nybelungu žiedo* muzikinių dramų antologijoje nuskamba, kai objektas pirmą kartą pasirodo scenoje arba jis pirmą kartą paminimas librete. Kada muzikinis motyvas nuskamba vieną ir daugiau kartų muzikinės dramos plėtojimo kontekste, su juo prisimenant ir tam tikrą objektą, vietą, veikėją, jis tampa leitmotyvu. Pabrėžiant esminius dramaturginius momentus, išgirstame leitmotyvą, pavyzdžiui, kardo motyvas *Reino aukso* muzikinės dramos finale suskamba ne todėl, kad kardas minimas ar rodomas, bet todėl, kad kyla konfliktas, kurį kardas gali išspręsti. Vėliau, kitose muzikinėje dramoje *Valkirija*, tas pats kardas kaip objektas lydima šios temos ir vis primena konfliktą iš *Reino aukso*.

Meilės išsižadėjimo temos leitmotyvas pirmą kartą skamba, kai Reino mergelė ištaria sąlygą, kaip paimti Reino gelmėse nuskendusį auksą (t. y. išsižadėjus meilės). Kitą kartą – *Valkirijoje*, kai Zygmundas ištraukia į medį įsmeigtą kardą. Trečią – kai Votanas atsisveikina su Brunhilda prieš ją užmigdant. Claude'as Lévi-Straussas kelia pagrįstą klausimą: kodėl skamba *meilės išsižadėjimo* tema, kai antru ir trečiu atveju niekas neišsižada meilės?⁴ Galime teigti, kad todėl, jog kompozitorius stengiasi atkreipti žiūrovo–klausytojo dėmesį į šiuos muzikinės dramos momentus, leitmotyvu išryškindamas jų tarpusavio sąsajas. Seka *auksas–kardas–moteris* aiškina, kad kardas padeda atkovoti auksą, kuris patenka pas moterį, o ši gražina atgal į Reiną.

Šalia leitmotyvų sistemos kompozitorius plėtoja ir leittembrų sistemą – tai viena iš leitmotyvo kitimo – variavimo

formų muzikiniu akustiniu atžvilgiu. Taigi motyvai kartojasi kintančia forma, taip keičiantis ir jų prasmei. *Valkirijos* muzika grindžiama kaip tik tokiu leitmotyvų plėtojimo principu (kaip ir kitų ciklo muzikinių dramų). *Valkirijoje* nuo pat muzikinės dramos pradžios kompozitorius visavertiškai suformuoja poezijos ir muzikos susiliejimo, vientiso lydinio idėją: žodžio prasmė akcentuojama melodine linija, iliustratyviai vaizduojami libreto tekstas ir veiksmas, muzika (pavyzdžiui, kai librete yra „jis mosuoja kardu“, orkestras atlieka mosuojamo kardo motyvą).

Richardo Wagnerio muzikinės dramos kūrimo principus apibrėžia idėja, jog visavertiškiausias meno kūrinys yra teatrinis įvykis, kurio reikšmė sukuriamą, pirmiausia per muziką ir per žodį. Pasak kompozitoriaus, „derinant menus, būtini du veiksniai – poezija, iki kraštutinių savo ribų išskleidžiama dramoje, ir muzika, iki pačių savo ribų išsiskleidžianti kaip interpretuojanti ir gilinanti draminių veiksmą“⁵. Wagneris visiškai nesiekia atskirti semantinio ir struktūrinio plano, nes būtent struktūriniame lygmenyje (per sistemingą leitmotyvų išdėstymą partitūroje) susiformuoja semantinė leitmotyvinės technikos reikšmė: „Leitmotyvai pasidarė ne tokie apibrėžti žodinės reikšmės ir labiau priklausantys muzikinės minties plėtojimui: visose vėlyvosiose dramose kyla pojūtis, kad leitmotyvai iškelia muziką aukščiau pažodinės ir tiesioginės reikšmės nurodymo lemdami dramos plėtotę.“⁶

Šalia nuolatos pasikartojančių leitmotyvais išreikštų muzikinių dramų momentų (kardo motyvas, valkirijų skridi-

mas), kuriems atpažinti reikia gerai išmanyti Richardo Wagnerio dramų orkestrinę muziką (priminimo vaidmenį atliekantys leitmotyvai pateikiami ne tik autentišku motyvo kartojimu, bet ir retrogradiniais jų fomos pasikartojimais), partitūroje matome ir lyrinių, klausytojo emocijas veikiančių (intuityviai atpažįtamų) momentų. *Vokiečių romantikas* stengiasi nestruktūrinti savo kuriamos muzikos – operose dramatis veiksmas kuriamas per vientisą muzikinį vyksmą, o leitmotyvai atlieka žinių perteikimo vaidmenį – perteikia veikėjų emocijas, mintis, išgyvenimus⁷.

Augant ir evoliucionuojant kino menui, neišvengiamai turėjo kisti ir muzikos vaidmuo. Atėjo laikas muzikai iš antraplano elemento tapti vienu iš pagrindinių veiksmų, kuris formuoja meninę filmo dramaturgiją. Išskirtiniais atvejais – paties filmo meninę vertę. Kaip ir opera, kino filmas yra sinkretinis meno kūrinys. Neįmanoma suvokti ir traktuoti kokio nors kino filmo kaip ypatingo, tam tikros rūšies meno raiškos ignoruojant kurią nors jo sudedamąją dalį. Būtent muzika yra jungiamasis visų kitų kino filme esamų elementų veiksnys. Ji apibrėžia bendrą kūrinio (kino filmo) atmosferą, būseną, psichologiją⁸.

Kuriant kino filmo muziką, geriausi šios sinkretinės meno rūšies kompozitoriai perėmė Richardo Wagnerio sukurtą leitmotyvų sistemą. Juk kino menas – tai tas pat (atsižvelgus į bendrą meninės formos struktūrą, bet ne kultūrinius, sociologinius, gamybos veiksmus), kas *vokiečių romantiko* sukurta muzikinė drama, tik užfiksuota laike, o ne momentiniu gyvu atlikimu.

Vieną ryškiausių leitmotyvo naudojimo pavyzdžių matome pagal Vytauto Sirijos-Giros romaną Vytauto Žalakevičiaus sukurtame lietuviškojo kino klasikos filme *Adomas nori būti žmogumi*, kuriam muziką parašė Eduardas Balsys, filmo muzikos garso takeliui panaudo-

jęs Richardo Wagnerio leitmotyvų sistemos filosofiją ir techniką. Įdomu atidžiau panagrinėti, kaip, plėtojant filmo dramaturgiją pasitelkus muzikinių leitmotyvų sistemą, kuriama bendra filmo struktūra, išryškinama veikėjų emocinė būseną.

ADOMAS NORI BŪTI ŽMOGUMI ATVEJIS

Pagrindinė filmo muzikinė tema – *habaneros*⁹ leitmotyvas, girdimas per visą filmą, egzotiškai *įsipiešia* į prieškarinio Kauno foną. Filmo herojus – Adomas. Jaunas vaikiną, turintis dailią merginą Liucę. Deja, Adomas neturtinąs, neturi nei darbo, nei savo namų. Jis glaudžiasi senoje baržoje pas savito charakterio Kapitoną, kurio vaidmenį sukūrė lietuvių teatro režisierius ir aktorius Juozas Miltinis (1907–1994). Jaunuočiai svajoja išvykti į egzotišką Argentiną, kur pasibaigtų jų vargai ir išsipildytų jų gražaus gyvenimo svajos. Adomui pagaliau pavyksta įsidarbinti emigracijos biure ir pradėti kaupti pinigų bilietui į Buenos Aires, tačiau jų svajonėms nelėmta išsipildyti.

Filmu muzikos autorius – E. Balsys – daugiausia dėmesio skyrė filmo muzikos motyvų plėtojimui. Muzika viso filmo metu skamba panašaus tembro diapazone, kad ir kokios skirtingos scenos vaizduojamos. Skambant jai vis kitoje filmo vietoje, girdima ta pati habaneros tema, kuri orkestruota vis kitaip, atsižvelgiant į scenos emocinį intensyvumą. Pagrindinė filmo tema susieja pagrindinį veikėją Adomą su jo emocine ir psichologine būseną, viltimis, prisiminimais. Visame filme yra vos trys pagrindinės temos: pa-

grindinė habaneros tema, simbolizuojanti pagrindinių veikėjų Adomo ir Liucės geresnio gyvenimo viltis egzotiškoje šalyje; jų meilės tema, jausmingai atliekama styginių instrumentų; ir groteskiška rumbos tema, kuri skamba susitikus Adomui ir filmo antagonistui *Amerikonui* jo restorane. Filmu muzikos vientisumą neabejotinai paveikė tas faktas, kad visos muzikos autorius yra vienas kompozitorius: „Ir štai netikėtai dviem žodžiais – Buenos Airės – gimė muzikinis motyvas. Jis rutuliojosi, išaugo į atskirą muzikinį numerį.“¹⁰ Pagrindinėje filmo muzikinėje temoje dominuoja pučiamųjų ir styginių instrumentų vos juntamas ritmo nesutapimas. Pučiamiesiems atliekant svajinę pagrindinę habaneros temą, jiems akomponuojantys styginiai instrumentai pulsuoja groteskiškumu sukurdami antiritmiškumo įspūdį. Filmu muzikoje tarsi iš anksto užkoduojama niekada neišsipildančios svajonės gyvenimiškos realybės kontekste.

Skambančios habaneros ritminė formulė, tapati klasikiniam habaneros ritmui, kurio struktūra dažniausiai susideda iš 2/4 takto, savo ruožtu susidedančio iš vienos kirtinės aštuntinės, vienos šešioliktinės ir dviejų aštuntinių. (Jei šis habaneros ritminis aprašymas neaiškus, reikia

įsivaizduoti Džordžo Bizet operos *Carmen* habanerą „Nemyli tu, bet myliu aš“.)

Adomas nori būti žmogumi muzikos tema daugiau ar mažiau yra vienalytė. E. Balsio tikslas kuriant muziką buvo perteikti Adomo būsenas, svajas, išryškinti atskiras filmo scenas, pabrėžti scenos ironiškumą. Tai akivaizdžiai matyti, kai prasidedant filmo kulminacijai, Adomas susitinka su *Amerikonu* jo restorane. Konflikto metu pagrindiniam filmo veikėjui po truputį suvokiant realybę, kad jis gali netekti mylimosios, bei taip ir neišvykti į išsvajotąsias Bueinos Aires, fone skamba rumba, kuri dar labiau sustiprina beviltišką Adomo padėtį ir svajų nepasiekiamumą.

Filmo muzika tiesiogiai buvo siekiama papildyti *plokščių* vaizdą, atskleisti nematomus scenų uždavinius, pagrindinio veikėjo būseną. Ypatingas muzikos vaidmuo filme leidžia teigti, kad čia dominuoja semantinės ekspresyvos muzikos funkcijos. Veikėjų emocinės savijautos perteikimas ypač svarbus: filmo pradžioje Adomui kalbantis su Kapitonu apie gyvenimo vargus ir jo svajones išplaukus į Bueinos Aires susikurti idilišką gyvenimą, skamba pagrindinis, kiek melancholiškas habaneros motyvas.

Filme ryškiai matyti ir *techninė* muzikos funkcija, kuria buvo siekiama susieti atskiras scenas, panaikinti montažo defektus, išryškinti jo nuosaikumą, išlaikyti pasakojimo emocinį balansą.

Muzika aiškiai atskiria filmo jausminius ir buitinius siužeto pradus. Kada apie pinigus (žemišką materiją) kalba Kapitonas su verslininku, negirdime jokios muzikos. Buitiškumas filme įprasminamas aplinkos garsų. Tačiau Adomo

svajoms, išgyvenimams visada akomponuoja pagrindinis habaneros leitmotyvas.

Muzika nusako ir filmo psichologiją: *Amerikono* restorane skamba rumba ir vienintelį kartą visame filme habaneros tema dainos forma, o tai tarsi iliustruoja finansinį *Amerikono* pranašumą prieš Adomą. Tarsi Adomo Buenos Airės yra *Amerikono* restorane.

Adomą lydinti habaneros tema visada yra nediegetinės formos (skambanti už kadro ir tiesiogiai nesusijusi su jokių garsų šaltiniu kino ekrane), tačiau *Amerikono* restorane skamba gyvai muzikantų atliekama habanera – šitaip parodomas abiejų vyrų, siekiančių Liucės dėmesio, socialinis statusas. Adomas – svajonės, *Amerikonas* – realybė. Adomas Liucei gali pasiūlyti tik neapibrėžtas ir neapčiuopiamas svajones ateityje, kurios nepilnametę Liucę vilioja kur kas labiau, nei *Amerikono* siūloma tikra socialinė gerovė dabar. Filmo muzika nusako pagrindinių veikėjų gyvenimo pasirinkimo leitmotyvus: efemeriškumas, jaunystė ir miglota ateitis prieš *fiziškumą*, brandą ir užtikrintą dabartį.

Filme matome ir tokių akimirku, kai žiūrovas paruošiamas būsimiesiems įvykiams. Laidotuvių scenoje, kuri iliustruota trumpu *sausų* pavienių natų motyvu, iliustruojančiu žingsnius, pasirodžius policijai, staiga nuskamba įspėjančios trimitų fanfaros. Policija susiremia su minia, išvaiko ją grėsmingos pučiamųjų instrumentų muzikos fone.

Muzikos funkcijų efektyvumą kino filme lemia vietų, kuriose muzika turi nuskambėti, pasirinkimas. E. Balsio sukurta muzika filme priklausė nuo filmo dramaturgijos, specifinės scenų įvykių prasmės ir reikšmės, atsižvelgiama ir į

kitų garsų dominavimą filmo dramaturgijoje. Kino filme *Adomas nori būti žmogumi* muzikos nėra daug. Ji dažniausiai skamba ten, kur jaučiamas vaizdinės informacijos trūkumas, arba dar dažniau, kai reikia išreikšti Adomo emocijas ir viltis. Tad apie konkrečias muzikos pasirodymo akimirkas buvo galvojama nesiekiant filmo perpildyti nieko nesakančia muzika.

Nagrinėjant muzikos ir vaizdo santykį, matyti sinchroniškumas. Kada Adomas sutinka iš *Amerikono* paimti pinigus, už kuriuos nusipirktų bilietą į Buenos Aires, pagrindiniam filmo veikėjui pasirodžius restorane ir jo akių žvilgsniui susitikus su *Amerikonu*, emocinė įtampa išreiškiama trumpu ir staigiu muzikos

nutraukimu. Filmo muzikos charakteris papildoma jo vizualinį turinį, keičia filmo nuotaiką. Muzika naudojama sinchroninio kontrasto su ekrane matomu vaizdu principu – šitaip filmui suteikiama dramaturginio daugiasluoksniškumo. Išryškintas pagrindinių veikėjų nevienalypiškumas. Filme skamba tiek diegetinė, tiek nediegetinė muzika, kai atliekami tie patys muzikiniai motyvai, tik skirtingais tikslais, siekiant išreikšti atitinkamas skirtingų filmo veikėjų emocijas, socialinį statusą. Įvairiais tempais ir skirtingu garsiniu lygmeniu pateikiama pagrindinė filmo habaneros tema prisidėjo prie atskirų filmo veikėjų, jų išgyvenimų ir apskritai prie bendro viso filmo *emocinės spalvos* formavimo.

IŠVADOS

Richardas Wagneris, taikydamas savo naują leitmotyvų sistemą, laikėsi stuktūrinių dramos elementų: siužetinės įtampos pagrindu plėtojo dramos veiksmą, atsisakė skaidančių arijų. Taigi suformavo vientisos muzikinės dramos formą, kurioje žodis, muzika ir veiksmas tapo neatsiejami vienas nuo kito. *Wagneris* visapusiškai vykdė savo operos reformą, apimančią turinį ir formą. Įvairių meno žanrų lydinį suformavo per dramatinę – libreto ir muzikos – sintezę. *Richardo Wagnerio* muzikinėse dramose išnyko įprastinė žanro numerinė struktūra, o dramaturgijos pagrindu tapo leitmotyvai, neatskiriamai susiejantys kiekvieną veiksmo momentą.

Visi šie kertiniai muzikinės dramos elementai, grįsti leitmotyvizmu, persikelia ir į kino filmų dramaturgijos plėtojimą. Muzikinių leitmotyvų naudojimas kino

filmų muzikoje išryškina filmo žanrą. Išreiškia filmo veikėjų emocijas ir jų kitimą transformuojant patį pagrindinį veikėją reprezentuojantį leitmotyvą. Tai matome ir detaliau išnagrinėtu V. Žalakevičiaus filmo *Adomas nori būti žmogumi* atveju.

Richardo Wagnerio sukurta muzikinės dramos idėja atitinka kino filmo meninės idėjos principą. Abiejuose veiksmas turi būti vientisas, eiti į kulminaciją, išlaikyti dramaturginį dramos plėtojimo procesą. Visa tai pasiekama leitmotyviniu – muzikiniu dramos (muzikinės dramos atveju) ar vaizdo (kino filmuose) plėtojimu. Tiek muzikinė drama (paprastai tariant, opera), tiek kino filmas – tai ta pati sincretinio meno forma, kuri skiriasi jos prieinamumu žiūrovui, bet nesiskiria bendromis struktūrinėmis meninėmis estetinėmis normomis, apibrėžtomis bendru muzikos funkcinu vaidmeniu.

Literatūra ir nuorodos

- ¹ F. NIETZSCHE, Tragedijos gimimas, p. 9.
- ² I. JASINSKAITĖ-JANKAUSKIENĖ, Leitmotyvas. *Muzikos enciklopedija*. T. II. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2003, p. 269.
- ³ J. KLIMAS, Wagner Richard Wilhelm. *Muzikos enciklopedija*. T. III. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2007, p. 650.
- ⁴ C. LÉVI-STRAUSS, Mitas ir prasmė. *Proskyna*. 1991, Nr. 2, p. 99.
- ⁵ Citata iš: E. BENTLEY, *The Theory of the Modern Stage*. London: Penguin Books, 1989, p. 309.
- ⁶ B. MILLINGTON, *The New Grove Guide to Wagner and His Operas*. New York: Oxford University Press, 2006, p. 197.
- ⁷ R. WAGNER. *Opera and Drama*, p. 69.
- ⁸ M. EVANS, *Soundtrack: The Music of the Movies*. New York: Da Capo Press, 1979.
- ⁹ Habanera, atsiradusi maždaug 1825 m. Havanos priemiesčiuose, – tai ir porinis šokis, ir dainos forma. Muzikiniu požiūriu tai ispanų dainų tradicijų ir ritminio juodųjų vergų palikimo mišinys. Esant nuolatiniam kolonijos ir metropolijos kontaktui, habanera prasiskverbė į Ispanijos Karalystę ir maždaug 1850 m., talpinant liaudies teatrams, išpopuliarėjo visoje šalyje.
- ¹⁰ O. NARBUTIENĖ, *Eduardas Balsys*. Vilnius: Baltos lankos, 2001, p. 77.