

Zita ABRAMAVIČIŪTĖ

Alto tembro semantikos atodangos: nuo H. Berlioza iki A. Schnittke's

Semantic Exposures of Viola Timbre: From Berlioz to Schnittke

Anotacija

Straipsnyje nagrinėjami muzikos prasmės klausimai. Jie siejami su tembru – viena iš muzikinį garsą apibrėžiančių dimensijų. Analizės objektu pasirinktas alto tembras. Daug dėmesio skiriama asociacijoms, kurias skatina alto tembras. Tyrinėjama instrumento raiškos sfera, kurią apibūdina reikšminis žodis *semantikos erdvė*. Darbo tikslas – identifikuoti alto tembro semantikos erdvę, apsvaistinti jos uždaramą bei pateikti sąlygines to uždaramo priežastis.

Alto tembro semantikos erdvės apraiškų ieškant konkrečiuose altui solo skirtuose kūrinuose (H. Berlioza, B. Bartoko, P. Hindemitho, B. Britteno, A. Schnittke's, G. Kančeli), nagrinėjant atskirų autorių instrumento tembro apibūdinimus, išsiskystalizuoja keletas pasikartojančių įvaizdžių. Jie traktuotini kaip viena iš galimų alto tembro semantikos erdvių. Remiantis prieš tai atlikta tembro fenomeno ir jo percepcijos ypatumų analize paaiškėjo, kad išvadas apie alto tembrui būdingą semantikos erdvę daryti gana sudėtinga. Objektīvūs veiksniai čia susipina su subjektyviais, o jiems išnagrinėti reikia papildomų tarpdisciplininių mokslinių tyrimų.

Reikšminiai žodžiai: semantikos erdvė, tembras, tembro percepcija, asociacija, asociatyvusis mąstymas, psichoanalizė, sąmonė ir pasąmonė, alto tembras, alto tembro semantikos erdvė.

Abstract

The meaning in music is the topic this article is concerned with. These issues are considered in relation to timbre, one of the main dimensions of musical pitch. The object of the research is viola timbre. In the light of associations which the timbre of the viola inspires the instrument's expression sphere is analyzed. The latter is defined by the key word – semantic space. The essential objective is to think over the idea of the insularity of viola timbre semantic space and to discuss its causalities.

The findings concerning the semantic space of viola timbre are based on the semantic analysis of solo compositions for viola (written by Berlioz, Bartók, Hindemith, Britten, Schnittke, Kancheli) and verbal expressions of different authors which have been inspired by the sound of the instrument. Following the examination of the phenomenon of timbre and its perception it has emerged that causalities under which such semantic space of viola timbre could be explained are complicated. The difficulty is based on the interrelation of different objective and subjective factors, the identification of which requires further interdisciplinary research.

Keywords: semantic space, timbre, timbre perception, association, associative thinking, psychoanalysis, consciousness and un-consciousness, viola timbre, semantic space of viola timbre.

Įvadas

Muzikoje slypinti prasmė, jos poveikio galia ir skambėjime slypinčios reikšmės – vienas labiausiai intriguojančių muzikologijos barų. Intrigą pagyvina tai, kad dabar tikriausiai niekas negalėtų pasakyti, ką konkrečiai reiškia viena ar kita muzikinė frazė, garsas ar visa kompozicija. Prasmė atsiranda klausantis muzikos – ji kinta, varijuoja, patvirtina ar paneigia ankstesnius išpūdžius. Prasmės ieškota muziką traktuojant kaip Kosmoso harmonijos atspindį, kaip realaus išorinio ar vidinio pasaulio atvaizdą, kaip terpę, kurioje reiškiasi socialinė ar psichologinė žmogaus patirtis ir pan.

Muzikos prasmės aiškinimo variacijos gali būti susijusios su prigimtinio muzikinio garso nevienalytiškumu. Pagrindinės jo dimensijos yra aukštis, trukmė, tembras, bet kartu ir artikuliacija, skambesio intensyvumas ar kitos konkrečiame muzikiniame kontekste prasmę įgyjančios

detalės. Visa tai – percepciniai dydžiai. Muzikos turiniui ar prasmei šie elementai daro skirtingą poveikį. Tembras paprastai nusako garso spalvą, padeda atskirti kelis vienodo aukščio, intensyvumo ir trukmės garsus. Todėl jis yra reikšmingas ir muzikos instrumentams, kurių kiekvienas turi specifinį tembrą. Itin ryškus pavyzdys yra *alto tembras*.

Netgi tuo laikotarpiu, kai altas nebuvo itin populiarus ir mėgstamas, kompozitorių dėmesį labiausiai patraukdavo tembro savitumas. Tai atsiskleidžia skirtingų autorių pateikiamuose apibūdinimuose. Pavyzdžiui, H. Berliozas teigia, jog „altas, lyginant su kitais strykiniais instrumentais, ryškiai išsiskiria savo tembru, nes yra kupinas melancholijos“ (Берлиоз, 1972, p. 83). Pasak F. Liszto, altas – tai instrumentas, kurio garsas kelia asociacijas, susijusias su liūdesiu, arba instrumentas, kuris labai tinka perteikti nepaprastiems jausmų pojūčiams (Лист, 1959). Anot A. V. Ivaškino (А. В. Ивашкин), šis instrumentas

pasizymi ypatybėmis, sukeliančiomis vienišumo pojūtį, o jo tembras yra „keistas, hermafroditiškas, tempia nei šen, nei ten“ (Ивашкин, 1994, p. 77).

Iš pateiktų teiginių ryškėja, kad minėtus pojūčius ir asociacijas pirmiausia skatina alto tembro poveikis, apibūdinamas žodžių junginiais, kurie nusako specifinę nuotaiką (vienišumą, melancholiją, liūdesį). Panašu, jog skirtingiems autoriams altu išgaunamas garsas sužadina asociacijas, kurių turinys yra sietinas su panašaus pobūdžio informacija. Ypatingumu pasižymiškai alto raiškos sferai nusakyti šiame straipsnyje pasirinktas reikšminis žodis – *semantikos erdvė*. Iš H. Berlioz, F. Liszto ir A. Ivaškino teiginių aiškėja, jog altui būdinga uždara semantinė erdvė, kurią lemia paties instrumento tembro specifiškumas. Kokia yra ta alto tembro *semantikos erdvė*?

Siekiant atsakyti į šį klausimą, dėmesį pirmiausia reikėtų kreipti į skirtingus tembro suvokimo aspektus, susijusius su asociatyviuoju mąstymu. Tačiau išvadas apie alto tembrui būdingą *semantikos erdvę* daryti yra sudėtinga, nes objektyvūs veiksniai čia susipina su subjektyviais. Todėl šio straipsnio tikslas nėra pateikti aiškius ir tikslus atsakymus. Identifikavus alto *tembro semantikos erdvę*, čia svarstomas jos uždarumas, o kartu nurodomos ir sąlygiškos to uždarumo priežastys. Tai svarbu, nes taip pagrindžiama tyrinėjimo problematikos galimybė, kuri savo ruožtu yra akstinas tolesniems ir išsamesniems tyrinėjimams.

Tembras ir tembro semantika muzikoje

Tembro semantika

Muzikos prasmės ar turinio klausimus siejant su *tembro semantika*, reikia pažymėti, jog tembro, kaip vienos pagrindinių muzikinės raiškos priemonių (*Klangfarbenmelody* fenomenas, spektrinė muzika ir pan.), vaidmuo nėra toks aktualus. Įvardyto reikšminio žodžio turinys čia sietinas su tembrui priskiriamomis semantinėmis prasmėmis. Straipsnyje minimi tie atvejai, kai kompozitorius dalį savo kūrybinių užmojų pasiekia tembru, tikriau – atvejai, kai atskiriems instrumentams kompozitorius suteikia simbolinę arba sąlygiškai simbolinę reikšmę.

Išsamiau panagrinėjus keletą tokių pavyzdžių akivaizdu, jog *tembro semantika* gali būti skirtingo pobūdžio. Viena vertus, konkrečiam instrumentui ar jų grupei priskiriama prasmė yra sietina tik su vieno kompozitoriaus kūryba arba tik su vienu jo kūriniu. Tačiau pasitaiko, kad panašų *tembro semantikos* apraiškų randame skirtingų laikotarpių kūrėjų ar net skirtingų kultūrų muzikoje.

Vienas pirmųjų *tembro semantikos* pavyzdžių yra O. Messiaeno opera „Šventasis Pranciškus Asyžietis“ („Saint François d'Assise“, 1975–1983). V. Benitezas teigia, jog tembras čia naudojamas religinei simbolikai išreikšti (Benitez, *Timbre as...*). Operos veiksmui plėtojantis, jo nuomone, išryškėja trijų instrumentų grupių (mušamieji,

mediniai pučiamieji, Marteno bangos) svarba. Pavyzdžiui, mušamųjų ir medinių pučiamųjų tembrai, pasak V. Benitezo, lemiamais operos ir pagrindinio personažo dvasinės kelionės momentais siejami su džiaugsmu, mirtimi ir atgimimu. Tyrinėtojas juos traktuoja kaip simbolizuojančius vis didėjančią pagrindinio operos herojaus šventumą. Kraštiniais Marteno bangų registras, anot V. Benitezo, pabrėžiama praraja tarp kančios–mirties ir džiaugsmo–atgimimo¹.

Bandant apibūdinti *tembro semantikos* pobūdį, reikšmingi D. Gärdenforso teiginiai. Tyrinėtojas, nagrinėjantis informacijos kodavimo neverbaliame garse ypatumus, pirmiausia pabrėžia paties tembro išskirtinumą (Gärdenfors, *Auditory Interfaces...*). Anot jo, šis fenomenas itin paveikus, ypač „filmuose ar kituose multimedijos produktuose, kai tam tikrų instrumentų tembrai yra siejami su specifinėmis nuotaikomis ar ypatybėmis. Pavyzdžiui, smuiku išgaunamas garsas dažnai siejamas su sentimentaliumi ar romantiška nuotaika, saksofonai – su seksualumu, arfos – su religingumu ar dvasingumu“ (Gärdenfors, p. 12). W. W. Gaveris šioje citatoje aptariamus garsus, išgaunamus skirtingais instrumentais, apibūdina kaip „žanrinius garsus“ (Gaver, 1997). Kitaip tariant, tai garsai, kurie sukelia tam tikras, tik jiems būdingas asociacijas.

Pažymėtina, kad šiam straipsniui labai svarbi yra D. Gärdenforso teiginiuose atsiskleidžianti *tembro semantikos* samprata. Pasak jo, prasmė priklauso būtent nuo atskirų instrumentų tembrui būdingų ypatybių. Reikšmingas čia paties tembro poveikis, jo suvokimas, kurį atspindi asociacijos, sužadinamos instrumentu išgaunamo garso. Minėtini ne konkretūs simboliai, o kai kuriems instrumentams priskiriama raiškos sfera, slypinti jų pačių prigimtyje.

Pirmuoju atveju (O. Messiaenas, J. Coriglianas) tembrui priskiriama prasmė yra iš anksto apgalvota ir aiškiai apibrėžta. Be to, ji atsiskleidžia tik susiklosčius specifiniam kontekstui. Taigi tikslesnis žodžių junginys toms tembro reikšmėms apibūdinti – ne *tembro semantika*, bet veikiau *tembro simbolika*. Prasmė šiuo atveju nėra susijusi su tembro ypatybėmis, o su kontekstu, kuris išryškina skirtingų instrumentų tembro savitumus.

D. Gärdenforso pateiktame pavyzdyje glūdinti mintis, kad kiekvienas instrumentas turi tik jam būdingą raiškos erdvę (*semantikos erdvę*), straipsnyje nagrinėjama remiantis alto tembro poveikiu, išryškėjusiu atskiruose kūriniuose, bei skirtingų autorių įvardytomis asociacijomis (kurias sukelia altu išgaunamas garsas). Tačiau prieš pagrindžiant analizės objektu pasirinkto instrumento semantinės erdvės uždarumą, pirmiausia reikia atskleisti tokį reiškinį lemiančius veiksnius ir išsiaiškinti esminius paties tembro fenomeno ypatumus.

Tembro sampratos aspektai ir funkcijos

Tembras, greta aukščio, trukmės ir intensyvumo, yra priskirtinas prie vieno pagrindinių subjektyviųjų muzikinio (toninio) garso komponentų. Kiekvienas jų atlieka skirtingas funkcijas, dėl kurių garsas tampa prasminiu vienetu. Tembro sąvoka skirtinguose šaltiniuose dažniausiai aiškinama remiantis garso spalvos ar kokybės kriterijais, kurie padeda žmogui identifikuoti to paties aukščio, intensyvumo bei trukmės garsus, išgaunamus skirtingais instrumentais ar balsais². Taigi tembras garso suvokimo procese atlieka dvi funkcijas, kurias P. Rashes ir R. Plompas įvardija kaip garso šaltinio (instrumento) bei garso prasmės nustatymą (Traube, *Instrumental...*, p. 9). Tačiau, daugelio tyrinėtojų nuomone, tembro kaip garso spalvos apibrėžimas neatspindi šio fenomeno esmės.

Pasak H. Fletcherio, tembras yra pojūčio charakteristika, padedanti klausytojui identifikuoti instrumentą, kuriuo atliekamas tonas (Traube, *Instrumental...*, p. 6). ANSI (*American National Standards Institute*) 1960 m. nustatė, jog tai klausos pojūčio ypatybė, ir apibendrino, kad du tokiu pat būdu atliekami bei to paties intensyvumo, aukščio ir trukmės garsai yra skirtingi. W. J. Dowlingo ir D. Harwoodo teigimu, „tembras (garso spalva), aprašant psichologinius garso parametrus, visada buvo įvairiarūšė kategorija, į viena sutelkianti visa, kas lieka atmetus aukštį, garsumą ir trukmę. Tokie už tembro sąvokos slypintys garso komponentai apima daugiau nei vieną psichologinę dimensiją. Yra keletas fizinių dimensijų, kurių sąveika lemia tembro pokyčius...“ (Traube, *Instrumental...*, p. 10).

Remiantis šiais tembro sąvokos apibrėžimais pastebėtina, jog nors formuluotės ir skirtingos, jomis pateikiamų minčių esmė ta pati³. Visais atvejais akcentuojami du pagrindiniai tembrą nusakantys aspektai. Vienas yra akustinis, nurodantis garso fizines ypatybes, kitas – psichoakustinis, susijęs su žmogui būdingais garsinės informacijos apdorojimo mechanizmais, esančiais ausyje bei aukštosios nervų sistemos centruose.

Tembro suvokimą lemiantys objektyvieji garso parametrai

Pagrindiniai objektyvieji garso parametrai, lemiantys tembro suvokimą, yra spektras ir gaubtinė⁴. Tačiau greta šių fizikinių elementų esama ir daug kitų, kurių įvairovė atsiskleidžia autoritetingų tembro suvokimo tyrinėtojų darbuose.

Pavyzdžiui, J. F. Schoutenas tembro sąvoką vadina miglota. Anot jo, šis fenomenas aprėpia tas invariantines akustines ypatybes, iš kurių atpažįstamas, pavyzdžiui, smuikas. Mokslininkas nurodo mažiausiai penkis pagrindinius parametrus, kuriais gali būti išreikštas tembras (Traube, *Instrumental...*, p. 7). C. Traube, apibendrinama svarbiausių tembro suvokimo eksperimentų rezultatus, pateikia dar išsamesnį objektyviųjų garso elementų, nuo

kurių priklauso tembro suvokimas, sąrašą⁵. Čia reiktų atkreipti dėmesį ir į tas mokslininkų išvadas, kurios grindžiamos tyrimų, atliktų daugiamatės analizės (MDS, *multidimensional scaling*) technika, rezultatais. Pasitelkus šią techniką buvo identifikuotos trys ryškiausios tembro suvokimui įtakos turinčios fizinės garso dimensijos. Remiantis J. M. Grey, viena jų susijusi su spektrinės energijos pasiskirstymu, kitos dvi – su laikinėmis tono ypatybėmis: spektro kitimu laike (*spectral flux*) ir atakos ypatumais (*attack quality*) (Grey, 1977, p. 1270–1277). Analizės rezultatai parodė, kad nuo spektrinės energijos pasiskirstymo priklauso tembro ryškumo efektas. Laikinės tono ypatybės (spektro kitimas laike, ataka) yra susijusios su instrumentų šeimų fenomenu bei atskirų instrumentų identifikavimo ypatumais.

Taigi tembro priklausomybė nuo objektyviųjų garso parametrų nėra taip aiškiai apibrėžta, kaip, pavyzdžiui, aukščio atveju (juk subjektyvusis aukštis priklauso nuo garso dažnio). Šis fenomenas nėra vienalytis – jį lemia ne vienas, bet keletas skirtingų objektyviųjų garso elementų.

Tembras ir asociacijos

Pažymėsime, kad tembrą vertina dualistinės skalės, pagrįstos asociacijomis, pavyzdžiui, tamsus–šviesus, šaltas–šiltas, skurdus–turtingas, bukas–aštrus ir pan.⁶ Todėl panašu, jog *tembro semantikai* itin didelę reikšmę turi asociatyvusis mąstymas⁷.

Plėtojant šias įžvalgas teigtina, kad tembras nusakomas ne kokiais nors tiksliais, skaitmenimis išreikštais matais, bet apibūdinamas žodžiais, kurie yra daugialypiai, susiję su įvairaus pobūdžio patirtimi, pavyzdžiui, vizualia, emocine ir kt. Tembrą apibūdinantys žodžių junginiai neatsiejami nuo individualios patirties (instrumentu išgaunamas garsas, veikiant tam tikriems suvokimo dėsniams, sužadina subjekto potyrius, kurių sąveikos rezultatas ir yra prasmė). Turint galvoje, kad atskiri instrumentai turi tik jiems būdingą *semantikos erdvę*, daroma prielaida, kad jais išgaunamą garsą skirtingi subjektai sieja su panašaus pobūdžio patirtimi.

Anot D. Gärdenforso, toks reiškinys laikytinas per tam tikrą laiką tarpą specifiniame kontekste susiformavusiu fenomenu (Gärdenfors, *Auditory Interfaces...*). Tačiau tikslų priežasčių, kodėl instrumentu išgaunamas garsas kelia tam tikras asociacijas, jis nenurodo; pateikta mintis, kaip ir ankstesnė tembro aspektų analizė, neplėtojama. Koks yra tokio *tembro semantikos* tyrinėjimo problemiškas?

Tembro semantikos tyrinėjimo problemiškas

Tikėtina, kad *tembro semantikos* tyrinėjimo problemiškas yra susijęs su pačios asociacijos ypatumais, tikriau – su jos prigimtyje slypinčiu iracionalumu. Su šiuo teiginiu susiduriame psichoanalizės moksle.

Psichoanalizės teorijoje žmogaus psichika yra apibūdinama kaip nevienalytė, susidedanti iš sąmoningos (racionalios) ir nesąmoningos (iracionalios) sferos. Žmogaus būti lemia abiejų sferų tarpusavio sąveika. Tačiau jeigu viena jų (sąmonė) yra pažini, kita (pasąmonė) – atvirkščiai, peržengia žmogiškojo suvokimo galimybių ribas. Kaip teigia C. G. Jungas, tai, ką vadiname siela (*psychē*⁸), anaipol nesutampa su mūsų sąmone ir jos turiniu: „Mūsų siela yra gamtos dalis, ir jos paslaptis yra tokia pat beribė. Mes negalime tiksliai apibūdinti nei sielos, nei gamtos“ (Jung, *Žvelgiant...*).

Šiame kontekste tembro apibūdinimai yra priskirtini sąmoningajai žmogaus psichikos daliai. Tačiau, remiantis psichoanalitikų teiginiais, visi jie tėra „ledkalnio viršūnė“ ir siejasi su iracionaliais, pasąmonėje glūdinčiais turiniais. Anot C. G. Jungo, kiekviena sąvoka „mūsų sąmonėje turi savo psichines asociacijas. Kadangi asociacijos gali būti įvairaus intensyvumo (pagal tos sąvokos santykinį reikšmingumą mūsų asmenybei arba priklausomai nuo kitų idėjų ir netgi jų kompleksų, su kuriais toji sąvoka yra susieta mūsų sąmonėje), jos gali pakeisti „normalų“ sąvokos pobūdį. Ji net gali tapti kažkuo visiškai skirtingu, kai „plaukioja“ žemiau sąmonės lygmens“ (Jung, *Žvelgiant...*). Interpretuojant šias C. G. Jungo idėjas įsidėmėtina, jog kiekviena sąvoka yra atsakinga už sąmoningai suvokiamų asociacijų sužadimą. Tačiau jos priklauso nuo pasąmonėje slypinčios informacijos, t. y. pasąmonėje glūdinčių prasminių ryšių, kuriuos lemia sąvoka. Tai taikytina ir *tembro semantikai*. Iracionaliais tarpusavio saitais čia susipynusios ne tik paties garso sukeliama asociacijos, bet ir su šiuo garsu susijusios skirtingos sąvokos (pvz., instrumento pavadinimas, išorinis jo atvaizdas, kontekstas, kuriame instrumentas yra naudojamas, ir pan.).

Pripažįstant žmogaus psichikos dvilypumą, visapusiškai išnagrinėti tam tikrų instrumentų tembro sukeliama asociacijų priežastis itin keblu, nes tai tiesiogiai susiję ir su individualia patirtimi, ir su žmogui nepažiniais pasąmoniniais veiksniais. Tačiau šiame straipsnyje, kaip minėta, siekiama ne tiek nurodyti priežastis, kiek pagrįsti teiginį, kad tam tikras instrumentas turi unikalią semantikos erdvę, kuri labiausiai susijusi su jo paties tembro savitumu. Šią išvalgą ir siekiama pagrįsti toliau nagrinėjant analizės objektu pasirinkto instrumento – alto – tembro semantiką skirtinguose kūriniuose.

Alto tembro semantikos erdvė

Semantikos problema

Alto tembro *semantikos erdvė* analizuojama Vakarų Europos profesionaliosios muzikinės kultūros kontekste. Norint pagrįsti alto tembro prigimties savitumą, pirmiausia reikia ją identifikuoti. Dėmesys šiuo atveju kreiptinas į tuos kūrinius, kuriuose aptariamas instrumentas atlieka

išskirtinį ar pagrindinį vaidmenį. Bene tinkamiausi šiuo atžvilgiu yra altui solo skirti opusai.

Alto tembro savitumas išryškėja atidžiau apžvelgus jo istorinę raidą. Kai grojimo altu technika dar nebuvo pakankamai tobula⁹, kompozitorių dėmesys į altą krypo labiausiai dėl jo tembrinio ypatingumo. Tai patvirtina J. J. Quantzo mintys, pasakytos 1752 m.: „Muzikiniame audinyje altas nėra labai reikšmingas. Galbūt viena šio reiškinio priežasčių yra tai, [...] jog altu groja smuikininkai, pasižymintys gebėjimų stygiumi, arba tai, jog altas kaip instrumentas turi per mažai privalumų, kad juo grotų talentingi žmonės“ (Boyden, Woodward, 2001, p. 691). Pažymima, jog tik retais atvejais altas buvo pasitelkiamas specialioms sonoriniams efektams (pvz., A. Vivaldi Koncertas smuikui *a-moll*, op. 3 Nr. 6, II dalis) išgauti (Boyden, Woodward, 2001, p. 691).

Alto, kaip solinio instrumento, suklestėjimo pradžia sietina su romantizmo epocha. Viena priežasčių – profesionalių atlikėjų, gebančių atskleisti šio instrumento privalumus, gausėjimas¹⁰. Bene ryškiausiu minimo laikotarpio solinės alto raiškos pavyzdžiu laikoma H. Berliozi programinė simfonija „Haroldas Italijoje“ (*Harold en Italie*, 1834) (Boyden, Woodward, 2001, p. 687–694). Išsamiau susipažinus su keliais šios kompozicijos kūrinių lydėjusiais faktais, matyti, jog alto specifika lėmė būtent jo tembro išskirtinumas¹¹. Anot muzikologės A. Chochlovkinos (A. Хохловкина), H. Berlioziui alto solo partija atrodė melancholiška ir dramatiška, šis instrumentas tiko atskleisti Haroldo asmenybės bruožams (Хохловкина, 1960, p. 193–206).

XX a. altas, kaip solo instrumentas, prilygsta kitiems styginių šeimos atstovams – smuikui ar violončelei. Tai rodo kūrinių pagausėjimas soliniame alto repertuare. Atlikus išsamesnę analizę paaiškėja, jog esama skirtingų kūrinių, kuriuos vienija ne tik solinė alto partija, bet ir tam tikri juose plėtojamų idėjų aspektai. Be to, šios idėjos artimos ankstesnei užuominai apie galimą alto *tembro semantiką* H. Berliozi simfonijoje „Haroldas Italijoje“.

Alto tembrui būdingą melancholiškumą galima išvelgti ir B. Britteno variacijose altui ir fortepijonui „Ašaringoji: pagal Johno Dowlando dainą“ (*Lachrymae: Reflections on a song of John Dowland*, 1950). Nuoroda, nusakanti kūrinio nuotaikas, slypi jau pačiame pavadinime. Ašarų įvaizdis yra tiesiogiai susijęs su J. Dowlando daina „Srovenkite, mano ašaros“ (*Flow my tears*), kuri tampa pagrindine B. Britteno variacijų tema¹².

Kitas įvaizdis XX a. soliniame alto repertuare yra mirtis. Jos pasireiškimo pavidalai – skirtingi. Pavyzdžiui, P. Hindemitho kompozicija altui ir orkestrui „Gedulinga muzika“ (*Trauer Musik*, 1936) sukurta anglų karaliaus Jurgio V mirčiai paminėti (Schubert, *Paul Hindemith*). Paskutinis, neužbaigtas, B. Bartoko kūrinys yra Koncertas altui ir orkestrui (1945) (Нестьев, 1968, p. 651–656).

A. Schnittke's *Koncerte altui ir orkestrui* (1985) šmėkščioja paties kūrėjo mirties nuojauta (Mellers, 1992). G. Kančelio (Г. Канчели) liturgijoje „Vėjo apraudotas“ (1988) atsispindi kompozitoriaus išgyvenimai dėl artimo draugo G. Ordžonikidzės (Г. Орджоникидзе) netekties (Mellers, 1992).

Kai kurie išvardytų kūrinių sąlyčio taškai leidžia apibrėžti alto tembrui būdingą *semantikos erdvę*. Vienose kompozicijose (H. Berliozas, B. Brittenas) itin ryškus melancholijos, kitose (P. Hindemithas, B. Bartókas, A. Schnittke, G. Kančelis) – mirties įvaizdis. Melancholijos šaltinis glūdi šias kompozicijas inspiravusiuose literatūros kūriniuose (G. Byrono poema, J. Dowlando daina), o mirties tema sietina su pačių kompozitorių emocine būseną. Svarbu tai, kad abu įvaizdžiai neatsiejami nuo jausminio pasaulio ir abu atskleidžia išskirtinę, nukrypusią nuo normos, žmogaus būseną.

Taigi altas įgyja savotišką mistinę aurą kaip instrumentas, kurį pasitelkus įkūnijamos ypatingos dvasinio pasaulio būsenos. Jas sąlygiškai būtų galima pavadinti negatyviomis emocijomis. Tačiau kyla klausimas – kokį vaidmenį čia atlieka alto tembro suvokimas, kitaip tariant, asociacijos, kurias sužadina instrumentu išgaunamas garsas? Į klausimą, kodėl kompozitoriai, veikiami tam tikros situacijos ir veiksnių, soliniu instrumentu pasirinko būtent altą, atsakyti itin svarbu. Todėl pirmiausia turime atskirti pačiam instrumentui būdingas asociacijas, o paskui apibrėžti jų atspindžius konkrečiuose kūriniuose.

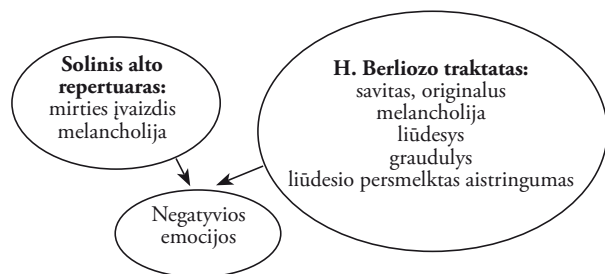
Alto tembro semantika H. Berlioza kūryboje

H. Berliozas – vienas pirmųjų kompozitorių, kuriam buvo svarbus atskirų instrumentų tembrų savitumas. Savo įžvalgas šiuo aspektu jis stengėsi susisteminti. Taip atsirado unikalūs instrumentuotės vadovėlis „Didysis šiuolaikinės instrumentuotės ir orkestruotės traktatas“ (*Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*). Šio straipsnio kontekstui tas veikalas reikšmingas, nes juo remiantis galima tiksliau apibūdinti alto tembro *semantikos erdvę*. Anot Berlioza, „vienas pagrindinių tikslų šioje srityje, t. y. instrumentuotėje [išskirta mano – Z. A.], – panagrinėti instrumentus, kuriais grojama šiuolaikinė muzika, kokiais dėsniais instrumentai jungiami tarpusavyje, kokius efektus jie sukuria ir kokios raiškos galimybės jiems būdingos“ (Macdonald, *Berlioz's Orchestration...*)¹³. Altui skirtoje traktato dalyje H. Berlioza teiginiai yra išskirtinai susiję su tembrinėmis alto ypatybėmis¹⁴. Tai hiperbolizuoti apibūdinimai, kaip antai: „Nors šis instrumentas pasižymi puikiomis, nepakartojamomis ypatybėmis, palyginti su visais kitais orkestre esančiais instrumentais, jis yra labiausiai neįvertintas“. Arba: „Alto tembras taip žavi ir prikausto dėmesį, kad [...] tie reti atvejai, kai ankstesnių epochų kompozitoriai šį instrumentą sureikšmindavo,

visada pasiteisindavo...“ ir pan. Analizuojamame traktate altas tarsi apgaubiamas ta pačia mistine aura, kurios apraiškos buvo pastebėtos tyrinėjant instrumento solinio repertuaro ypatumus.

Remdamasis kitų kompozitorių kūryba¹⁵, Berliozas teigia, jog „altas, kaip ir smuikas, yra paslankus ir judrus instrumentas. [...] Jo apatinės stygos pasižymi savitu, originaliu ir gailiu garsu, o viršutinės – liūdesio persmelktu aistringumu, iš visų kitų strykinių instrumentų išsiskiria savo tembru, nes yra kupinas melancholijos.“¹⁶ Įdomios čia ir kitos kompozitoriaus mintys. Pasak jo, dėl „kylančio pavojaus labai nuvarginti klausytoją alto tembras turi būti naudojamas sumaniai. Juk, palyginti su smuiku, jis nepasižymi [skambesio] įvairove, jo tembras pernelyg skleidžia liūdesį...“¹⁷

Pateiktose citatose alto tembrą nusako žodžiai: savitas, originalus, gailus, liūdesio persmelkta aistra, melancholija, liūdesys. Jais pabrėžiamas tembro išskirtinumas (savitas, originalus) ir tam tikri emociniai išgyvenimai (gaudulys, liūdesio persmelkta aistra, melancholija, liūdesys). Šiais žodžiais apibūdinamos negatyvios emocijos ir jie ilgainiui tampa savotišku alto tembro *semantikos erdvės* matu (žr. 1 schemą)¹⁸.



1 schema. Alto tembro *semantikos erdvė* identifiukuota remiantis įvaizdžiais, pasikartojančiais instrumento soliniame repertuare, ir H. Berlioza išvadomis¹⁹

Kūrinio idėja ir Haroldo tapatybė simfonijoje „Haroldas Italijoje“

Instrumentuotės traktate figūruojančios išvados apie alto tembro poveikį siejasi su H. Berlioza simfonija „Haroldas Italijoje“. Kūrinyje susipina keli skirtingi inspiracijos šaltiniai. Tai G. Byrono poema „Čaild Haroldo klajonės“, paties kompozitoriaus kelionės po Italiją išpūdžiai ir N. Paganini prašymas parašyti kūrinį altui solo. Taigi alto kaip solinio instrumento pasirinkimą lėmė objektyvios priežastys, muzikos turinį – konkretus literatūrinis veikalas ir paties kompozitoriaus išpūdžiai, pavyzdžiui, anot A. Chochlovkinos, simfonijoje Berliozas atskleidžia Italijoje praleisto laiko akimirkas, aistringus troškimus ar svajas, savo paties baironiškas nuotaikas, slepiamas po Haroldo personažo kauke²⁰.

Atrodo, kad šiomis aplinkybėmis alto tembro suvokimas yra neutralus, tikriau – alto tembro keliamos asociacijos nėra reikšmingos simfonijoje plėtojamos idėjoms. Vis dėlto prieštarą kelia kompozitoriaus mintys: „Mano tikslas buvo sukurti seriją orkestrinių scenų, kuriose altas būtų aktyvus dalyvis [...], alto solo įkūnytų melancholišką svajotoją, panašų į G. Byrono poemos „Čaild Haroldo klajonės“ pagrindinį herojų...“²¹

Altu atkuriami simbolizuojamo Haroldo bruožai yra paženklinanti esminės kūrinio temos – vienatvės²². Anot A. Chochlovkinos, Berliozas atskleidžia niūrią Byrono poemos veikėjo vidinės nesantarvės kamuojamą sielą²³. F. Lisztas savo analitinėje studijoje rašo: „Berliozas simfonijos herojus nusimeta voratinkliais apraizgytus haroldiškuosius šarvus ir pasiduoda lietaus bei darganos valiai, užmarštin nustumia „childo“ titulą ir prisimena tik jo sielą deginančias kančias ir niūrų ilgesį.“²⁴

Šie teiginiai leidžia daryti prielaidą, kad Berliozas simfonijoje atskleidė tik kai kurias Byrono poemos personažo vidinio pasaulio puses – vidinės nesantarvės kamuojamą Haroldo sielą, jo kančią, niūrų ilgesį, o tokį pasirinkimą lėmė paties alto ypatybės. Juk simfonijos herojaus charakterio bruožus atitinka instrumentuotės traktate nusakytos alto tembro asociacijos. Šią prielaidą sustiprina ir kitų simfonijos „Haroldas Italijoje“ tyrinėtojų įžvalgos.

Pavyzdžiui, E. Meinas teigia, kad prislopintas ir melancholiškas alto tembras asocijuojasi su nusivylusio, sugniuždyto ir vienišo klajūno paveikslu²⁵, o pasak F. Liszto, Haroldo tema yra skirta altui, kurio skambesys žadina liūdesį. Instrumento tembrą vengrų kompozitorius lygina su smuiku, kurį apibūdina kaip pernelyg spalvingą, ryškų ir todėl netinkamą išreikšti įprastiems jausmų ribas peržengiantiems pojūčiams²⁶.

Siekiant išsamiau nusakyti alto tembro suvokimo poveikį simfonijos „Haroldas Italijoje“ specifikai, reikia aptarti, kokiomis priemonėmis kūrinyje yra perteikiamas vidinis Haroldo pasaulis ir kaip šiame procese reiškiasi altas.

Alto tembras kaip iracionaliosios Haroldo būsenos išraiška

Ankstesniuose pastebėjimuose itin išryškėja alto tembro savitumo ir Haroldo dvasinio pasaulio sąveika. Solinio instrumento tembrą cituoti autoriai aiškina kaip herojaus dvasinį pasaulį apibrėžiančių savybių šaltinį arba kaip terpę, kurioje slypi Haroldo jausminė (iracionalioji) būseną.

Tokiems teiginiams galima prieštarauti motyvuojant tuo, kad aptariamame kūrinyje svarbus yra ne tik solinis alto tembras, bet ir simfonijos leittema, t. y. *idée fixe* (žr. 1 pvz.). Juolab kad leittema, A. Chochlovkinos nuomone, „įkūnija patį herojų – realią jo išvaizdą ir charakterį, vidiniame jo pasaulyje glūdinčius prieštaravimus“²⁷.

Tačiau analizuodama leittemos ypatumus muzikologė pažymi, kad ji išsiskiria originalumu: „išgirdus ją pirmą kartą, nesuvokus intonacinių ryšių ir vidinio ritmo, melodija gali pasirodyti dirbtinė ir vangė“²⁸.



1 pvz. H. Berliozas simfonija „Haroldas Italijoje“: *idée fixe*

Nors leittema nėra itin ekspresyvi, bet, pasak A. Chochlovkinos, ji jausminga, dvelkia riterišku ir grakštumu. Haroldo temos pradinę intonaciją muzikologė įvardija kaip oratorišką, susiliejančią su plastišku šokiniu judėjimu. Neįprastą *idée fixe* ritmą ji sieja su XVII–XVIII a. prancūzų operos melodija, prancūzų liaudies šokiais, iš dalies ir su trubadūrų dainomis.

Tačiau pati melodija, kaip minėta, Haroldo dvasiniam pasauliui būdingais bruožais nepasižymi. Joje nėra aštrių intonacijų ar įtampą keliančių chromatizmų. Ji pagrįsta diatonišku, tercijų, kvintų ar sekstų šuolių slinktimis. Leittema skamba grakščiai, didingai ir jausmingai. Todėl pagrindinis vaidmuo, atskleidžiant Haroldo tapatybę, tenka būtent alto tembrui.

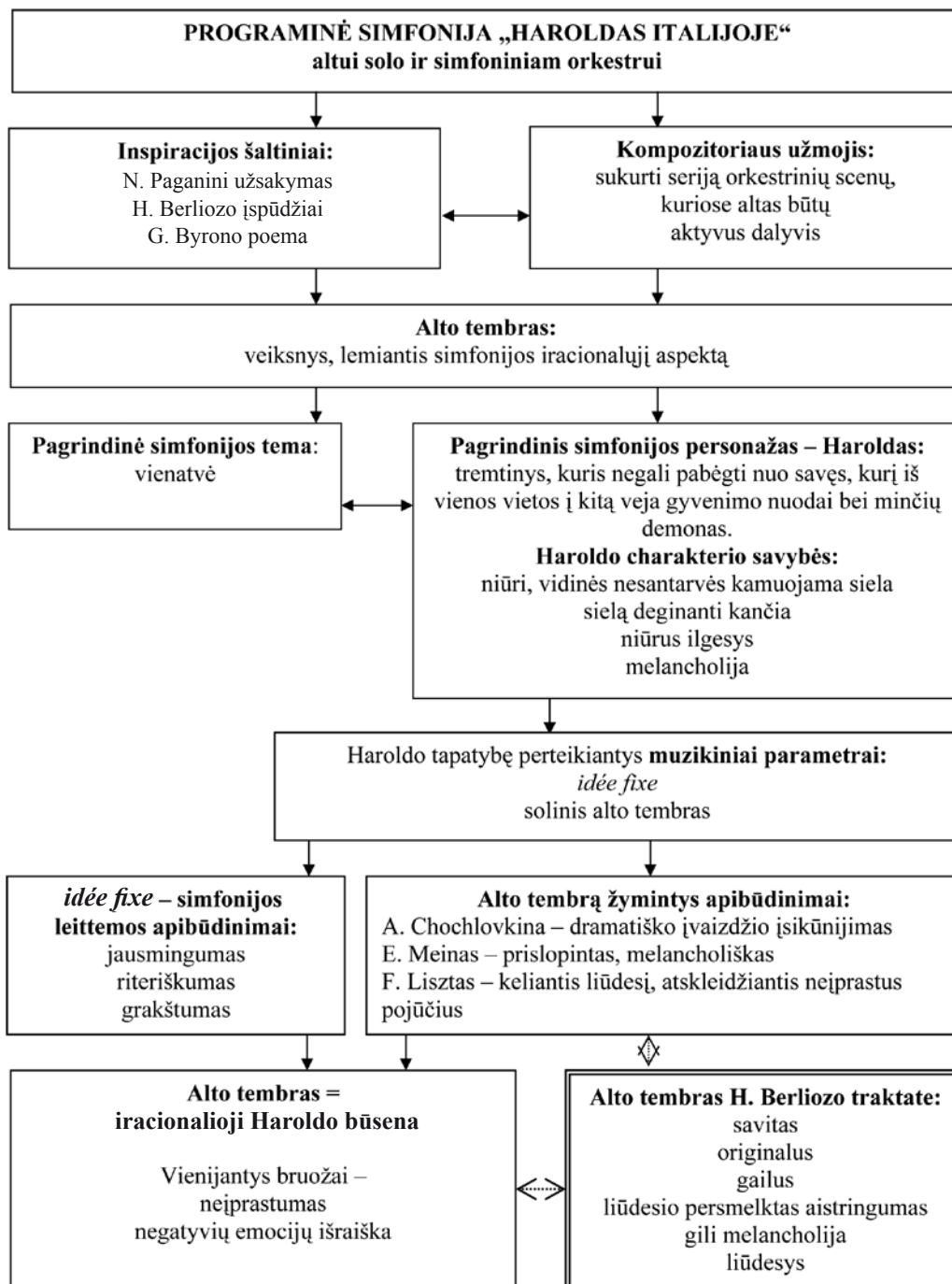
Alto tembro semantikos erdvė simfonijoje „Haroldas Italijoje“

Alto tembras simfonijoje „Haroldas Italijoje“ yra vienas svarbiausių veiksnių, lėmusių pagrindinio herojaus vidinio pasaulio ypatumus. Prisimenant paties kompozitoriaus sau iškeltą siekį (sukurti orkestrinių scenų neperžengiant alto tembrui būdingų ypatybių) altas traktuotinas ir kaip veiksnys, sąlygojęs simfonijoje tvyrančią atmosferą, nuotaiką, emocijas ir pan. Tyrinėjant alto tembro *semantikos erdvės* specifika, itin svarbu pabrėžti, jog esminės Haroldo savybės atitinka alto tembro ypatybes, kurias kompozitorius mini orkestruotės traktate (melancholija, liūdesys). A. Chochlovkinos, E. Meino ir F. Liszto teiginiai ne tik pagrindžia alto tembro ir Haroldo sąsajas, bet ir nusako asociacijas, kurias inspiruoja alto tembras. Taigi dėmesį atkreiptume į tai, kad įvardytų autorių apibūdinimai neprieštarauja anksčiau identifikuotai alto tembro *semantikos erdvei* (žr. 2 schema).

Tokios alto tembro *semantikos erdvės* priežastys yra sietinos, kaip jau minėta, su paties alto skambesiu. Tai pažymi ir F. Lisztas, pasak kurio, netgi nieko nežinant apie programą, paklausius šio kūrinio galima pajusti, kad H. Berliozas norėjo pavaizduoti ne Skandinavijos karį ar karalių, bet prislėgtą, melancholiškai nusiteikusį, vidinės ramybės nerandantį herojų²⁹. Tačiau į klausimą, kodėl šis garsas kelia būtent tokias asociacijas, neatsakyta. Alto tembro suvokimas yra sietinas su Vakarų Europos

profesionalią muzikos kūrybą. Apie tai byloja ir Berlioza savo traktate, kuriame aptariami būtent šiam kontekstui priklausantys kompozitoriai. Be to, čia išryškėja ir laiko faktoriaus svarba. Juk panašaus pobūdžio asociacijų buvo išvėlyta ne tik skirtingų autorių, bet ir skirtingais laikotarpiais ar metais sukurtuose kūriniuose. Todėl identifikuota alto tembro *semantikos erdvė* apibrėžtina kaip specifinio

konteksto ir laiko tėkmės tarpusavio sąveikos rezultatas³⁰. Kita vertus, svarbus šiuo atveju tampa ir anksčiau darbe nusakytos asociacijos iracionalumas, tikriau – jos ryšiai su sąmoniniais reiškiniais. Šis aspektas itin akivaizdžiai atsiskleidžia A. Schnittke's Koncerte altui ir orkestrui, kuriame, tyrinėjant solinį alto repertuarą, buvo išvėlyta mirties įvaizdžio apraiškų³¹.



2 schema. H. Berlioza simfonija „Haroldas Italijoje“: alto tembro *semantikos erdvė*

A. Schnittke's Koncertas altui ir orkestrui.

Sielvarto idėjos įsikūnijimas

A. Schnittke į A. Ivaškino klausimą apie priežastis, lėmusias Koncerto altui ir orkestrui koncepciją, yra atsakęs, kad alto tembras labiau tinka katastrofai atskleisti negu, pavyzdžiui, kontraboso tembras³². E. Čigariova (E. Чигарева), analizuodama minėtą kūrinį, teigia, kad, viena vertus, tokį „kosminio sielvarto kupiną kūrybinį sprendimą sąlygojo paties alto tembras. Arba altas buvo pasirinktas kaip instrumentas, *a priori* įkūnijantis gimstančią idėją.“³³

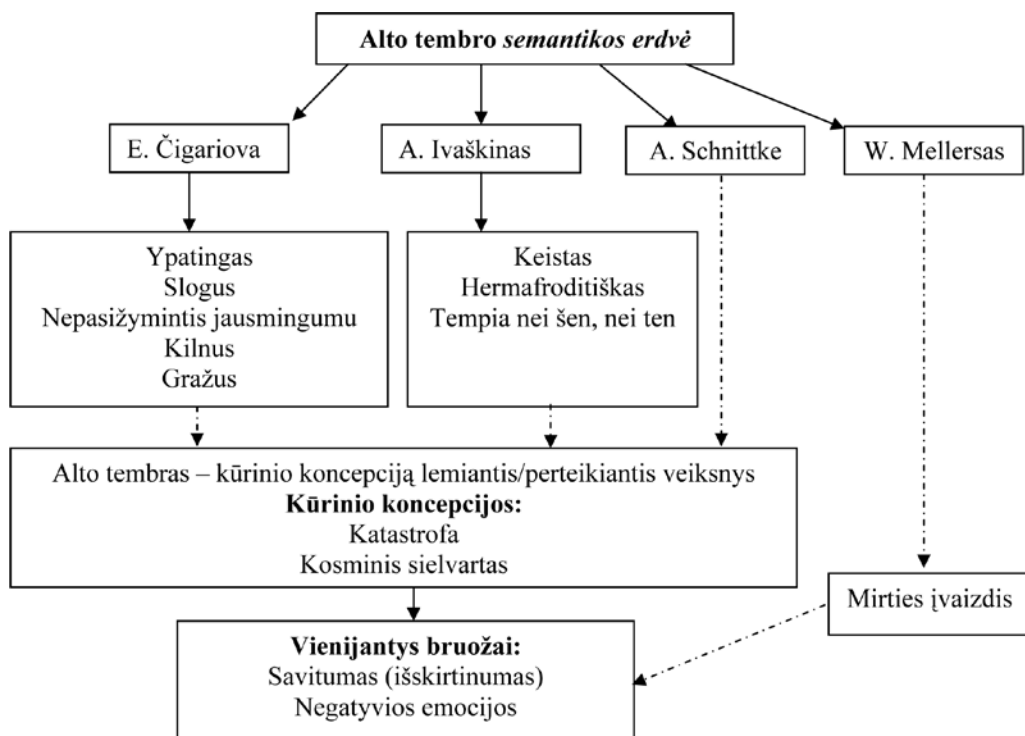
Iš citatų matyti, kad ir A. Schnittke'is, ir A. Ivaškinui, ir E. Čigariovai svarbiausia yra viso kūrinio nuotaika, semantinis jo pobūdis, kaip antai kosminis sielvartas, katastrofa ir pan. Tad pagrindinis veiksnys, lėmęs esminius kūrybinius sprendimus komponuojant analizės objektu pasirinktą kūrinį, ir buvo *alto tembras*.

Ši teiginį pagrindžia ir tai, kad aptariamo kūrinio orkestro partitūroje nėra smuiko partijos. Komentuodama tokio kūrybinio sumanymo rezultata, E. Čigariova teigia, kad dominuojantis alto tembras pabrėžia kūrinio emociinės erdvės savitumą bei vienpusiškumą³⁴. Taigi muzikologė patvirtina savo išvargą apie instrumento tembrui būdingos *semantikos erdvės* uždaramą. Jos turinys čia sietinas su citatos teiginiais apie Koncerto altui semantiką (kosminis sielvartas, katastrofiškumas ir pan.). Kokią išvadą perša

A. Ivaškino ir E. Čigariovos apibūdinimai, kuriuos jie sieja su paties alto tembru?

Anot E. Čigariovos, alto tembras yra „ypatingas, šiek tiek slogus, nepasižymintis jausmingumu, todėl kilnus ir gražus [...]“³⁵. Remiantis šiomis asociacijomis daryti apibendrinimus apie altui būdingą *semantikos erdvę* išties sudėtinga. Viena vertus, tai patvirtina, kad tembro suvokimas sietinas su begale nemuzikinės prigimties potyrių, kuriuos jungianti gija yra asociacija. Kalbant konkrečiai apie alto tembro sukeltus „vaizdinius“, E. Čigariovos išvargose (skirtingai nei H. Berlioz) susipina iš esmės prieštaringi vertinimai. Alto tembras vadinamas slogiu – tai lyg ir negatyvus apibūdinimas. Tačiau, kita vertus, sakoma, kad jis kilnus ir gražus. Šių apibūdinimų prieštarumą vis dėlto sušvelnina muzikologės teiginys, kad alto tembras išskirtinis. A. Ivaškinas nusako altui būdingą keistą „hermafrodišką“ tembrą, kuris „traukia nei šen, nei ten“³⁶. Taigi svarbiausias čia tampa žodžiais sunkiai nusakomas solinio instrumento tembro ypatingumas, tapatinamas su neįprasta, specifine kūrinio atmosfera.

Šie teiginiai rodo, kad alto tembro suvokimas, kaip ir Berlioz simfonijoje, yra vienas esminių čia analizuojamo kūrinio specifiką lėmusių veiksnių. Be to, A. Ivaškino ir E. Čigariovos pateikti alto tembro vertinimai ne paneigia anksčiau aptartą instrumento *semantikos erdvę*, o tam tikru atžvilgiu išplečia jos ribas (žr. 3 schemą).



3 schema. A. Schnittke's Koncertas altui ir orkestrui: alto tembro *semantikos erdvė*

Pasąmoninės alto tembro semantikos prielaidos

Aptariant solinį alto repertuarą, A. Schnittke's Koncertas altui ir orkestrui buvo priskirtas prie kompozicijų apie mirtį. Įsigilinus į šio koncerto kūrimo procesą gaubiančius įvykius paaiškėjo, jog praėjus dešimčiai dienų po jo sukūrimo A. Schnittkę ištiko stiprus širdies smūgis³⁷. Todėl tikėtina, kad šio įvykio nuojauta, glūdėjusi kompozitoriaus sąmonėje, prasismelkė ir į aptariamą kompoziciją – jos turinį ar emocinę erdvę.

Šių teiginių pagrįstumas gali būti nagrinėjamas remiantis psichanalize. Anot C. G. Jungo, „taip pat kaip sąmoningi turiniai gali pradingti sąmonėje, nauji turiniai, kurie niekada iki tol nebuvo sąmoningi, gali iš ten iškilti. Pavyzdžiui, žmogus gali numanyti, kad kažkas tuojau įsiverš į sąmonę – kad „kažkas tvyro ore“ arba kad „pakvipo žiurke“ – nujausti kažką negero.“³⁸ Iš citatos matyti, kad sąmonėje glūdi ne tik praeitis, bet ir ateitis, t. y. sąmonė skatina naujų minčių bei kūrybinių idėjų gimimą. C. G. Jungas jas prilygina lotosui, kuris „išauga iš tamsių proto gelmių ir sudaro svarbiausią sąmoninės sielos (*psychē*) dalį“³⁹.

Mirties įvaizdis čia neabejotinai yra sietinas su emocija A. Schnittke's būseną. Tai patvirtina ir paties kompozitoriaus žodžiai: Koncertas altui ir orkestrui – „labai niūrus ir ekspresyvus kūrinys, kuriame buvau maksimaliai nuoširdus“⁴⁰. Tad analizuojant skirtingus alto tembro semantikos erdvės aspektus, vėl kyla klausimas: kodėl tokioje situacijoje soliniu instrumentu buvo pasirinktas būtent altas?

Anksčiau straipsnyje pateiktos A. Ivaškino ir A. Schnittke's mintys atskleidžia, kad idėja apie solinį instrumentą išsikristalizavo tarsi veikiama būsimo kūrinių pirmavaizdžio. E. Čigariovos išvalgoje esama ir atvirktinio varianto – kompozitoriaus sprendimą, susijusį su kūrinių nuotaika, emocija erdve ir pan., lėmė paties alto tembro savitumas, jo raiškos galimybės. Siekiant atrasti alto, kaip solinio instrumento, pasirinkimo priežastis, labai svarbus tampa kompozitoriaus kūrybinis procesas ir jo pradinio etapo ypatumai. Paaiškėjus, kad reikšmingą vaidmenį čia atlieka iracionalūs veiksniai, sustiprėtų ir prielaida apie mirties įvaizdžio apraiškas kūrinyje.

Iracionalieji tembro pasirinkimo aspektai

Komponavimo eigą kompozitorius sieja su to, kas racionali, ir to, kas iracionalu, sąveika. Paneigdamas kurio nors iš jų prioritetinį vaidmenį, A. Schnittke akcentuoja organišką šių būvių jungtį: „viena vertus, tai yra išsamus apgalvojimas viso to, ką darai, kita vertus – sąmoninis pojūtis bei intuityvi nuojauta“⁴¹. Tokia kūrybinio proceso samprata išsikristalizuoja skirtinguose jo etapuose, pasak kūrėjo, taip: intuityvus priartėjimas prie kūrinių, natų teksto rengimas (t. y. rašymas popieriuje), juodraščio perrašymas į partitūrą.

A. Schnittke's atveju komponavimo užuomazgos susijusios su sąmonės reiškiniiais. Pasak kompozitoriaus, „svarbiausia ne eskizai, natų užrašymas ar ritminės formulės, t. y. viskas, kas fiksuojama natomis [išskirta mano – Z. A.], bet tai, ar aš pats girdžiu būsimą kūrinių. Darbo pradžioje visumos girdėjimo dar nėra, tačiau aš siekiu prie jo priartėti. Tai nerimastingiausias laikas. Turiu kažką rasti, apčiuopti, užfiksuoti natomis, tačiau dar nežinau, ką ir kaip... Jeigu nėra vidinio, sąmoninio girdėjimo – nėra nieko. [...] Momentas, kai pradėdu girdėti būsimą kūrinių, gali trukti kelias valandas. Būna, jog tai mane aplanko netikėtai naktį. Šiuo momentu ir gimsta būsimo kūrinių pirmavaizdis. Jausmas, tarsi vidiniu raktu būčiau kažką pasukęs, ir nuo to iškart viskas pasikeičia. Dabar galiu tikėtis, jog girdėsiu vis daugiau ir daugiau – čia slypi ir formos pojūtis. Kai mano vaizduotėje ji įgyja pakankamai aiškius kontūrus, pirmas etapas baigiasi.“⁴² Šioje citatoje *nesąmoningosios* psichikos sferos intervencija į kūrybos procesą itin ryški⁴³. Jai apibūdinti vartotinos tokios sąvokos, kaip „įkvėpimas“ ar „nušvitimas“. Kompozitoriaus žodžiai (kažką rasti, apčiuopti; jausmas, tarsi vidiniu raktu būčiau kažką pasukęs, ir pan.) kreipia į vidinį, t. y. iracionalų, kūrėjo pasaulį, kuriame, remiantis psichanalitiku C. G. Jungu, slypi „visi žmogiškosios prigimties aspektai – šviesūs ir tamsūs, gražūs ir bjaurūs, geri ir blogi, išmintingi ir paiki“⁴⁴.

Tokia introspektyvumo reikšmė komponavimo proceso pradžioje išvelgtina ir esminiame, anot A. Schnittke's, kompozitoriaus uždavinyje. Kūrėjas jį apibrėžia kaip idealaus girdėjimo siekį, t. y. siekį būsimą kūrinių išgirsti savyje, kad „tai, kas *ne manyje*, taptų girdima *per mane*“⁴⁵. Kuriantysis tarsi tampa savotiška priemone ar įrankiu, kuris, pasak paties A. Schnittke's, realizuoja su visais duomenimis bei įstatymais egzistuojantį muzikos pasaulį: „pati muzika pastūmėja mane prie tam tikro sprendimo. Aš jos nekuriu ir neišsigalvoju, o tik atveriu ir atspėju, kas yra manyje.“⁴⁶ Taip susiformuoja ir dviejų „pasaulių“ apraiškos. Vienas jų – savaime egzistuojantis muzikos „pasaulis“. Kitas – paties kompozitoriaus vidinis „pasaulis“. Abu – iracionalūs, žmogiškajam protui nepažinūs, todėl abu priskirtini *nesąmoningai* psichikos sferai.

Šie teiginiai inspiruoja mintį, jog ir solinis instrumentas analizuojamai kompozicijai buvo pasirinktas intuityviai. Be to, anksčiau svarstytos A. Schnittke's, A. Ivaškino ir E. Čigariovos išvalgos yra beveik adekvačios. Viena vertus, solinį alto statusą lėmė vidiniame kompozitoriaus pasaulyje įvykęs audialus priartėjimas prie būsimo kūrinių. Kita vertus, svarbus yra ir A. Schnittke's muzikos pasaulio kaip *kažko*, kas egzistuoja savaime, suvokimas. Taigi altui priskiriamos asociacijos tampa tarsi *apriorinės*, t. y. jas sąlygojantys veiksniai glūdi pačios muzikos pasaulyje. Tikriausiai – jas lemia tame pasaulyje egzistuojantys dėsniai, įstatymai ir pan. Vis dėlto kompozitoriaus išsakyta

muzikos samprata traktuotina kaip jo paties psichikoje vykstančių reiškinių, kitaip tariant – mąstymo (sąmoningų bei pasąmoninių „turinių“ sąveikos), rezultatas. Todėl ir alto tembrui priskiriamos asociacijos ar alto kaip veiksnio, lėmusio kūrinio specifiką, įvardijimas priskirtini paties kompozitoriaus individualybei.

A. Schnittke's atveju iracionalioje terpėje glūdintys reiškiniai itin reikšmingi. Analizuojamoje kompozicijoje tai intuityvus artėjimas prie būsimo kūrinio, širdies smūgio pasąmoninė nuojauta, asociacijos, susijusios su alto tembro suvokimu. Visa tai neapibrėžtu bei žmogaus protui nepažiniam pavidalu persmelkia Koncerto altui ir orkestrui iracionaliąją erdvę, kuri yra neatskirama ir nuo paties kompozitoriaus, ir nuo kitame poliuje esančio klausytojo ar atlikėjo *nesąmoningojo* būvio⁴⁸.

Įdėmiau panagrinėjus Koncerte plėtojamas idėjas, atsiskleidžia metaforos ir įvaizdžiai (kosminis sielvartas, katastrofa, mirtis, niūrus ir ekspresyvus), tiesiogiai susiję su alto tembro psichologiniu poveikiu.

Koncerto altui ir orkestrui emocinė erdvė

Per aspera ad astra – taip E. Čigariova apibūdina laikotarpį, kurio metu buvo sukurtas Koncertas altui ir orkestrui⁴⁹. Tai lyg nuoroda į svarbiausius kompozitoriaus kūrybinio kelio atramos taškus, nes 1984–1986 m. A. Schnittke's kūrybos etape galima išvelgti trejų funkcionalumą: išvadų brandinimą, naujos sferos atvėrimą, naujovių numatymą. *Aspera* sferai priskiriamas išvadų darymas, *astra* – naujovių numatymas, o pereinant iš vienos sferos į kitą atveriamą nauja sfera.

Alto tembro raiškos požiūriu itin svarbi šio E. Čigariovos teiginio potekstė, nes muzikologė tą patį žodžių junginį *per aspera ad astra* pritaikė ne tik įvardytam laikotarpiui, bet ir paskutiniams jo kūriniais apibūdinti. Paskutinius du kūriniai – Koncertą altui ir orkestrui bei Koncertą violončelei ir orkestrui Nr. 1 muzikologė traktuoja kaip makrociklą, grindžiamą vientisa koncepcija, dviem skirtinguose poliuose atsidūrusiomis pasaulio sampratomis. Anot jos, Koncertas violončelei ir orkestrui Nr. 1 prasideda tame pačiame tragizmo kupinos psichologinės įtampos lygmenyje, kuriame baigiasi Koncertas altui ir orkestrui. Tačiau Koncerto violončelei solo finalą E. Čigariova apibūdina šviesos metafora. Šviesos, atsivėrusios ilgo, sunkaus kelio pabaigoje, kartu atverčiančios ir naują A. Schnittke's kūrybos puslapį⁵⁰.

Koncerto altui ir orkestrui kūrimo laikotarpio analizė rodo, kad kosminio sielvarto, katastrofos, mirties, niūrumo ir ekspresyvumo metaforos slypi *aspera* sferoje, kuri aprėpia kūrinio iracionaliąją (emocinę) erdvę. O ji, atsižvelgiant į itin reikšmingą alto vaidmenį, yra priskirtina *semantikos erdvei*. Be to, ši erdvė yra interpretuotina ir kaip terpė, kurioje plėtojasi solinė alto partija.

Išvados

Tiriant skirtingus alto tembro aspektus, buvo išsiaiškinta, kad šis fenomenas pagrįstas asociatyviuoju mąstymu, kurį atspindi klausos išpūdžių verbalizavimas, t. y. žodžiais nusakomas tembro poveikis, juose slypintis turinys ir juos inspiravęs dirgiklis yra adekvatus. Taigi norint atskleisti *semantikos erdvės* ypatumus, susijusius su alto tembro poveikiu, būtina panagrinėti asociacijas, siejamas su aptariamu instrumentu – altu.

Straipsnyje daugiausia dėmesio teikta išskirtinumui, susijusiam su alto muzikos turiniu. Analizuojant kūrinis siekta surasti argumentų, įrodančių, kad instrumentui yra būdinga tam tikra *semantikos erdvė*. Tačiau įdomu tai, kad nors asociatyvusis mąstymas yra subjektyvios prigimties, daugelyje alto poveikio verbalizavimo pavyzdžių aiškiai pastebimi sąlyčio taškai (žr. 1 lentelę).

Lentelėje nurodytos asociacijos gana skirtingos. Bene labiausiai trikdo muzikologės E. Čigariovos alto tembrui priskiriamų prasmų ir reikšmių prieštaravimas. Išsamiau panagrinėjus pateiktus asociacijų verbalizavimo pavyzdžius, tampa akivaizdu, kad muzikai altui ypač būdingi du semantikos laukai: išskirtinumas (neįprastumas) ir negatyvus pobūdžio emocijų apraiškos (žr. 1a lentelę).

1 lentelė. Alto tembro poveikio verbalizavimo pavyzdžiai

Kompozitorius	Alto tembro poveikio verbalizavimas
H. Berliozas	Savitas Originalus Kupinas melancholijos Keliantis liūdesį Graudus Liūdesio persmelktas aistringumas
N. Rimskis-Korsakovas	<i>A styga</i> : būdingas „nosinis“ atspalvis ir šaižumas <i>D styga</i> : šiek tiek švelnesnė ir silpnesnė (lyginant su A) <i>Apatinės stygos</i> : rūsčios, kietos, slogios
E. Meinas	Prislopintas Melancholiškas
F. Lisztas	Kupinas liūdesio Išreiškiantis neįprastus pojūčius
E. Čigariova	Ypatingas Slogus Nepasižymintis jausmingumu Kilnus Gražus
A. Ivaškinas	Keistas Hermafroditiškas Tempia nei šen, nei ten

1a lentelė. Alto tembro semantikos laukai⁵¹

Alto tembro nepaprastumą nusakantys apibūdinimai	Savitas, originalus, išreiškia neįprastus pojūčius, ypatingas, keistas, hermafrodietiškas, tempia nei šen, nei ten
Alto tembro sąsajas su negatyviomis emocijomis išreiškiantys apibūdinimai	Melancholija, liūdesys, gailumas, liūdesio persmelktas aistringumas, šaižumas, rūstumas, slogumas

Tokią alto tembro *semantikos erdvę* pagrindžia instrumento solinio repertuaro ypatumai. Būtina pažymėti, kad altas, kaip instrumentas, dėmesio visų pirma sulaukė būtent dėl tembro savitumo (šis faktas atsiskleidė išsamiau patyrinėjus jo istorinę raidą). Taigi itin svarbų vaidmenį alto tembro semantikos tyrinėjimuose atlieka H. Berlioza traktatas apie instrumentuotę. Jame analizuojamos orkestrinės partitūros, palyginti su šiame darbe išvardytais kūriniais altui solo, yra istoriškai ankstesnės. Be to, daugeliu atvejų jos žymi laikotarpį, kai altas kaip solo instrumentas dar nebuvo toks populiarus kaip, pavyzdžiui, smuikas.

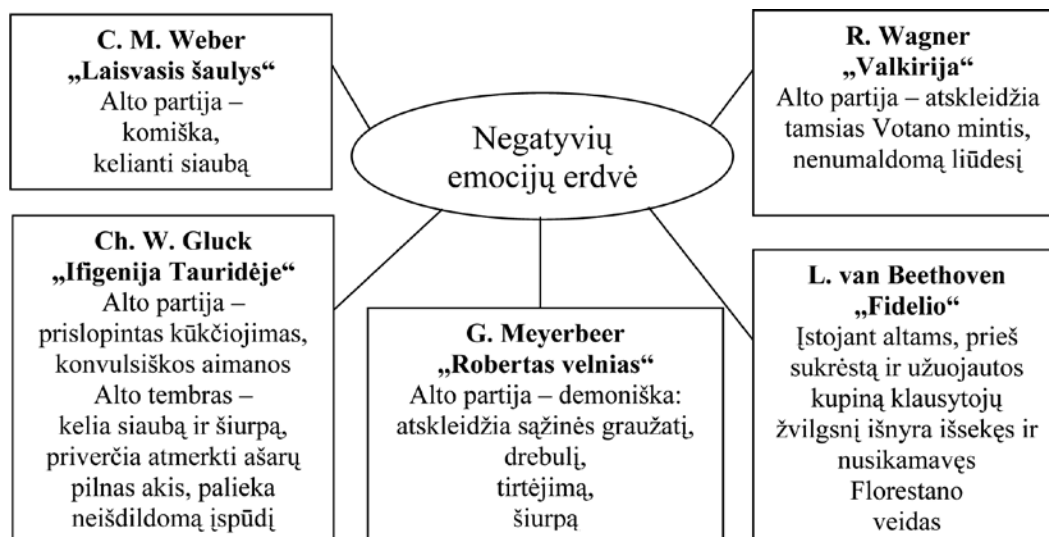
Alto tembro raiškos pavyzdžiai H. Berlioza traktate atskleidžia itin ryškias alto tembro sąsajas su negatyviomis emocijomis (žr. 4 schemą).

Tai rodo, kad altas turi jam būdingą *semantikos erdvę*, suformavusią instrumento solinio repertuaro įvaizdžius

(alto tembro *semantikos erdvė*, pavaizduota 4 schemoje, atitinka jo solinio repertuaro *semantikos erdvę*, žr. 1, 2, 3 schemas). Tai leidžia alto tembro *semantikos erdvę* įvardyti kaip istoriškai susiformavusį fenomeną. Ši teiginį patvirtina du analizės objektu pasirinkti kūriniai: H. Berlioza simfonija „Haroldas Italijoje“ ir A. Schnittke's Koncertas altui ir orkestrui. Abiejų kūrinių emocinei erdvei būdingas negatyvusis emocinis pradai, kurį išryškina alto tembras. H. Berlioza kūrinėje asociacijos labiausiai yra sietinos su vidinėmis Haroldo būsenomis. O A. Schnittke's kompozicijoje altas itin svarbų vaidmenį atlieka ir orkestre, kur plėtojama solinė jo partija.

Mėginome atsakyti į klausimą – kodėl kompozitorius, apimtas tam tikros emocinės būsenos ar veikiamas kūrinį inspiravusio šaltinio, soliniu instrumentu pasirinko būtent altą? Ir H. Berlioza, ir A. Schnittke jau iš anksto buvo numatę altą pasirinkti kaip geriausiai atitinkantį jų kūrybinį sumanymą. Tai patvirtina šio instrumento tembro svarbą.

Straipsnyje taip pat pabrėžiama, kad alto tembrui būdingas mistiškumas, priklausantis nuo instrumento konstrukcijos, kuri lemia skirtingus garso aspektus (garso spektras ir gaubtinė). Visa tai leidžia apibendrinti, kad alto tembro savitumas skleidžiasi uždaroje jo *semantikos erdvėje*, kurios matas – negatyvių emocijų apraiškos, tiesiogiai susijusios su skirtingo pobūdžio subjektyviais veiksniais, asociacijomis, atspindinčiomis ir individualią patirtį.



4 schema. Alto tembro *semantikos erdvė* (pagal H. Berlioza traktatą)

Nuorodos

- 1 Minėtina šiuo atveju ir J. Corigliano Simfonija Nr. 1. Išskirtinis vaidmuo čia tenka fortepijono tembrui. Šio instrumento partijoje kompozitorius panaudojo I. Albenizo kūrinio „Tango in D“ citatą. V. Stiefelis teigia, kad simfonijoje citata simbolizuoja netektį, atsiminimus (Stiefel, *Pitch and timbre...*). Forte pijoje *tembro semantikai* pirmiausiai svarbios kontekstinio pobūdžio detalės. Tai J. Coriglianą ir I. Albenizą siejantis bičiuliškas ryšys, I. Albenizo pianisto profesija, jo mirtis. Įdomūs ir kompoziciniai sprendimai. Forte pijos kūrinį atliekant stovi ne scenoje, bet už jos. Toks kompozicinis sprendimas skatina klausytojų susidomėjimą forte pijos tembru. Kontekstinės detalės atsispindi kompozicinėse simfonijos priemonėse: citata skamba forte pijos partijoje, kurio tembras realioje erdvėje klausytojui teikia „atstumo“ pojūtį (forte pijos garsas sklinda iš tolimesnės erdvės, todėl yra tylėsnis → klausytojui kyla asociacijos apie draugo netektį, jo buvimą tarsi kitoje erdvėje ar kitame pasaulyje). Todėl teigtina, kad forte pijos tembrui priskiriama semantika J. Corigliano simfonijoje yra kontekstinių elementų ir komponavimo priemonių tarpusavio sąveikos rezultatas. Tikriausiai – tembro simbolinę reikšmę formuoja kontekstiniai ir realios atlikimo erdvės ypatumai.
- 2 1951 m. J. C. R. Licklideris teigė: „kol nebus atlikti išsamūs moksliniai tyrimai, pasakyti ką nors daugiau nei tai, kad tembras – daugiadimensė kategorija, yra sudėtinga“ (Licklider, 1951). Viena pagrindinių kliūčių, stabdžiusių sėkmingą tembro bei jo suvokimo tyrimo procesą, buvo pažangių kompiuterinių technologijų trūkumas. Itin didelio mokslininkų dėmesio šis fenomenas sulaukė tik XX a. viduryje. To padarinys – daugybė bandymų bei ketinimų kuo tiksliau apibrėžti ne tik paties tembro sąvoką, bet ir išaiškinti už jos slypinčius skirtingus fizinius garso parametrus. Tembro suvokimo tyrinėtojų pradininku laikomas H. Helmholtzas (1821–1894), prūsų kilmės mokslininkas. Jis išgarsėjo ne tik fizikos, anatomijos, medicinos srityse, bet ir muzikoje. Svarbiausias jo veikalas, turėjęs įtakos muzikinės minties raidai, yra „Mokymas apie garsų pojūtį/jausmą kaip fiziologinį muzikos teorijos pamatą“ (*Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1862). Tai H. Helmholtzo ieškojimų bei eksperimentų, tyrinėjant garsų akustiką, rezultatas. Garsą mokslininkas tyrė trimis aspektais: akustiniu, fiziologiniu (klauso fiziologija), psichologiniu (garso pojūčio formavimas sąmonėje) (Helmholtz, 1998).
- 3 Tai pasakytina apie įvairius psichoakustinius ar psichologinius tembro apibrėžimus. Šis aspektas itin ryškiai atsiskleidžia C. Traube skaidrėse, kuriose pateikiami skirtingi tembro apibrėžimai (Traube, *Instrumental...*, p. 5–13).
- 4 Tokias išvadas, remdamiesi pačių atliktais eksperimentais, suformulavo H. Helmholtzas (tembro priklausomybė nuo spektro) ir K. W. Bergeris (tembro priklausomybė nuo garso gaubtinės). Tyrinėdamas tembrą H. Helmholtzas kreipė dėmesį tik į reguliarius oro virpesius ir tik į „muzikinę“ tono dalį, nepaisydamas jo pradžioje ir pabaigoje susiformuojančių efektų. Anot mokslininko, toninio garso kokybė priklauso nuo būdo, kuriuo kiekvieno atskiro virpesio periode atliekamas judesys (Traube, *Instrumental...*, p. 5). Taigi tembro skirtumus jis labiausiai siejo su garso daliniais tonais ir jų struktūriniais ypatumais. Analizuodamas stabilius sudėtinius tonus (*steady complex*), 1877 m. mokslininkas nustatė, jog daugelio instrumentų garsai (taip pat ir vokaliniai) susideda iš harmonikų, lemiančių tembro suvokimą (Rossing, 1990, p. 125–131). H. Helmholtzas teigia, kad sudėtiniai tonai, pasižymintys intensyviomis žemomis harmonikomomis (iki -6), yra turtingesni, „muzikalesni“, palyginti su grynaisiais tonais. Jie būna minkšti, jeigu nėra intensyvių aukštesnių harmonikų. Instrumentų, kurių spektrą sudaro gryniesi tonai, tembras švelnus ir malonus. K. W. Bergerio, skirtingai nei H. Helmholtzo, eksperimentai tembro srityje yra susiję su dinaminiais garso parametrais. Mokslininkas analizavo tembro suvokimo ir garso spektro kitimo laiką sąveikos ypatumus. 1963 m. K. W. Bergeris atliko eksperimentą: skirtingų instrumentų garsai klausytojams buvo leidžiami pašalinus pirmos ir paskutinės sekundės dalį. Gauti rezultatai parodė, jog identifikuojant kai kurių instrumentų tembrą klaidų padaugėjo. Taigi akivaizdu, jog tembro suvokimui įtakos turi ne tik spektras, bet ir garso gaubtinė (Rossing, 1990, p. 125–131). Tokio pobūdžio eksperimentus dar 1948 m. atliko P. Schaefferis. Jie žinomi pavadinimais – *sillon fermé* ir *cloche coupée*. Pirmuoju atveju garsas yra „užciklinamas“, izoliavus jį nuo to, kas buvo prieš jį, ir nuo to, kas bus po jo. Antruoju – iširtas garso atakos efektas. Mokslininkas pastebėjo, kad, nutraukus varpo ataką, šio instrumento garso tembras supanašėja su fleitos tembru (Traube, *Instrumental...*, p. 7).
- 5 Šias išvadas C. Traube pateikia remdamasi H. Helmholtzo, C. Stumpfo, H. Fletcherio, P. Schaefferio, J. F. Schouteno, R. Ericksono, J. M. Grey, J. G. Roedererio, R. Plompo, P. Rasha, W. J. Dowlingo ir D. Harwoodo, A. J. M. Houtsmo, A. S. Bregmano, C. L. Krumhansl, S. Handelio, S. McAdamso darbais, kuriuose tyrinėjami tembro percepcijos ypatumai.
- 6 Cit. iš: www.rytisambrzevicius.hmf.ktu.lt (tikrinta 2009 02 13). C. Stumpf, tyrinėdamas šį fenomeną, 1890 m. nurodė daugiau nei 20 tokių semantinių opozicijų, kaip, pavyzdžiui, platus – siauras, švelnus – šiurkštus, apvalus – smailus ir kt. Mokslininkas šią būvdvardžių gausą prilygino vyno pirklių vartojamiems žodžiams, kuriais jie liuapsina savo produktus (Traube, *Instrumental...*, p. 5).
- 7 Asociacijos sąvoka apibrėžiamas ryšys, tam tikromis aplinkybėmis atsiradęs tarp dviejų ar daugiau psichikos reiškinių, pavyzdžiui, pojūčių, minčių, vaizdinių, jausmų ir pan. (*Medicinos enciklopedija*, 1993, p. 80).
- 8 Sąvoka *psyché* apibūdina nesąmoningą žmogaus psichikos sferą.
- 9 Grojimo instrumentu tobulėjimo procesas itin ryškus buvo klasicizmo epochoje. Be paties laikotarpio estetinių nuostatų, svarbios yra ir skirtingos reformos, kurios lėmė tam tikrus styginių instrumentų konstrukcinius pokyčius. Pavyzdžiui, naujo stryko išradimas (L. Tourte, 1785).
- 10 Galimos ir kitos įžvalgos, susijusios su anksčiau aptartu alto tembro savitumu. Juo labiau kad tam neprieštarauja ir romantizmo epochos tendencijos – muzikos, kaip išraiškos meno, samprata, muzikos, kaip gebančios ikūnyti *kažką*, kas neegzistuoja objektyviu pavidalu, statusas ir pan.
- 11 Kūrinį užsakė žymusis smuiko virtuosas N. Paganini. Argumentuodamas, kad simfonijoje alto partija nėra pakankamai sudėtinga, jis atsisakė būti šios partijos atlikėju. H. Berliozas rašė: „suvokęs, kad mano idėja jam nepriimtina, susikonceptravau ties kitu tikslu, nė trupučio nesukdamas sau galvos, kaip išryškinti alto solo“ (cit. iš *The Hector Berlioz Website*, <http://www.hberlioz.com/Scores/sharold.htm>, tikrinta 2009 02 09).

- ¹² Skirtingi tyrinėtojai melancholiškumą laiko vienu esminių J. Dowlando kūrybos bruožų. Tai atsiskleidžia nuo pat pirmųjų dainos teksto eilučių: „mano ašaros liejasi iš tavo šaltinio“, „išstremtos amžinai“, „leisk man raudoti, kur naktimis juodas paukštis liūdnas dainuoja“, „ten leisk man gyventi vienišam“ (cit. iš: J. Dowland. *Flow my tears*, <http://www.musicaviva.com> (tikrinta 2008 05 12)). Nagrinėjant alto tembro *semantikos erdvės* ypatumus, svarbus yra paties B. Britteno teiginys, susijęs su jo mokytoju altininku Franku Bridge. Anot kompozitoriaus, mokytojas „išmokė mane galvoti apie tuos instrumentus, kuriems rašau, jausti juos“ (*The Cambridge Companion...*, 1999, p. 9). Iš citatos aiškėja, kad B. Brittenui, kaip kompozitoriui, buvo svarbios ne tik kūrybinės idėjos, bet ir jų adekvatumas instrumentų ypatybėms.
- ¹³ Anot H. Macdonaldo, H. Berlioza orkestrą suvokė kaip gigantišką instrumentą, kuriuo groja kompozitorius. Orkestro kaip gyvo organizmo (su galūnėmis, raumenimis, nervais, sąnariais ir pan.) sampratai įtakos turėjo H. Berlioza medicinos studijos (Macdonald, *Berlioz's Orchestration...*).
- ¹⁴ Pavyzdžiui, tromboną H. Berlioza apibūdina kaip instrumentą, kurio tembras sukelia taurumo bei kilnumo jausmą, tambūriną sieja su egzotika, o smuiku grojamą trilį (*G-As*) – su atšiaurumo ar šiurkštumo protrūkiais. Šie pavyzdžiai rodo, kad tembrai vertinami subjektyviai (taurumo, kilnumo jausmas, šiurkštumas ir pan.). Nors tokie vertinimai susiję su individualia patirtimi, tačiau akivaizdžios ir H. Berlioza pastangos apibrėžti atskiriems instrumentams būdingą *semantikos erdvę*.
- ¹⁵ Techniniams instrumento ypatumams aptarti skirta bene vienintelė įžvalga: „Jeigu altą apibūdintume tik kaip instrumentą, nuo smuiko tesiskiriantį išgaunamų garsų diapazonu – alto apatinė styga, palyginti su smuiko, skamba kvintos intervalu žemiau – tai viskas, kas buvo rašoma ankstesniame skyriuje, t. y. apie trilius, štrichus, akordus (jie gali būti atlikti keliais būdais – visas natas grojant iš karto arba *arpeggio*), flažoletus ir t. t., tiks ir jam“ (Берлиоз, 1972, p. 83).
- ¹⁶ Aptardamas tembrines alto ypatybes, H. Berlioza savo įžvalgą daugeliu atvejų grindžia operine skirtingų autorių kūryba – analizuoja Ch. W. Glucko, G. Meyerbeero, G. Spontini, E. N. Méhulio operų ištraukas. Taip pat aptaria L. van Beethoveno IX simfonijos finalo ir uvertiūros „Fidelio“ fragmentus. Vienas ryškiausių alto semantikos pavyzdžių yra epizodas iš Ch. W. Glucko operos „Ifigenija Tauridėje“ (*Iphigénie en Tauride*, 1779). Pasak H. Berlioza, „scenoje, kurioje Orestas (palaužtas nuovargio, iškankintas sąžinės graužaties), kartodamas žodžius „ramybė sugrįžta į mano sielą“, užmiega, altų skambesys daro didelį įspūdį. Orestui tariant šiuos žodžius, orkestre girdime prislopintą kūkčiojimą, konvulsiškas aimanas, kurias lydi nenutrūkstamas, siaubą keliantis atkaklus altų brūzgesys. Šiame nepaprastai išraiškingame epizode nėra nė vienos natos (nei vokalo, nei instrumentų partijose), kuri būtų nereikšminga ar mažiau reikšminga už kitas. Tačiau reikia pripažinti, kad jo žavesys, klausytojams keliantis šiurpą, kuris verčia plačiau atmerkti ašarų pilnas akis, slypi altų trečiosios stygos tembre, sinkopuoto ritmo bei netradicinio altų unisono poveikyje“ (Берлиоз, 1972, p. 90).
- Pateiktoje citatoje išskirtinio dėmesio altui tarsi nėra. Tikriausiai, alto partija orkestre tolygi kitų instrumentų partijoms. Tačiau reikšminga tai, kad kūrinio partitūroje atsispindinti

instrumentų lygiateisiškumą realioje skambėjimo erdvėje keičia tam tikri hierarchiniai ryšiai. Be instrumento išskirtinumo (mistiškumo), šiame epizode išryškėja ir jo *semantikos erdvė*. Kaip ir solinio repertuaro atveju, čia ji identifikuojama santykyje su paties kūrinio turiniu. Altu išgaunamo garso asociacijos nusako tokie žodžių junginiai: prislopintas kūkčiojimas, konvulsiškos aimanos, siaubą keliantis dundesys, šiurpulys. Svarbi ir pati situacija, kurioje alto vaidmuo tarytum simbolinis. Didžiausias dėmesys čia skiriamas operos veikėjo dvasinei būsenai, kuriai apibūdinti taikytinos anksčiau minėtos sąvokos – „nepaprasta“, „išskirtinė“, „nukrypimas nuo normos“ ir pan. Be to, minėtinos čia ir alto soliniame repertuare pastebėtos negatyvių emocijų apraiškos. Pasirinktas Ch. W. Glucko operos pavyzdys ryškiai atskleidžia alto tembro poveikį. Su panašaus pobūdžio alto tembro semantika susiduriama ir kitose H. Berlioza pateikiamose muzikinėse ištraukose.

- ¹⁷ Ten pat, p. 83.
- ¹⁸ Šią išvadą H. Berlioza padarė aptardamas E. N. Méhulio operą „Uthal“ (1806). Operoje kompozitorius atsisakė smuikų. To meto kritikai, pasak H. Berlioza, operą pavadino „nepakenčiamai nuobodžia“. Traktate cituojamas A. Grétry, kuris karščiausiai, jog viską būtų atidavęs, kad tik būtų galėjęs išgirsti nors vieną kvintą, t. y. viršutinę smuiko stygą (pranc. *une chanterelle*). H. Berlioza iš dalies sutinka su šiuo vertinimu. Jis pripažįsta, jog alto tembras yra vertingas tada, kai kompozitorius jį sumaniai panaudoja kartu su kitais styginiais instrumentais (ten pat, p. 81–103).
- ¹⁹ N. Rimskis-Korsakovas (Н. Римский-Корсаков) savo parašytame orkestruotės vadovylyje teigia, jog alto *A* styga pasižymi „nosiniu“ atspalviu ir šaižumu, *D* – šiek tiek švelnesnė ir silpnesnė (lyginant su *A*), o apatinės pasižymi rūščiu, kietu ir slogiu tembru. Asociacijoms, kurias N. Rimskis-Korsakovas priskiria alto tembrui, priešingai nei H. Berlioza, nebūdingas akivaizdus emocionalumas. Tačiau negatyvių emocijų apraiškos čia įžvelgtinos tokiuose būvardžiuose kaip „šaižus“, „slogus“, „rūstus“ (Н. А. Римский-Корсаков. *Основы оркестровки, I*, под редакцией М. Штейнберга. Москва: Музгиз, 1946, p. 4–15).
- ²⁰ Atrasti bendri sąlyčio taškai yra reikšmingi, nes jie sustiprina alto tembro *semantikos erdvės* uždaramumą. Svarbūs čia yra skirtingų autorių ir įvairių laikotarpių opusai, kuriais remdamasis H. Berlioza daro išvadas apie alto tembrines ypatybes. Kaip tik dėl to, nors pačios asociacijos subjektyvios ir siejasi su individualia patirtimi, susiformuoja tam tikra alto tembro prigimtyje slypinti *semantikos erdvė*. Erdvė, dėl kurios skirtingi subjektai alto tembrą priima panašiai. Be to, H. Berlioza tampa reikšmingas žvelgiant ne tik iš kūrėjo, kuris siekia muzikoje perteikti tam tikras idėjas, bet ir iš jas interpretuojančio klausytojo pozicijų.
- ²¹ А. Хохловкина. „С пером композитора и пером критика“. In: *Берлиоз*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1960, p. 193–206.
- ²² Cit. iš: *The Hector Berlioz Website*, <http://www.hberlioz.com/Scores/sharold.htm> (tikrinta 2008 05 09).
- ²³ Ši įžvalga pateikta remiantis: А. Хохловкина. „С пером композитора и пером критика“. In: *Берлиоз*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1960, p. 193–206; Лист Ф. „Берлиоз и его симфония „Гарольд“. In: *Избранные статьи*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1959, p. 193–206; J. Langford. „Harold in Italy“. In: *The Cambridge Companion to Berlioz*

- (ed. P. Bloogom), United Kingdom: Cambridge University Press, 2000, p. 57–61.
- ²⁴ А. Хохловкина. „С пером композитора и пером критика“. In: *Берлиоз*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1960, p. 193–206.
- ²⁵ Ф. Лист. „Берлиоз и его симфония „Гарольд“. In: *Избранные статьи*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1959, p. 327.
- ²⁶ Cit. iš: *Симфония „Гарольд в Италии“. Партитура*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1962, p. 3–7.
- ²⁷ Ф. Лист. „Берлиоз и его симфония „Гарольд“. In: *Избранные статьи*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1959, p. 271–350.
- ²⁸ А. Хохловкина. „С пером композитора и пером критика“. In: *Берлиоз*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1960, p. 196–197.
- ²⁹ Ten pat, p. 198. Apibūdinant simfonijos leittemą toliau darbe bus remiamasi šioje išnašoje nurodytu A. Chochlovkinos straipsniu.
- ³⁰ Ф. Лист. „Берлиоз и его симфония „Гарольд“. In: *Избранные статьи*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1959, p. 325.
- ³¹ Vis dėlto sąmyšio čia sukelia iš pirmo žvilgsnio tarsi nereikšmingas faktas. *Al-yedutun* – senovinis styginis instrumentas, kurio tembras prilyginamas alto tembrui. Analizavę Senojo Testamento instrumentų simboliką tyrinėtojai teigia, jog *al-yedutun* minimas 39, 62 ir 77 psalmėse, kurios byloja apie didį liūdesį, nevilį ir aistringą maldingumą (pagal J. Wheeler. „The Biblical Musical Instruments“. In: *Johanan Rakkav's Home Page*, <http://www.rakkav.com/kdhinc/pages/instruments.htm>, tikrinta 2007 05 01). Taigi alto tembro *semantikos erdvės* apraiškos glūdi kur kas senesnėje praeityje. Todėl iki šiol pateikti tembro raiškos pavyzdžiai reikšmingesni ne kaip pateikiantys atsakymus, susijusius su alto tembrui priskiriamų prasmų panašumo priežastimis, bet kaip patvirtinantys čia apibrėžtos *semantikos erdvės* galimybę.
- ³² Būtina pažymėti, jog šis kūrinys, skirtingai nei tie, kurie figūruoja H. Berliozo instrumentuotės traktate ar jo paties simfonija „Haroldas Italijoje“, nėra susaistytas ryšiais su literatūriniu šaltiniu ar su programinėmis nuorodomis.
- ³³ А. В. Ивашкин. *Беседы с Альфредом Шнитке*. Москва: РИК „Культура“, 1994, p. 77.
- ³⁴ Е. Чигарева. „Альтовый концерт“. In: В. Холопова, Е. Чигарева. *Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества*. Москва: Советский композитор, 1990, p. 246.
- ³⁵ Ten pat, p. 245–250.
- ³⁶ Ten pat, p. 245–250.
- ³⁷ А. В. Ивашкин. *Беседы с Альфредом Шнитке*, Москва: РИК „Культура“, 1994, p. 77.
- ³⁸ Е. Чигарева. „Альтовый концерт“. In: В. Холопова, Е. Чигарева. *Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества*. Москва: Советский композитор, 1990, p. 245–250.
- ³⁹ Ten pat. Šiame darbe С. G. Jungas įkvėpimą apibūdina kaip sąmoninės veiklos rezultata, jis teigia, kad daugybei menininkų, filosofų ar netgi mokslininkų geriausios idėjos gimsta iš įkvėpimo, kuris netikėtai šmėkšteli sąmonėje. Apie intuityvias būsimo kūrinio užuomazgas yra kalbėjęs ir A. Schnittke.
- ⁴⁰ Ten pat.
- ⁴¹ Г. Цыпин, Ю. Макеева. „Реальность, которую ждал всю жизнь“. In: *Советская музыка*, 1988, Nr. 10, p. 26.
- ⁴² Г. Цыпин, Ю. Макеева. „Реальность, которую ждал всю жизнь“. In: *Советская музыка*, 1988, Nr. 10, p. 19.
- ⁴³ Ten pat, p. 25.
- ⁴⁴ Nesąmoningoji psichikos sfera susijusi su sąmone.
- ⁴⁵ С. G. Jung. „Žvelgiant į sąmonę“, <http://www.geocities.com/katekizmas/text/jung01.htm> (tikrinta 2008 02 10).
- ⁴⁶ Г. Цыпин, Ю. Макеева. „Реальность, которую ждал всю жизнь“. In: *Советская музыка*, 1988, Nr. 10, p. 26.
- ⁴⁷ Ten pat, p. 25.
- ⁴⁸ Psichologinės alto tembro semantikos prielaidos yra svarbios ir anksčiau minėtame G. Kančelio kūrinyje. Liturgiją „Vėjo apraudotas“ kompozitorius dedikavo artimam draugui G. Ordžonikidzei (talentingas muzikos kritikas mirė 1984 m.; tais pačiais metais dr. U. Eckhardas, Vakarų Berlyno festivalio direktorius, užsakė G. Kančeliui parašyti kūrinių draugo atminimui). Liturgijos emociinė erdvė sietina su gedulu, kurį kompozitorius išgyveno netekęs draugo. S. Freudas *gedulą* apibūdina kaip rimtą nukrypimą nuo normalios būsenos (plačiau apie tai: S. Freudas. „Gedulas ir melancholija“. In: *Anapus gėrio ir blogio*. Vilnius: Vyturys, 1999, p. 10–35). Tuo remiantis, Liturgiją galima traktuoti kaip emociinę G. Kančelio išprovokaciją, specifinę susitaikymo su praradimu formą. Anot O. Nesterovos, tai buvo siekis sukurti mylimo žmogaus atvaizdą pasitelkus muziką. Ir pats G. Kančelis sako, jog Liturgijoje išreiškė savo požiūrį į tokią brangią ir mylimą asmenybę, joje įsikūnijusį idealą (pagal CD booklet, *Giya Kancheli. Symphonies No. 1 & 7. Liturgy for viola and orchestra*, London, Olympia Compact Discs Ltd, 1992). Muzika, jos gimimo procesas, neatsiejamas nuo psichinių reiškių, G. Kančeliui tapo terpe, kurioje pratęsiama prarasto artimo žmogaus egzistencija. Praėjus ketveriems metams po G. Ordžonikidzės mirties kompozitorius rašė: „tik šiandien suvokęs, kad galiu užbaigti kūrinių, skirtą tavo atminimui, aš išdrįstu popieriuje išsakyti savo skausmingas mintis. Man nepakeliamai sunku be tavęs“ (ten pat, p. 5). Žodžiais savo pergyvenimus G. Kančelis gebėjo išreikšti tik sukūręs Liturgiją. Tai patvirtina teiginį apie tiesiogines kompozitoriaus vidinio pasaulio būsenos ir aptariamą kūrinio emociines erdves sąsajas. Šitai patvirtina ir kitos G. Kančelio mintys: „turbūt švarus popieriaus lapas, sugėręs nykstančius džiūstančių ašarų pėdsakus, gali pasakyti viską arba beveik viską apie Liturgijos turinį“ (ten pat, p. 5). Taip atsiskleidžia ir anksčiau šiam kūriniui priskirtas mirties įvaizdis.
- ⁴⁹ Е. Чигарева. „Альтовый концерт“. In: В. Холопова, Е. Чигарева. *Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества*. Москва: Советский композитор, 1990, p. 245–250.
- ⁵⁰ Tokios transformacijos pojūtį (perėjimą iš *aspera* sferos į *astra*) E. Čigariova sieja su skirtingų muzikinių medžiagos parametru (pavyzdžiui, tematizmo, charakterio ir pan.) kitoniškumu, juos lyginant su pirmomis Koncerto violončelei ir orkestrui Nr. 1 dalimis bei Koncertu altui ir orkestrui.
- ⁵¹ Čia nepaminėtos kelios asociacijos: „kilnus“, „gražus“, „prioslopintas“, „kietas“, „nosinis“ atspalvis. Iš pirmo žvilgsnio atrodo, jog šios asociacijos neatitinka apibendrinančių sąvokų turinio. Tačiau pastebėtina, kad prieštaringos asociacijos ne paneigia, o atvirksčiai – patvirtina alto tembro savitumą, kurį savo ruožtu gana taikliai nusako A. Ivaškinas, instrumentą pavadinęs „hermafroditišku“.

Literatūra

- Benitez, V. *Timbre as Religious Symbol in Olivier Messiaen's Opera „Saint François d'Assise“*, <http://www.ccat.sas.upenn.edu/ams/ams-students-archive/0237.html> (tikrinta 2006 05 31).
- Boyden, D., Woodward, A. M. „Viola“. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001, vol. 26, p. 691.
- Dowland, J. *Flow my tears*, <http://www.musicaviva.com> (tikrinta 2008 05 12).
- Gärdenfors, D. *Auditory Interfaces. A Design Platform*, <http://www.jld.se/dsounds/auditoryinterfaces.pdf> (tikrinta 2007 04 29).
- Gaver, W. W. „Auditory interfaces“. In: *Handbook of Human-Computer Interaction*, ed. M. Hollander, Th. K. Landauer, P.V. Prabhu, 2nd ed., NORTH-HOLLAND, 1997, p. 1003–1041. Cit. iš: Gärdenfors, D. *Auditory Interfaces. A Design Platform*, <http://www.jld.se/dsounds/auditoryinterfaces.pdf>. (tikrinta 2007 04 29), p. 12.
- Grey, J. M. „Multidimensional perceptual scaling of musical timbres“. In: *Acoustical Society of America*, vol. 61, No. 5, May, 1977, p. 1270–1277.
- Helmholtz, H. „On the Sensation of Tone“. In: *Source Readings in Music History*, ed. Oliver Strunk, New York, London: W.W. Norton and Company, 1998, p. 1231–1239. http://assets.cambridge.org/97805212/39530/frontmatter/9780521239530_frontmatter.pdf (tikrinta 2008 05 11). http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=228208077&hitnum=1§ion=music.13053 (tikrinta 2008 05 12).
- Jung C. G. *Žvelgiant į pasąmonę*. <http://www.geocities.com/katekizmas/text/jung01.htm> (tikrinta 2009 02 10).
- Licklider, J. C. R. „Basic correlates of the auditory stimulus“. In: *Handbook of experimental psychology* (ed. S. S. Stevens), New York, 1951. Cit. iš: Grey, J. M. „Multidimensional perceptual scaling of musical timbres“. In: *Acoustical Society of America*, vol. 61, No. 5, May, 1977, p. 1270–1277.
- Macdonald, H. *Berlioz's Orchestration Treatise. Medicinos enciklopedija*, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 1993, p. 80.
- Mellers, W. „Life and death in post-Soviet music: Schnittke and Kancheli“. In: *Giya Kancheli: Vom Winde beweint, Alfred Schnittke: Konzert für Viola und Orchester*, CD booklet, München, ECM Records, 1992.
- Rossing, T. D. „Timbre or tone quality“. In: *The Science of Sound*. Massachusetts: Addison-Wesley P. C., 1990, p. 125–131.
- Schubert G. „Paul Hindemith“. In: *Grove Music Online*.
- Stiefel, V. *Pitch and timbre as morphological spaces*, <http://silverstone.princeton.edu/~van/morphspace.pdf> (tikrinta 2007 05 26).
- The Cambridge Companion to Benjamin Britten* (ed. M. Cooke), United Kingdom: Cambridge University Press, 1999.
- The Hector Berlioz Website*. <http://www.hberlioz.com/Scores/sharold.htm> (tikrinta 2009 02 09).
- Traube C. „Instrumental and vocal timbre perception“. http://www-gewi.uni-graz.at/staff/parncutt/guests/2006/traube/Slides_CTraube_timbre.pdf (tikrinta 2007 05 04), p. 9.
- Берлиоз Г. *Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке* (с дополнением Рихарда Штрауса), т. 1, Москва: Музыка, 1972.
- Лист Ф. „Берлиоз и его симфония „Гарольд“. In: *Избранные статьи*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1959, p. 271–350.
- Ивашкин А. В. *Беседы с Альфредом Шнитке*. Москва: РИК „Культура“, 1994.
- Хохловкина А. „С пером композитора и пером критика“. In: *Берлиоз*, Москва: Государственное музыкальное издательство, 1960, p. 193–206.
- Нестьев И. *Бела Барток*. Москва: Музыка, 1968, p. 651–656.
- Берлиоз, Г. *Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке* (с дополнением Рихарда Штрауса), т. 1, Москва: Музыка, 1972.

Summary

Meaning in music, its impact on man is one of the most mystifying topics in musicology. Meaning emerges every time when we listen to music – it fluctuates, confirms or denies our previous impressions. In this research meaning in music is considered in relation to timbre. Each instrument has its unique timbre. A prominent example of how meaning in music is conditioned by specificity of this phenomenon is viola timbre.

A closer look at viola's history reveals that during the period when the instrument was not popular (in comparison to other string instruments) composers turned their attention to the viola only because of its distinctive timbre. This also is seen in different viola timbre verbal descriptions indicated by various authors. Close content analysis shows clearly that feelings and associations which figure in these insights are primarily caused by the impact of viola timbre. The most important fact is that for different authors viola timbre evokes associations, which contain similar information. This consequently inspires the notion of a particular sphere of expression, intrinsic to viola timbre. In the work the latter is defined by the key word “semantic space”.

The key word “semantic space” has been chosen for the purpose of articulating the idea according to which timbre is regarded as a means of transfer of information. In this respect the essential role selecting particular instruments for expression and recognition of special ideas is played by the perception of timbre. In other words, the extraction of particular meanings in music is approached as the process which is influenced by the associations, inspired by the sound of a certain instrument.

Several important facts in relation to the research are possible to be established when exploring the in-depth timbre phenomenon and its perception. In the view of psychoacoustics science, timbre is defined as perceptual measure of sound. It is determined by various objective and subjective factors. The subjective forces are of crucial importance, when analyzing the semantic space of viola timbre, seeking not only to identify it but also to detect its causalities.

The subjectivity of the timbre phenomenon is explained by particular processes in human perception. Namely, the perception of timbre involves associative thinking. Unlike such quantitatively measured sound features as pitch, duration or intensity, the measurement of timbre is based on dualistic scales, which are determined by associations, for example, light–dark, cold–warm, etc. Therefore, the identification of reasons why a concrete instrument evokes particular associations becomes a challenging purpose for the researcher. In the achievement of this purpose interdisciplinary knowledge and efforts are necessary. In this research the difficulty embodied in the association itself is explained by using critical statements of psychoanalysis, its prominent insights about the conscious and unconscious parts of the human being.

The identification of viola timbre semantic space is based on the semantic content analysis of its solo compositions (written by Berlioz, Bartók, Hindemith, Britten, Schnittke, Kancheli). Its highlighted images are considered in the light of associations of viola timbre itself (in the light of verbal descriptions of viola timbre). Despite the subjective nature of associative thinking, determined in larger part by personal experience, certain interrelation of the expression spheres of the viola in

different contexts is detected. Under this consideration the two main fields where the semantic space of viola timbre develops will be defined as strangeness (oddity) and emotions (feelings) of negative character. These main fields are reflected by two principal images of viola timbre: the first one, the image of melancholy, and the second one, the image of death. The mentioned images are disclosed when exploring Berlioz's symphony *Harold in Italy* and his *Orchestration Treatise* and Schnittke's Concerto for Viola and Orchestra.

Viola timbre semantic space, identified and considered in this study, is approached as one of the very clear manifestations of how meaning in music is influenced by the impact of timbre perception. As it was mentioned before, the exact causalities of viola timbre semantic space will undergo further interdisciplinary research. However, it is important to note that the factors determining the semantic space of viola timbre in this study on the one hand relies on the perception of timbre itself and on the acoustical properties of the instrument (its construction, etc.), and on the other hand to the view of the time factor. In other words, the semantic space of viola timbre, as it has been analyzed in this research, will be defined as a historically emerged phenomenon.