Pratarmė

„Lietuvos muzikologijos“ tryliktąjį tomą, tarsi probleminės ašys, šįkart telkia du teminiai centrai. Vienas jų skiriamas psichologinėms muzikos tembro ir atlikimo nerimo studijoms, kitas – mimalizmo doktrinai ir praktikai. Remdamasis kognityvinės psichologijos teorijos pagrindais, Rytis Ambrazevičius tęsia muzikinio tembro ir įvairių jo aspektų tyrimus. Vilma Paliaukienė ir Antanas Kairys gvildena atlikėjo interpretacinio meno aktualijoms itin svarbų nerimo būsenos klausimą. Taikydami Charleso Spielbergerio asmenybinio nerimastingumo skalę ir Dianos T. Kenny muzikos atlikimo nerimo klausimyną, jie ieško atsakymų sprendžiant atlikimo patirties, savęs vertinimo ir lyties sąsajų su muzikos atlikimo nerimo būsena problemą.

Minimalizmas kaip komponavimo technika, estetika ir ideologija gali būti priskiriami prie vienų svarbiausių lietuvių kompozitoriams būdingų sindromų. Šiame žurnalo tome skaitytojai ras ta tema įdomios medžiagos, skirtos atskirų aspektų komponavimo technikai ir jos transformacijoms konkrečioje muzikinėje kultūroje aptarti. Alberto Navicko straipsnis „Rekombinantinė teleologija kaip repetityvinio komponavimo paradigma“ mėgina atskleisti regresyvius ir transgresyvius repetityvinio komponavimo įpročius, remiantis kūrinio teleologinės orientacijos įvertinimu. Šiuo pagrindu iškeliamas diskursyvus tarpdisciplininis konceptas – rekombinantinė teleologija, vienijantis hermeneutikos ir biotechnologijos metodikas ir perkeliantis jas į muzikos fenomenų analitinę praktiką. Minimalizmas kaip amerikietiškos kultūros produktas it aktyvi postmodernizmo tapatybė įvairiomis formomis tarpsta ir Lietuvos muzikinėje terpėje. Lauros Kaščiukaitės ir Gražinos Daunoravičienės mokslinis tyrimas pristato minimalistinės kompozicijos sampratas, sistemina šios komponavimo technikos priemones ir tyrinėja jų praktinį taikymą lietuvių kompozitorių aštunto ir devinto dešimtmečių kūriniuose.

Keldami klausimą, ar Arnoldo Schönbergo *Grundgestalt* ir kompozicijos organiškumo idėjos vis dar gyvybingos, Jurgis Paliauka ir Gražina Daunoravičienė tyrinėja bazinių struktūrų besiplėtojančio pokyčio strategijas. Galimybė didžiąją analizuotų kūrinių medžiagos dalį redukuoti iki bazinių struktūrų atskleidžia ne tik jų generatyvumą, bet ir kompozicinės medžiagos vieningumą, integralumą – vis dar aktyvias dabarties kompozitorių kūrybinio proceso ir mąstymo konstantas. XVI–XVII a. Vilniuje skambėjusios muzikos hipotetiškas paveikslas eskizuojamas lyginant du Vilniaus XVII a. antros pusės dainavimui mokyti skirtus traktatus – Nikolajaus Dileckio „Muzikos gramatiką“ ir Žygimanto Liauksmino „Ars et praxis musica“. Straipsnio autorius Ivanas Kuzminsky juose išskiria gausiai vartojamą *cantus fractus* sąvoką ir jos pagrindu svarsto apie tuo metu Vilniaus aplinkoje skambėjusią neišlikusią muziką.

Vieną netikėčiausių šio „Lietuvos muzikologijos“ tomo rakursų pristato Evos Mantzourani publikacija „Muzikos aromatas ir tabako kvapas“: muzika ir rūkymas Viktorijos laikų Anglijoje“, atverianti rūkymo kaip meno populiarinimo tarpininko ir koncertinio gyvenimo – vadinamųjų rūkomųjų koncertų (*smoking concerts*) – sąsajas XIX a. Anglijoje. Michałis Łukaszas Niżyński savo tyrimą skiria Giacomo Puccini muzikos teatriškumo mįslei atskleisti ir analizuoja jo apraiškas muzikos kalboje. Puccini muzikos kalbos teatriškumo klausimą autorius plėtoja plačiame analizuojamų lygmenų lauke. Tai nulemia skirtingus analizės aspektus – formalųjį, žanrinį, semantinį, distribucinį (motyvų sklaidos), harmoninį, taip pat aptariantį kompozitoriaus numatytus atlikimo išteklius.

Lituanistinę žurnalo tematiką toliau gvildena Danutės Petrauskaitės straipsnis „Operetė lietuviškoje egzodo scenoje JAV: pastangos išlikti ir prisitaikyti (XX a. pirma pusė)“, grindžiamas Kazio Pemkaus bibliotekos-archyvo, Juozo Žilevičiaus-Juozo Kreivėno lietuvių muzikos archyvo Čikagoje, taip pat išeivijos periodikos šaltiniais. Autorė atskleidžia operetės vaidmenį telkiant išeivius etniniu pagrindu, puoselėjant gimtąją kalbą ir tautines tradicijas, ugdant jų muzikinį skonį ir atlikėjų gebėjimus. Tamaros Vainauskienės straipsnis „Virgilijaus Noreikos dainavimo mokykla: veiksniai, genezė, metodikų koreliacija“ pristato 1976 m. įkurtos Noreikos vokalo mokyklos tyrimus. Aptariama mokyklos kilmė ir sąsajos, suformuoti dainavimo įgūdžiai ir profesionalumo veiksniai. Komparatyvinis Daivos Račiūnaitės-Vyčinienės tyrimas „Lietuvių sutartinių ir ainų polifoninių dainų lygiagretės“ greta sustato genetiškai ir geografiškai nesusijusių lietuvių ir ainų vokalinės polifonijos tradicijas ir linijinio daugiabalsiškumo (sutartinių, pakaitinių, *upopo*, *ukouk*, *rimse*) pavyzdžius. Jų pagrindu mokslininkė ieško polifonijos raidos dėsningumų, pradedant ankstyviausiomis pakaitinėmis dainavimo formomis ir baigiant naujomis, paveiktomis XX a. kultūrinės aplinkos arba polifoninio dainavimo tradicijos atgaivinimo sąjūdžio.

Žurnalo priedą atveria redaktorės pokalbis su Broniumi Kutavičiumi, gvildenantis jo kompozicinės technikos, lietuviškojo minimalizmo ir dabarties kompozicijos dvasingumo klausimus. Priede taip pat publikuojamos Jono Bruverio recenzijos apie Vidos Bakutytės monografiją „Vilniaus miesto teatras: egzistencinių pokyčių keliu 1985–1975“ ir Rūtos Gaidamavičiūtės sudarytą Juozo Antanavičiaus knygą „Tarp muzikos, mokslo ir kalnų“.

Redaktorių kolegija

Foreword

The thirteenth volume of *Lithuanian Musicology* has two thematic focuses. One of them is devoted to psychological studies of musical timbre and performance anxiety, while the other deals with the doctrine and practice of minimalism. Basing himself on the theory of cogitative psychology, Rytis Ambrazevičius continues studies of musical timbre and its various aspects. Vilma Paliaukienė and Antanas Kairys are concerned with the issue of anxiety that is important for the performer's interpretational art. Applying the Charles Spielberger Stait-Trait Anxiety Inventory and Diana T. Kenny Music Performance Anxiety, they search for answers to the problem of performance experience, self-evaluating and gender links with performance anxiety.

Minimalism as a compositional technique, aesthetics and ideology can be attributed to one of the most important syndromes characteristic of Lithuanian composers. This volume contains interesting material about this subject devoted to discussing separate aspects of compositional technique and its transformations in concrete musical culture. Albertas Navickas' *Recombinant Teleology as the Paradigm of Repetitive Composition* makes attempts to reveal regressive and transgressive repetitive composition habits based on the evaluation of teleological orientation of the composition. On this basis a discoursive interdisciplinary concept is raised – recombinant teleology that unites hermeneutic and biotechnological methods and transfers them to analytic practice of musical phenomena. Minimalism as a product of American culture flourishes in various forms in the Lithuanian musical environment as an active postmodernist identity. Laura Kaščiukaitė and Gražina Daunoravičienė's scholarly research introduces the conceptions of minimalist composition, systemise the means of this compositional technique and study their practical application in the works by Lithuanian composers of the 1970s and 1980s.

Raising the question whether Arnold Schönberg's *Grundgestalt* and the integrity of compositional ideas are still priorities in the works of Lithuanian composers written at the end of the 20th century, Jurgis Paliauka and Gražina Daunoravičienė study the development of strategies of basic shapes. The possibility to reduce a greater part of the compositions analysed to basic shapes reveals not only their generativeness, but also the integrity and unity of compositional material, which are still active constants of the creative process of contemporary compositors. A sketch of a hypothetic picture of the music that was performed in Vilnius in the 16th–17th century is made comparing two treatises about teaching singing in the second half of the 17th century – Mykola Dyletsky's *Musical Grammar* and Sigismundus Lauxmin's *Ars et praxis musica*. The author of the article, Ivan Kuzminsky, distinguishes the often used *cantus fractus* concept and drawing on it considers lost music performed in Vilnius at that time.

One of the most unexpected aspects in this volume of *Lithuanian Musicology* is presented in Eva Mantzourani's study "*The Aroma of the Music and the Fragrance of the Weed": Music and Smoking in Victorian England* that reveals links between smoking as a mediator between the popularisation of music and concert life – the so-called smoking concerts in 19th century England. Michał Ł. Niżyński has devoted his study *Theatricality of Giacomo Puccini's Musical Language: A Review of the Problem* to reveal the puzzle of the theatricality of Puccini's music analysing its expressions in the wide field of the elements of music language, which determined different aspects of analysis – formal, genre, semantic, distributive (dissemination of motifs), harmonic.

Danutė Petrauskaitė's article *Operetta on the Lithuanian Emigration Stage in the USA*: *Efforts to Survive and Conform (the First Half of the 20th Century)* further examines the Lithuanian theme of the magazine drawing on several sources: Kazys Pemkus' library-archive, Juozas Žilevičius-Juozas Kreivėnas' Lithuanian music archive in Chicago as well as émigré periodicals. The author discloses the role of the operetta bringing together American Lithuanians on the ethnic basis, fostering the mother tongue and national traditions, forming their musical tastes and performers' abilities. Tamara Vainauskienė's *Virgilijus Noreika's School of Singing: Factors, Genesis, Correlation of Methods* presents research into the Noreika School of Singing established in 1976. The origin and links of the school are discussed, the factors of singing and professionalism are formulated. The comparative study by Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė *Parallels between Lithuanian Multipart Songs and Ainu Polyphonic Songs* compares examples (part-songs, alternate, *upopo*, *ukouk*, *rimse*) of the vocal traditions and linear polyphony of the Lithuanians and Ainu people that are not linked genetically and geographically. Drawing on them the scholar searches for laws of polyphonic development, beginning with the earliest forms of alternate polyphonic singing and ending with new forms that have been influenced by the 20th century cultural environment or by the movement of the revival of the tradition of polyphonic singing.

The magazine's supplement carries the editor's interview with Bronius Kutavičius about his composition techniques, Lithuanian minimalism and the issues of the spirituality of contemporary composition, and Jonas Bruveris' review of Vida Bakutytė's monograph *Viniaus miesto teatras: egzistencinių pokyčių keliu 1785–1915* (*Vilnius City Theatre: On the Road of Existential Change 1785–1915*) and the book by Juozas Antanavičius' *Tarp muzikos, mokslo ir kalnų* (*Between Music, Science and Mountains*) compiled by Rūta Gaidamavičiūtė.

The editors

Rytis AMBRAZEVIČIUS

Tembras muzikos psichologijoje

Timbre in the Psychology of Music

Anotacija
Tai trečiasis straipsnis, kuriuo apžvelgiamos kognityvinės muzikos psichologijos teorijos, koncepcijos ir tyrinėjimai (žr. Ambrazevičius, 2006; 2010). Šįkart nagrinėjami tembro aspektai. Aptariami tembro sąvokos niuansai, klasikinė ir formančių teorijos, aiškinančios tembro priklausomybę nuo spektro, muzikos instrumentų atpažinimo, tembrų lyginimo eksperimentai, rodantys garso atakos reikšmę suvokiant tembrą. Analizuojamas fonetinis tembras ir jo asociatyvioji raiška. Apžvelgiami tembro dimensijų tyrimai daugiamatės analizės metodu. Galiausiai nagrinėjama tembro sąvokos konotacija – tembras kaip atpažinimo kategorija, muzikinio ir psichoakustinio tembro santykis.
Reikšminiai žodžiai: tembras, spektras, ataka, kritinė juosta, formantė, dainininko formantė, daugiamatės analizės metodas, tembro erdvė, atpažinimas.

Abstract
This is the third paper continuing an overview of theories, concepts and studies of cognitive music psychology (see Ambrazevičius, 2006; 2010). This time the facets of timbre are examined. Nuances of the notion of timbre, classical and formant theories attributing timbre to spectrum, as well as the experiments of the recognition of musical instruments and those of comparison of timbres (highlighting significance of attack in the perception of timbre) are discussed. Phonetic timbre and its associative manifestations are analyzed. Multidimensional scaling studies on timbral dimensions are overviewed. Finally, the connotation of "timbre" as category of recognition and relation of musical and psychoacoustical timbre are examined.
Key words: timbre, spectrum, attack, critical band, formant, singer's formant, multidimensional scaling, timbral space, recognition.

Tembro tyrimų atskaitos tašku turbūt reikėtų laikyti XIX a. pabaigos vokiečių mokslininkų Hermanno von Helmholtzo ir Carlo Stumpfo darbus. Jie atsirado kaip tik tuo laikotarpiu, kai keičiantis tonalumo koncepcijai ar net atsisakant jo tembras tarsi suskubo atsikovoti svaresnę vietą greta muzikiniame prote įsitvirtinusių garso aukščio ir laiko struktūrų. Užtenka tik prisiminti, kaip ta atsikovota erdvė iš pradžių dar blankiai, vėliau vis ryškiau, iki *Klangfarbenmelodien*, radosi Claude Debussy, Arnoldo Schönbergo, Antono Weberno, Igorio Stravinskio, Edgard'o Varèse'o, Piere'o Boulezo kūryboje, ką jau kalbėti apie vėlesnius laikus ir elektroninę muziką. Iki XX a. vidurio klasikinė Helmholtzo tembro paradigma, paprasčiausiai siejanti tembrą su spektru, iš esmės atrodė pakankama. Regis, tiesiogiai ar netiesiogiai, ji turėjo poveikį ir kompozicinėms tembro koncepcijoms, muzikiniams-akustiniams eksperimentams. Apie 1960-uosius tembro tyrimai pagyvėjo; galima sakyti, tembro klausimų apimtis išsiplėtė į plotį ir į gylį, o atsakymai pasirodė nebe tokie trivialūs, kaip manyta iki tol.

Straipsnyje daugiausia dėmesio skiriama tembro suvokimo eksperimentams, koncepcijoms, teorijoms. Kaip tik tembro suvokimo dėsningumai, įvairialypis objektyviųjų garso savybių poveikis tembrui labiausiai domina muzikos psichologus ar bent jau yra platesnio diskurso apie tembrą pamatas. Šie tembro aspektai apžvelgiami ir įvairiuose muzikos psichologijos, muzikos akustikos vadovėliuose ir enciklopedijose (McAdams, 1996; McAdams and Giordano, 2009; Rasch and Plomp, 1999; Risset and Wessel, 1999; Rossing Moore and Wheeler, 2002; Thompson, 2009, ir kt.). Džiugu, kad psichologiniais tembro aspektais susidomėjo ir jaunieji Lietuvos muzikologai (Abramavičiūtė, 2009; Viļums, 2010).

Tembro sąvoka

Paprastai subjektyvusis garsas apibūdinamas keturiais pagrindiniais parametrais – garsiu[1], aukščiu, trukme ir tembru (1 pvz.). Tad prieš pradedant gvildenti tembro fenomeną verta žinoti, kad tembras yra **subjektyvus**. Be abejo, tai nereiškia, kad tembrą suvokiame kaip nors labai skirtingai. Tai reiškia, kad tembras yra suvokimo padarinys. Trumpai tariant, gamtoje tembro nėra – jis yra žmogaus galvoje. Įsivaizduokime robotą, objektyviai „suvokiantį" lygiai taip, kaip yra gamtoje. Toks robotas „girdi" atskirų dažnių rinkinį, kintantį bėgant laikui, bet šios informacijos jis nesujungia į toną su tembru – tembro jis „negirdi".

Pasaulinėje literatūroje jau kelis dešimtmečius įsigalėjęs ir dažniausiai cituojamas yra JAV nacionalinio standartų instituto (American National Standards Institute, toliau – ANSI) suformuluotas tembro apibrėžimas: tembras – tai „klausos pojūčio savybė, dėl kurios du vienodai pateiktus, tokio paties garsio ir aukščio[2] garsus klausytojas geba suvokti kaip skirtingus" (ANSI, 1960, p. 45). Kitaip sakant, tai savybė, dėl kurios „klausytojas geba suvokti du garsus kaip

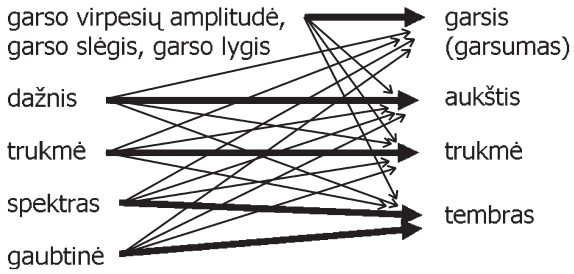
skirtingus, naudodamasis ne aukščio, garsio ar trukmės kriterijais“ (Pratt and Doak, 1976; cit. iš Rossing, Moore, and Wheeler, 2002, p. 135).

Vadinasi, tembro sąvoka yra **negatyvaus** pobūdžio, konstruojama neiginio principu: tembras – tarsi tai, kas lieka atmetus garso aukštį, garsį ir trukmę; visa tai, kas *nėra* aukštis, garsis ir trukmė. „Tembras visada buvo įvairialypė kategorija, skirta aprašyti psichologinėms garso savybėms, surenkančioms į viena visa, kas liko išsiaiškinus garso aukštį, garsį ir trukmę“ (Dowling and Harwood, 1986, p. 63). Jeigu du vienodo garsio, aukščio ir trukmės garsai skamba vis dėlto skirtingai, jie skiriasi kaip tik tembru.

Gali kilti klausimas, kodėl tembras – viena iš keturių pagrindinių subjektyviųjų garso savybių – yra apibrėžiamas netiesiogiai ir taip sudėtingai, o kitos trys savybės apibūdinamos visai paprastai. Lengviausia atsakyti taip: tembras – **daugiamatis dydis**. „Psichologinės savybės, kurias aprėpia tembro sąvoka, išsidėsto daugiau negu vienoje psichologinėje dimensijoje; t. y. garsai nesiskiria tiesiog tembro kiekiu. Yra kelios fizikinės dimensijos, kisdamos jos lemia tembro pokyčius, sudėtingai sąveikaujančius tarpusavyje“ (Dowling and Harwood, 1986, p. 63). Palyginkime – garsio, aukščio ir trukmės požiūriu garsai paprasčiausiai skiriasi „kiekiu“, įvertinamu vienos dimensijos ašyje ir išreiškiamu tam tikrais vienetais: stipresni garsai – daugiau sonų, aukštesni – daugiau oktavų, pustonių ar centų nuo atskaitos taško, ilgesni – daugiau sekundžių ir pan.[3] Prie svarbios tembro daugiamatiškumo problemos straipsnyje dar grįšime; ją aptarsime atskirai.

Metaforiškas tembro sąvokos atitikmuo, jos sinonimas – **garso kokybė** arba **spalva**[4]. Tokią sąvoką (*Klangfarbe*) vartojo ir Hermannas von Helmholtzas, žymus vokiečių mokslininkas, pirmąkart moksliškai greta kitų muzikos suvokimo reiškinių tyrinėjęs ir tembrą. Garso kokybės sąvoka tarsi pabrėžiama, kad tembras – ne kiekybinė, neišmatuojama kategorija, jis atskiriamas nuo kitų (t. y. kiekybinių) garso parametrų. Garso spalvos sąvoka, regis, veda sinestezinių asociacijų link. Galima eiti dar toliau. Pavyzdžiui, koks apelsino tembras. Tikriausiai nesunkiai atspėsime, kad visai kitoks negu vanilės (Bronner *et al*, 2012).

Seniau ne visada tembras užėmė deramą vietą tarp kitų garso parametrų. Pavyzdžiui, „apžvelgdamas „septynias svarbiausias“ tono savybes Edwinas G. Boringas išvardija garso aukštį, garsį, ryškumą, tūrį, vokalumą, tonalumą ir tankį. Keista, kad šiame sąraše nėra tembro, kartais dar vadinamo „muzikine kokybe““ (Saldanha and Corso, 1964, p. 2021; cit. iš Boring, 1942). Matome, kad iš tikrųjų šiame sąraše tembro kategorija suskyla į kelias kitas. Carlas E. Seashore'as (1938, p. 95) atskiria du „tono kokybės“ aspektus: „tembrą, t. y. vienalaikį pagrindinio tono ir obertonų išsiskyrimą ar susiliejimą, ir sonantiškumą[5], t. y. [nevienalaikį] nuoseklų kintančio tembro, aukščio ir stiprio išsiskyrimą ar susiliejimą tone kaip visumoje.“ Vadinasi, čia tembras nėra tapatinamas su garso kokybe, jis laikomas jos dalimi.



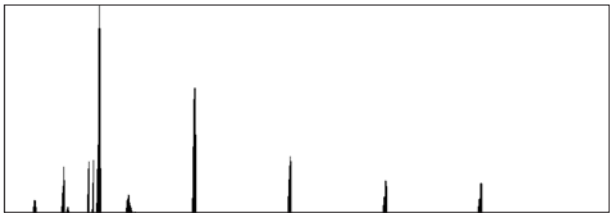
1 pvz. Objektyvieji ir subjektyvieji garso parametrai

Vis dėlto šiuo metu mokslinėje apyvartoje tembro sąvoka dažniausiai atitinka minėtą ANSI apibrėžimą. Rašau „dažniausiai“, nes yra įdomi papildoma konotacija. „Tembras dažnai apibrėžiamas kaip toji jutiminė savybė, leidžianti klausytojams atpažinti muzikos instrumento, sukeliančio toną, rūšį, t. y. ar tai kornetas, fleita, ar smuikas“ (Fletcher, 1934, p. 67). Taigi tembras čia – ne bendra abstrakčioji, o specifinė **atpažinimo** kategorija. Prie šios konotacijos grįšime straipsnio pabaigoje.

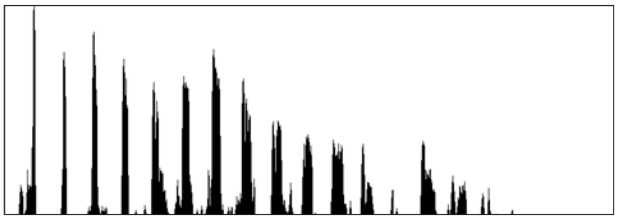
Tembras ir spektras

Hermanno von Helmholtzo koncepcija. Žinodami garso dažnį (objektyviojo garso parametrą) nesunkiai galime nustatyti jo aukštį (subjektyviojo garso parametrą; tiesa, tiksliai kalbant garso aukštis šiek tiek priklauso ir nuo kitų parametrų; žr. 1 pvz. rodyklėles). Panašiai yra garso stiprio ir trukmės atvejais. Tembro taip lengvai (žinant objektyviuosius parametrus) nustatyti nepavyksta – aišku, pirmiausia todėl, kad tembras apskritai nėra lengvai aprašomas. Vis dėlto ieškant ryšio tarp objektyviojo garso parametrų ir subjektyviojo tembro pastebimi paprasčiausi dėsningumai. Pirmiausia į akis krinta garso spektro įtaka tembrui. Dar Helmholtzas (1877) eksperimentuodamas priėjo prie tokių išvadų:

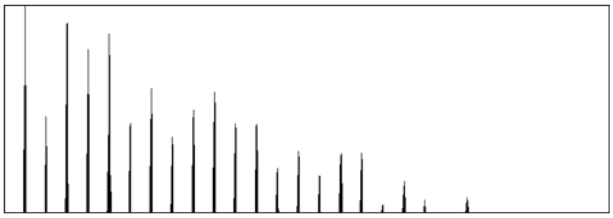
- Grynieji arba artimi jiems tonai pasižymi švelniu maloniu tembru. Pavyzdžiai: kamertonas, iš dalies vargonai, fleitos aukštasis registras. Žemų dažnių grynieji tonai skamba niūriai („niūkiai“, „bukai“)[6] (2 pvz.).
- Muzikiniai tonai, kurių žemosios harmonikos – maždaug iki šeštosios – yra gana stiprios, skamba turtingiau ir muzikaliau negu grynieji tonai, bet išlieka „minkšti“ ar nešaižūs, jeigu tik nėra labai stiprių aukštesnių harmonikų. Pavyzdžiai: žmogaus balsas, fortepijonas, apskritai daugelis muzikos instrumentų (3 pvz.).
- Tonai, susidedantys tik iš kelių nelyginių harmonikų, skamba „tuščiai“. Jei tokių harmonikų yra daugiau, jie turi nosinį atspalvį. Pavyzdžiai: klarnetas, liežuvėliniai vargonų vamzdžiai[7] (4 pvz.).
- Sudėtiniai tonai, kurių spektre išryškėja bent kelios gretimos ir intensyvios aukštos harmonikos, pradedant šeštąja ar septintąja, yra šaižūs, šiurkštūs (5 pvz.).



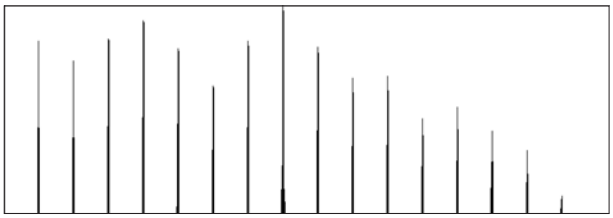
2 pvz. Fleitos g^3 garso spektras. Dažniai 0–10 kHz, dinaminis diapazonas 50 dB



3 pvz. Smuiko h^1 garso spektras. Parinktys kaip 2 pvz.



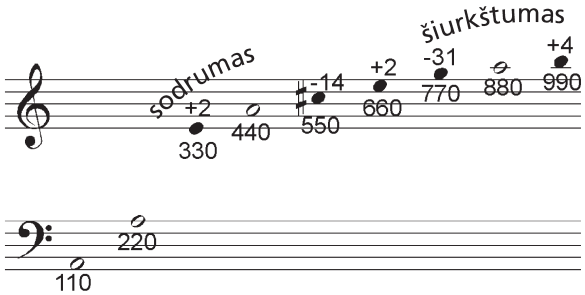
4 pvz. Klarneto f^1 garso spektras. Parinktys kaip 2 pvz. Kelios pirmosios nelyginės harmonikos gerokai intensyvesnės už gretimas lygines



5 pvz. Dūdmaišio solinės dūdelės ~d^2 garso spektras. Parinktys kaip 2 pvz.

Pridurkime dar vieną akivaizdų dėsningumą: kuo stipresnės aukštos harmonikos (kuo daugiau stiprių obertonų), tuo tembras šviesesnis. Kai kurias tembro sąsajas su spektru paaiškinti nėra sunku. Prisiminkime natūralųjį garsaeilį: kokie intervalai susidaro tarp šeštosios ir septintosios ar, pavyzdžiui, tarp devintosios ir dešimtosios harmonikų (6 pvz.)? Taigi toks sudėtinis tonas tarsi „disonuoja pats su savimi“. Ir priešingai, sudėtiniai tonai, kurių spektruose vyrauja žemosios harmonikos, „konsonuoja patys su savimi“. „Nosinį atspalvį“ turbūt galima paaiškinti asociacijomis su nosiniais priebalsiais ar nazalizuotais balsiais – esama tam tikrų šių kalbos garsų ir minėtų muzikos instrumentų spektrų panašumų (žr. toliau).

Tai, kad tembrui suvokti didelės reikšmės turi garso spektras, – svarbus Helmholtzo atradimas. Tačiau ir Helmholtzas, ir Seashore'as (1938), ir net kai kurie autoriai



6 pvz. Natūralusis garsaeilis (pagrindiniu tonu pasirinktas A). Apačioje – harmonikų dažniai Hz, viršuje – nuokrypiai nuo tolygiosios temperacijos centais. Schematiškai parodyta harmonikų sąskambių įtaka tembrui

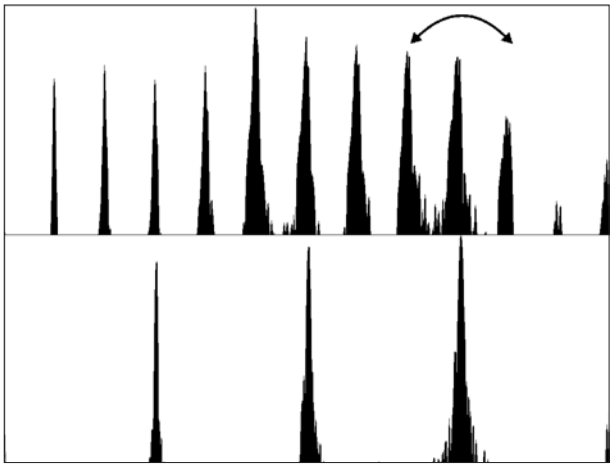
vėliau[8] manė, kad tembras priklauso *tik* nuo spektro. Nors Helmholtzas ir „suprato, kad „tam tikros būdingos kai kurių instrumentų tonų savybės priklauso nuo to, kaip jie prasideda ir baigiasi“, jis tyrė tik „muzikinių tonų, kurie tęsiasi nekisdami, ypatumus“, laikydamas, kad kaip tik jie (tiksliau, pastovios spektro savybės) lemia „muzikinio tono kokybę““ (Risset and Wessel, 1999, p. 114).

Tokių pačių muzikos instrumentų (pavyzdžiui, įvairių fleitų ar įvairių smuikų) spektrai šiek tiek skiriasi, tačiau tie skirtumai nėra esminiai; galima nustatyti tam tikrus vidutinius instrumentų spektrus. Todėl manyta, kad tokių suvidurkintų spektrų skirtumai ir lemia tembrinius instrumentų skirtumus. Jeanas Claude'as Risset ir Davidas L. Wesselis apgailestauja, kad „tokio požiūrio iki šiol yra plačiai laikomasi: žinomuose šiuolaikiniuose veikaluose, kaip antai „Feynmanno fizikos paskaitos“, nėra net užuominos, kad be „santykinio įvairių harmonikų stiprumo“ galėtų būti ir kitų veiksnių, turinčių įtakos tono kokybei“ (Risset and Wessel, 1999, p. 115).

Kodėl tembras buvo iš esmės tapatinamas su spektru? Turbūt tai paaiškinama paprasta garso virpesių analize. Juk, atrodytų, garso virpesių amplitudė (tiksliau, efektyvusis garso slėgis; iš čia ir garso stipris ar lygis) lemia subjektyvaus garso stiprumo (garsio) suvokimą, o jų periodas (iš čia – ciklinis dažnis) – garso aukščio suvokimą. Norint išsamiai aprašyti garso virpesius dar trūksta virpesių formos. Vadinasi, paprastai sprendžiant, ji ir turėtų atitikti tai, kas liko, t. y. tembrą. Kita vertus, virpesių formos atitikmuo dažniniame atvaizde ir yra spektras.

Apibendrinkime. Jeigu visų garsų virpesiai būtų, pirma, periodiniai, antra, nekintantys (ar tik šiek tiek kintantys) nuo garso pradžios iki pabaigos, Helmholtzo spektro → tembro koncepcija būtų pakankama ir tinkama visais atvejais. Tačiau daugelis „gyvų“ garsų netenkina minėtų sąlygų, todėl tembro problema tampa kur kas sudėtingesnė.

Kritinės juostos vaidmuo. Minėtą tembro šiurkštumą kaip tam tikro spektro rezultatą galima paaiškinti ne tik „obertonų disonansu“, bet ir kritinės juostos[9] reiškiniu. Tai suprantama – psichofizinis disonansas pagal Reiniero Plompo



7 pvz. Vyro (viršuje; aukštis C) ir moters (apačioje; aukštis g^1) balso spektro atkarpos. Dažniai 0–1,5 kHz, dinaminis diapazonas 50 dB. Pažymėta viena kritinė juosta

tonotopinę teoriją ir ją patvirtinančius eksperimentus yra susijęs su kritine juosta; stipriausias disonanso pojūtis sukeliamas esant apytiksliai ketvirčio kritinės juostos skirtumui tarp skambančių tonų (plačiau žr. Ambrazevičius, 2006).

Taigi tembro šiurkštumą lemia didelis gana intensyvių harmonikų kiekis vienoje kritinėje juostoje; kuo jos intensyvesnės ir kuo jų daugiau, tuo tembras šiurkštesnis. Šiuo dėsningumu Johanas Sundbergas aiškina atitinkamą vyrų ir moterų balsų tembrų skirtumą (1987, p. 109). Juk paprastai vyrų balsai yra žemesni – vadinasi, pagrindinis tonas žemesnis ir drauge harmonikų tinklas tankesnis. Kadangi kitais atžvilgiais balsų spektrai yra gana panašūs, tos pačios kritinės juostos vyro balso atveju apima daugiau harmonikų ir vyrų balsai skamba šiurkščiau (7 pvz.).

Įvertinus šiurkštumą, aprašyti tembrą kitais atžvilgiais galima eliminavus vidines spektro struktūras kritinėse juostose. Kitaip sakant, išskyrus šiurkštumo aspektą, nesvarbu, kiek ir kokius konkrečiai dalinius tonus apima atskiros kritinės juostos, svarbūs tik suminiai garso stipriai kritinėse juostose (Plomp, 1970). Taigi informacijos, turinčios įtakos pastovaus garso tembrui, yra mažiau, negu atrodytų iš pirmo žvilgsnio: pavyzdžiui, būtina žinoti ne kiekvienos sudėtinio tono harmonikos stiprį, bet kiekvienos kritinės juostos (dažnai apimančios ir daugiau harmonikų) suminį stiprį. Todėl tiriant psichoakustinius reiškinius dažnio ašį linkstama sugraduoti ne hercais, o barkais (vienas barkas atitinka kritinės juostos plotį; žr., pavyzdžiui, Zwicker and Fastl, 1999, p. 160; nuorodas Risset and Wessel, 1999, p. 116).

Taigi iš esmės persikeliame iš reliatyviosios į absoliučiąją dažnių skalę ar bent jau tembro požiūriu šios skalės konkuruoja: svarbu ne (tik) kurios harmonikos yra stiprios ar silpnos, bet (ir) kurios kritinės juostos yra stiprios ar silpnos. Tačiau ar tai neprieštarauja Helmholtzo išvadoms apie tembro priklausomybę nuo tam tikrų harmonikų intensyvumo? Kadangi pradedant ~500 Hz kritinės juostos plotis skaičiuojant intervalais yra daugmaž pastovus (kitaip sakant, proporcingas dažniui), tai harmonikos kritinėse juostose pasiskirsto beveik vienodai – nepriklausomai nuo pagrindinio tono dažnio. Vadinasi, paprastai tariant, fortepijono klaviatūros viduriui ir aukštesnei jos pusei Helmholtzo išvados apie reliatyvių dažnių įtaką tembrui beveik sutampa su vėlesnėmis išvadomis apie absoliučių dažnių įtaką tembrui. Tačiau žemų – ypač kontroktavos, subkontroktavos – garsų atveju Helmholtzo išvados turi būti pakoreguotos. Kai dažniai žemi, kritinė juosta skaičiuojant intervalais yra gerokai platesnė, todėl jau šeštoji, penktoji ar net žemesnės harmonikos sudaro disonuojančius sąskambius, tad tembras yra šiurkštesnis negu aukštesnių garsų, turinčių tokią pačią spektro gaubtinę. Beje, geras tokio reiškinio pavyzdys – jau minėtas vyrų ir moterų balsų skirtumas.

Tembras ir garso ataka

Nors Helmholtzas ir miglotai užsiminė apie „instrumentų tonų savybių priklausomybę nuo to, kaip jie prasideda ir baigiasi“, kaip jau minėta, tembrą jis siejo išimtinai su spektru. Tačiau nesunku įsitikinti, kad tembrui didelės įtakos turi ir garso gaubtinė. Tai įdomiai iliustruojama įrašo klausymo atbulai eksperimentu: juk jeigu gaubtinė neturėtų įtakos, sukant įrašą atgal skambesys nesikeistų, instrumentai būtų lengvai identifikuojami. Tačiau pabandykime pasiklausyti fortepijono įrašo atbulai. Toks paprastas eksperimentas pateikiamas klasikiniame akustinių demonstracijų rinkinyje (Houtsma, Rossing, and Wagenaars, 1987, demonstration 29). Johanno Sebastiano Bacho choralo natos perrašomos atbulai, toks preparuotas kūrinys atliekamas fortepijonu ir įrašomas. Garso įrašas atkuriamas vėl atbulai – nuo pabaigos iki pradžios. Taigi galima tikėtis, kad išgirsime originalią choralo versiją. Taip ir yra, bet vietoj fortepijono girdime kažkokį vargonų ar akordeono tipo instrumentą. Klausantis garso atbulai pakito ne spektras, o garso gaubtinė – apsikeitė vietomis ataka ir tilimas.

Muzikos instrumentų atpažinimo eksperimentai. Kad garso ataka turi didelės reikšmės muzikos instrumentų atpažinimui, jau pastebėjo Carlas Stumpfas (1926). Tačiau dar ilgai turimų techninių galimybių nepakako greitiems vyksmams atakose tirti. Apie 1960-uosius naudojantis magnetinės juostos įrašymo ir atkūrimo galimybėmis imta gausiai eksperimentuoti tiriant tembro priklausomybę nuo garso gaubtinės ir pirmiausia nuo atakos.

Kennethas W. Bergeris (1964) atliko tokį nesudėtingą eksperimentą[10]: įrašė įvairių pučiamųjų instrumentų garsus, „nukirpo“ po pusę sekundės nuo garso pradžios ir pabaigos, tada paprašė klausytojų (trisdešimties profesionalių pūtikų) atspėti instrumentus. Nors obojų atspėjo dauguma (28), apie fleitos garsą buvo įvairiausių nuomonių (atpažino tik vienas respondentas), o altinį saksofoną identifikavo keturi respondentai, bet vienuolika spėjo, kad tai valtorna (8 pvz.).

atsakas / dirgiklis	fleita	obojus	klarnetas	tenorinis saksofonas	altinis saksofonas	trimitas	kornetas	valtorna	baritonas	trombonas	neatsakė
fleita	**1**	2		1	6	5	4			4	7
obojus		**28**									2
klarnetas	1	1	**20**	4	3						1
tenorinis saksofonas			25	**2**	1						2
altinis saksofonas				3	**4**		1	11	5	5	1
trimitas	8				6	**2**	3	4	1	3	3
kornetas		1				12	**15**				2
valtorna	1			2	3			**5**	6	6	7
baritonas			1	1	2	3	2	4	**7**	3	7
trombonas	2	1		5	3			1	5	**9**	4

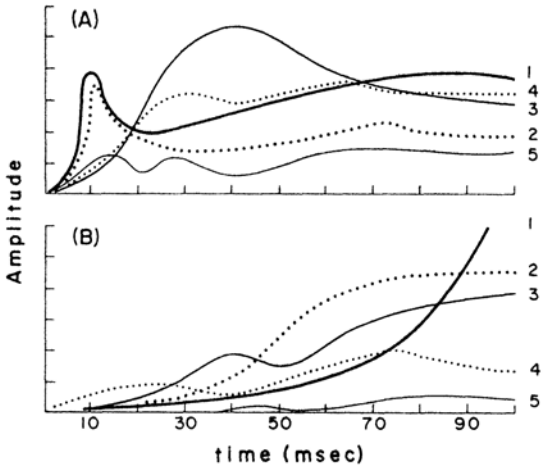
8 pvz. Preparuotų pučiamųjų instrumentų tonų (be pradžios ir pabaigos 0,5 s) vertinimai (Berger, 1964, p. 1890)

Melville'is Clarkas ir kiti (1963) taip pat nustatė, kad ilga stacionari fazė neturi reikšmės instrumentui atpažinti – jau išgirdus pirmąsias 60 garso milisekundžių instrumento atspėjimo tikimybė yra gana didelė. Tačiau pašalinus ataką atpažįstamumas gerokai suprastėja. E. L. Saldanha ir Johnas F. Corso (1964) eksperimentavo su dešimties įvairių instrumentų tonų atkarpomis. Panašiai kaip ir Clarkas su kolegomis, jie nustatė, kad „geriausia identifikacija yra pasiekiama, kai [klausytojui] pateikiama pradinė [garso] dalis ir trumpa stacionari atkarpa. Prasčiausia identifikacija gaunama, kai pateikiama tik trumpa stacionari atkarpa arba kartu su galine tono atkarpa. Taigi galima teigti, kad tono pradžia turi tam tikrų savybių, padedančių atskirti [instrumentą], o tono nutraukimas identifikacijai neturi jokios reikšmės" (Saldanha and Corso, 1964, p. 2024). Prie išvadų apie atakos reikšmę priėjo ir kiti mokslininkai (pavyzdžiui, Young, 1960; Schaeffer, 1966).

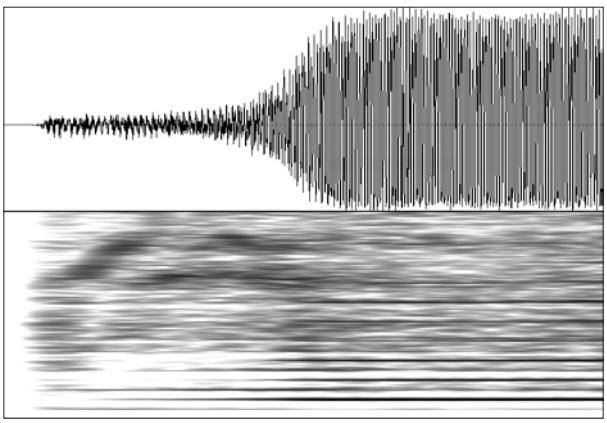
Analogiški rezultatai gaunami tembrų panašumo tyrimo eksperimentais. Pavyzdžiui, pastebėta tendencija, kad tonai, kurių atakos aiškiai skiriasi, o stacionariosios fazės spektrai panašūs, supanašėja, kai atakos pašalinamos. Ir atvirkščiai, jeigu atakos panašios, o spektrai skirtingi, pašalinus atakas, tonai skamba skirtingiau (Wedin and Goude, 1972). Šiuo požiūriu įdomus yra trimito ir smuiko pavyzdys. Jų spektrai gana panašūs, o atakos labai skiriasi. Taigi turbūt todėl pašalinus atakas šiedu instrumentai painiojami (Saldanha and Corso, 1964). Tuo labiau pašalinus atakas supanašėtų trimitas ir obojus, valtorna ir saksofonas (Rossing, Moore, and Wheeler, 2002, p. 140).

Atakų įvairovė. Psichoakustiniu požiūriu reikšmingos yra kelios atakų savybės. Pirmiausia minėtina atakos trukmė, t. y. laiko tarpas, per kurį virpesių amplitudė pasiekia maksimumą[11]. Jei atakos trukmė neviršija 20–30 ms, suvokiama, kad garso ataka „kieta". Ilgesnė negu 50–60 ms ataka laikoma „minkšta". Antra, atakoje gali būti stipresnis ar silpnesnis triukšmo komponentas; dažnai kitoks negu stacionariojoje fazėje. Tuo paprastai skiriasi fleitos ir frikciniai styginiai nuo varinių pučiamųjų. Ataka gali turėti tam tikrą vidinę „struktūrą" – įvairūs jos komponentai gali kisti nevienodai (9 pvz.).

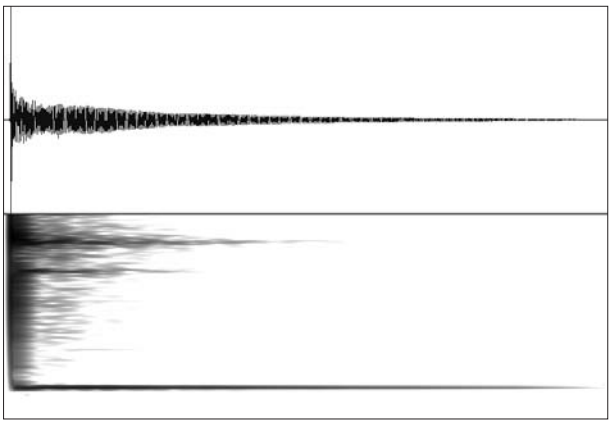
Visa tai turi įtakos tembro suvokimui. Pavyzdžiui, „nukirpus" ilgą „minkštą" ataką suvokiama, kad ji „kieta"; toks garsas gerokai skiriasi nuo originalaus natūralaus (10 pvz.). Ksilofono ataka yra „kieta" (11 pvz.). „Nukirpus" ją iš pirmo žvilgsnio tembras neturėtų pastebimai pakisti, nes juk ataka tampa tik „dar kietesnė" (jos trukmė nulinė). Tačiau ksilofono atakos spektras pasižymi trumpų pereinamųjų procesų sukeltu triukšmu, kurio nėra vėlesnėje garso fazėje (iš esmės joje ilgainiui lieka tik pagrindinis tonas). Taigi „nukirpus"



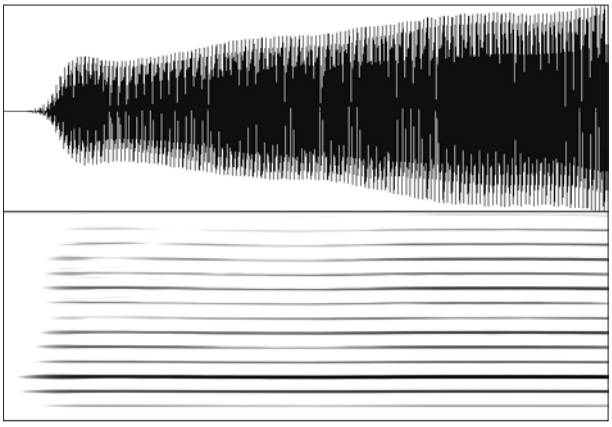
9 pvz. Tipiškos trimito (A, „kieta") ir smuiko (B, „minkšta") tonų atakos. Parodytas pirmųjų penkių harmonikų amplitudžių kitimas (Winckel, 1967; pagal Dowling and Harwood, 1986, p. 70)



10 pvz. Fleitos e^2 garso oscilograma (viršuje) ir spektrograma (apačioje). Laiko atkarpa 0,3 s, dažniai 0–7 kHz



11 pvz. Ksilofono dis[3] garso oscilograma ir spektrograma. Parinktys kaip 10 pvz.



12 pvz. Obojaus h[1] garso oscilograma ir spektrograma. Parinktys kaip 10 pvz.

ataką dingsta būdingas ksilofonui „žymuo“, toks garsas visai nebepanašus į ksilofono. Tačiau „nukirpus“ trumpą ataką, spektro požiūriu nedaug tesiskiriančią nuo stacionariosios fazės, suvokimo rezultatas beveik nesikeičia (12 pvz.). Todėl obojaus, klarneto, fagoto, tūbos ar trimito tembrui didesnės reikšmės turi stacionariosios fazės spektras, fleitos tembrui – ataka, o valtornos bei trombono atveju ir spektras, ir ataka yra daugmaž vienodai reikšmingi (Strong and Clark, 1967).

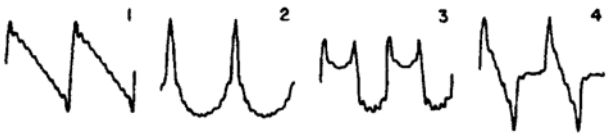
Atakų trukmės skirtumai lemia tam tikrus orkestruotės skirtumus. Kadangi smuiko garso ataka yra minkšta, smuikų grupės sinchronizavimo problema iš esmės neegzistuoja; paprastai tariant, smuikininkams tarsi nesunku pradėti natą tiksliai vienu metu. Tačiau iš tikrųjų objektyviai palyginus jų individualius garso įrašus paaiškėtų, kad garsų pradžios gerokai nesutampa. O sinchronizuoti trimitų, valtornų ar klarnetų grupę yra kur kas sunkiau – dėl santykinai trumpų „kietų“ atakų klausytojas aiškiai pastebi gana menkus atakų prasilenkimus. Tai viena iš priežasčių, kodėl tipiškame orkestre yra daugiau styginių ir mažiau pučiamųjų (Dowling and Harwood, 1986, p. 69–70).

Tembras ir kiti objektyvieji garso parametrai

Fazė. Aptardami garso virpesių parametrus „pamiršome“ fazę. Juk tiksliai aprašant virpesius reikia dar duomenų apie visų spektro komponentų fazes (fazių skirtumus). Tačiau dar Helmholtzas nustatė, kad „tono muzikinės kokybės skirtumai priklauso vien tik nuo dalinių tonų buvimo ir stiprumo ir jokiais atžvilgiais – nuo fazės skirtumų, atsirandančių tiems daliniams tonams susidedant“ (Helmholtz, 1877). Tiesa, matavimams naudojęs kamertonus ir savitų rezonatorių (dabar vadinamų Helmholtzo rezonatoriais) rinkinį, jis negalėjo išsamiai stebėti fazinių pokyčių. Vis dėlto ši Helmholtzo išvada lieka beveik neginčijama iki šiol: tembro suvokimas iš esmės nepriklauso nuo fazės aspekto[12]. Ausis apskritai yra „kurčia fazei“, fazė neturi ryškesnės įtakos jokiems suvokiamiems garso parametrams. Kadangi sumuojant dalinius tonus su įvairiomis fazėmis galima gauti be galo daug bangformių (13 pvz.), įvairios bangformės atitinka tą patį tembrą.

Dažnis ir stipris. Skirtingai negu fazė, garso stipris ir ypač dažnis yra gana reikšmingi suvokiant tembrą (žr. tai vaizduojančias plonas 1 pvz. rodyklėles). Dar Harvey'us Fletcheris (1934, p. 68) pastebėjo, kad „dideli garsumo ar aukščio pokyčiai, net ir nekintant obertonų struktūroms, taip pat lemia tembro pokyčius“. Klasikinį negatyvųjį tembro apibrėžimą ANSI (1960) papildo komentaru, kad „tembras priklauso pirmiausia nuo dirgiklio spektro, bet taip pat ir nuo bangformės, garso slėgio, spektro dažninės padėties ir dirgiklio laikinių charakteristikų“. Risset ir Wesselis (1999, p. 115), cituodami Wolfgangą Köhlerį (1915) ir Stumpfą (1926), atkreipia dėmesį, kad „net sinusinės bangos kokybė kinta nuo žemosios iki aukštosios muzikinio diapazono ribos“. Plompas (1976) pabrėžia, kad „žemų dažnių [grynieji] tonai iš tiesų skamba niūriai, aukštų – aštriai“. Prisiminkime: jau aprašydami Helmholtzo išvadas apie spektro įtaką tembrui minėjome, kad grynojo tono tembras priklauso nuo dažnio[13].

Tembro priklausomybę nuo garso stiprio[14] galima paaiškinti taip. Pirma, dėl nevienodo klausos jautrumo įvairiems dažniams proporcingai stiprinant ar silpninant visą spektrą subjektyvusis spektras (jo komponentų subjektyvieji garsiai) vis dėlto kinta neproporcingai. Tai iliustruojama ir „ekvalaizerio efektu“: pavyzdžiui, proporcingai susilpninus visas subalansuoto tembro harmonikas jis pakis – aukštieji ir ypač



13 pvz. Keturios bangformės, atitinkančios tą patį (amplitudės) spektrą, bet nevienodus spektro komponentų fazių skirtumus; šie tonai skamba labai panašiai (Plomp, 1976; pagal Risset and Wessel, 1999, p. 115)

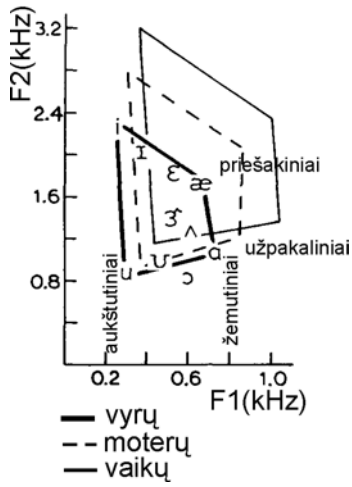
žemieji dažniai atrodys per silpni. Antra, kai garsas labai stiprus, dėl periferinės klausos (psichoakustinių vyksmų ausyje) netiesiškumų atsiranda subjektyviosios klausos harmonikos. Kitaip sakant, net grynasis tonas, jeigu jis yra gana stiprus, iki vidinės ausies sraigės ateina jau pakitęs – pasipildęs (nors ir nestipriomis) subjektyviosiomis harmonikomis (pavyzdžiui, Rossing, Moore, and Wheeler, 2002, p. 160). Todėl tembras pašviesėja. Stiprių pirminių tonų sąskambiai ausyje sukuria kombinacinius tonus (ten pat, p. 157–159), taip pat prisidedančius formuojant tembrą.

Vibrato. Kartais vibrato, t. y. reguliarus, artimas sinusiniam garso aukščio kitimas, paprastai apie 5–7 ciklus per sekundę, net laikomas vienu iš tembro požymių. Tačiau Albertas S. Bregmanas (1990) šiek tiek ironiškai pastebi, kad „kai garso ypatybė, kaip antai vibrato, gali būti išgaunama įvairiais instrumentais, tokiai ypatybei linkstama suteikti savitą žymenį ir jos nebegalima išmesti į bevardę „tembro“ šiukšliadėžę“.

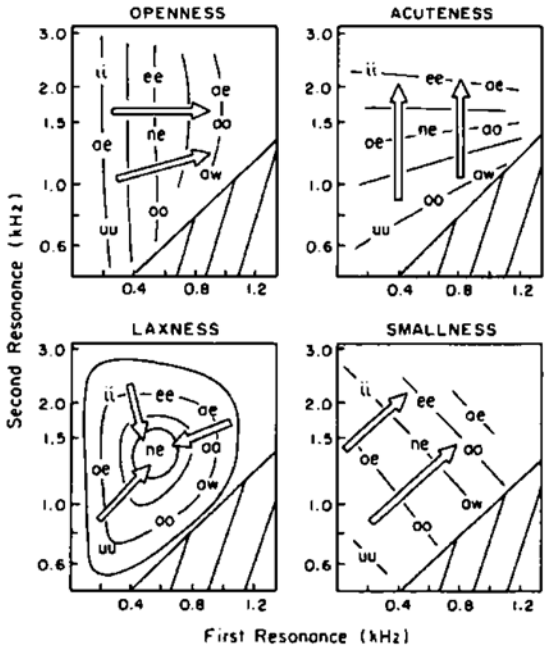
Kad ir kaip būtų, vibrato vis dėlto turi tam tikros reikšmės tembro suvokimui. Dar Wilmeris T. Bartholomew (1945, p. 18–19) spėjo, kad vibrato ir neharmoniniai daliniai tonai gali padėti identifikuojant muzikos instrumentus. Vibrato ar kitokie neryškūs pagrindinio tono (ir drauge visų harmonikų) dažnių kitimai lemia pamatinius klausos reiškinius. Girdint idealiai pastovius dirbtinius tonus be vibrato klausa sėkmingiau analizuoja garsą, t. y. pasireiškia **analitinės klausos** tendencija, linkstama girdėti atskiras harmonikas. Kai atsiranda vibrato, harmonikos „susiklijuoja“ į nedalomą garso suvokinį – reiškiasi įprasta **sintetinės klausos** tendencija (pavyzdžiui, Rossing, Moore, and Wheeler, 2002, p. 142–143). Jeigu įprastam garsui būdingas vibrato (kaip antai vakarietiškajam akademiniam vokalui), tai manipuliuojant vibrato parametrais smarkiai kinta garso natūralumo, taigi ir tembro, pojūtis (Chowning *et al*, 1982) ir muzikos instrumentų atpažįstamumas (Saldanha and Corso, 1964, p. 2021).

Fonetinis tembras. Formantės

Kalba. Pritaikykime ANSI tembro apibrėžimą kalbos garsams. Pavyzdžiui, vienodai stipriai, vienodu aukščiu ištariami vienodos trukmės balsiai *a* ir *i*. Pagal tembro apibrėžimą išeitų, kad jis tiesiog sutapatinamas su fonetine kokybe – įvairūs balsiai skiriasi pirmiausia tembru. Vadinasi, skiriasi įvairių balsių spektrai. Dabar prieiname prie svarbaus teiginio: konkretaus balsio spektre intensyvios yra ne tam tikros (pastovios) harmonikos, o tam tikros dažnių juostos. Kitaip sakant, tariant tą patį balsį kitokiu aukščiu spektre išryškėja vis kitos harmonikos, patenkančios į stabilias, nepriklausančias nuo pagrindinio tono dažnių juostas. Tos juostos, tiksliau, balso tako rezonansai, vadinami **formantėmis**. Paprastai balsas turi apie penkias formantes. Tačiau gerai žinomas ir akustinėje fonetikoje jau seniai taikomas faktas, kad balsio fonetinę kokybę lemia tik pirmųjų dviejų formančių dažniai. Jeigu du žmonės bet kokiu aukščiu taria idealiai vienodus balsius, jų balso spektrų pradžia yra vienoda – pirmųjų dviejų formančių dažniai sutampa (vėliau šį teiginį šiek tiek patikslinsime)[15]. Vadinasi, visą balsyną galima pavaizduoti dviem dimensijomis – **F1-F2 diagrama** plokštumoje (14 pvz.). Taigi galime sakyti, kad fonetinis tembras yra dvimatis: F1 atspindi balsio pakilimą, F2 – eilę (priešakinės ar užpakalinės eilės balsis). Tačiau subjektyviųjų fonetinio tembro dimensijų turbūt yra šiek tiek daugiau. A. Wayne Slawsonas mini tris tokias „garso spalvos“ dimensijas – atvirumą, aštrumą (angl. *acuteness*) ir (ne)įtemptumą (angl. *laxness*)[16] (15 pvz.)[17].



14 pvz. F1-F2 diagrama (pagal Kent and Read, 2002, p. 106)

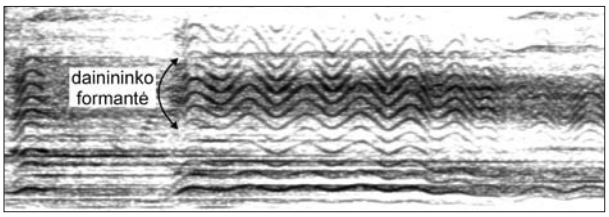


15 pvz. A. W. Slawsono fonetinio tembro dimensijos (1985, p. 55). Pažymėtos jų izolinijos F1-F2 plokštumoje[18]

Vis dėlto fonetiniam tembrui įtakos (nors ir nedidelės) turi ir balso aukštis. Kad per oktavą besiskiriančių balsų fonetinis tembras būtų vienodas (tiksliau, kuo vienodesnis), aukštesnio balso F1 ir F2 dažnis turi būti apie 10 proc. aukštesnis (Slawson, 1968, p. 87). Kitur minima 15 proc. reikšmė: jei sintezuojamas „vyro balsu ištartas balsis, visų dalinių tonų dažniai padvigubinami, o formančių dažniai padidinami 15 proc., gaunamas tiksliai tas pats balsis, ištartas natūraliai skambančiu moters balsu" (Houtsma). Šį faktą iliustruoja ir vyrų bei moterų F1-F2 diagramos; vaikų balsų formančių dažniai dar aukštesni (14 pvz.). Kad ir kokie būtų procentiniai formančių dažnių kitimo įverčiai, jie vis tiek yra nedideli, palyginti su pagrindinio tono dažnio kitimu.

Priebalsių akustinė fonetika yra kur kas sudėtingesnė ir įvairesnė ir čia ją aptardami per daug išsiplėstume. Pakaks tik apibendrintai paminėti, kad priebalsių fonetinį tembrą – jų fonetinę kokybę – taip pat lemia spektro ir atakos požymiai. Pavyzdžiui, aukštesni triukšmo dažniai asocijuojasi su priebalsiu *s*, žemesni – su *š*; trumpa ataka ir viso priebalsio trukmė – su sprogstamuoju priebalsiu, ilga – su pučiamuoju. Jei įrašysime skiemenį, prasidedantį priebalsiu *š*, ir nuosekliai nuo pradžios tą priebalsį trumpinsime, girdėsime *š* laipsniškai kintant iki *č* ir *t*.

Dainavimas. Akustinės savybės, lemiančios kalbančio ir dainuojančio balso tembrą, yra iš esmės tokios pačios. Tačiau pažymėtini keli skirtumai. Turbūt svarbiausias iš jų – papildoma apie 3 kHz ar šiek tiek žemesnio dažnio **dainininko formantė**[20] (angl. *singer's formant*). Ji susidaro nuleidus gerklas ir suformavus virš jų tarsi papildomą rezonatorėlį, kurio rezonansas ir yra dainininko formantė[21]. Dėl šios gana aukšto dažnio formantės labai sustiprėja atitinkamos harmonikos (16 pvz.), todėl balso tembras įgyja tarsi metalinio žvilgesio atspalvį, „projektavimo" savybę. Pagrindinė tokio tembro paskirtis paaiškėja palyginus orkestro ir solisto spektrus (17 pvz.). Pasirodo, kad 2–3 kHz juostoje vieno dainininko balsas yra net stipresnis už visą orkestrą! Tai leidžia dainininkui išsiskirti iš orkestro – būti girdimam ir, aišku, gerai girdėti save (Sundberg, 1987, p. 117–124).



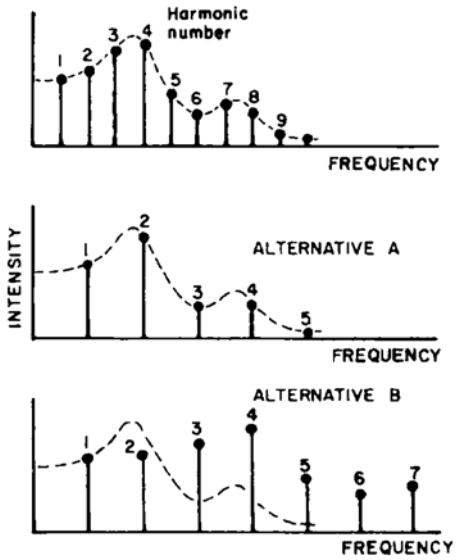
16 pvz. Dainininko formantės pavyzdys. Laiko atkarpa 2 s, dažniai 0–5 kHz[19]

17 pvz. Dainininko formantės iliustracija (pagal Sundberg, 1987, p. 123). Pavaizduoti kalbančio dainininko, orkestro ir dainininko kartu su orkestru ilgalaikiai spektrai (angl. *LTAS – Long-Term-Average-Spectra*)

Pažymėtina, kad įvairių muzikinių kultūrų, įvairios stilistikos vokalinėje technikoje dainininko formantė yra ryški nevienodai. Pavyzdžiui, vokalistai, turintys ir solinio, ir chorinio dainavimo patirties, keičia balso tembrą prisitaikydami prie vienokio ar kitokio dainavimo reikalavimų: solinio vokalo dainininko formantė yra gerokai ryškesnė negu chorinio (Rossing and Sundberg, 1984).

Muzikos instrumentų formantės. Formantės sąvoka vartojama pirmiausia fonetinėje akustikoje. Tačiau dažnai muzikos instrumentų garsų spektruose taip pat išryškėja santykinai stabilios intensyvios dažnių juostos. Jas lemia analogiškos priežastys kaip ir panašias juostas balso spektre (pavyzdžiui, styginio instrumento korpuso rezonansai – kaip balso tako rezonansai-formantės) arba ir kitokios priežastys (sakykime, poveikio stygai vieta). Todėl kartais muzikos instrumento rezonansus taip pat linkstama vadinti formantėmis.

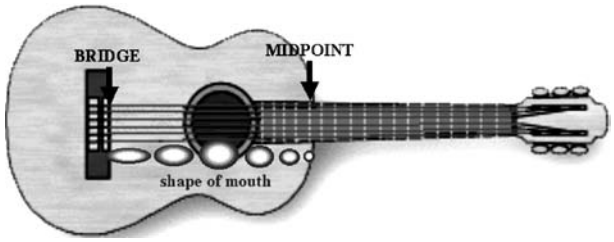
Apibendrindami tai, kas straipsnyje sakyta apie fiksuotų dažnio juostų svarbą tembrui, ir pritaikę formantės sąvoką, galime suformuluoti esminį **„formančių teorijos"** teiginį: „būdingą muzikos instrumento tembro kokybę lemia santykinis dalinių tonų, patenkančių į fiksuotą ar santykinai fiksuotą muzikinės skalės[22] regioną" (Bartholomew, 1945, p. 17). Ši teorija laikoma **„klasikinės teorijos"**, siejančios tembrą su fiksuotu harmonikų intensyvumu, alternatyva ar papildiniu (Saldanha and Corso, 1964, p. 2021–2022). Klausimas, kuri teorija geriau atspindi tikrovę, dar muzikos psichologijos mokslo pradžioje peraugo į Helmholtzo ir jo oponentų ginčą (Winckel, 1967, p. 13). Šį ginčą galima išspręsti tokiu eksperimentu. Garso pavyzdį modifikuojame dviem būdais: paaukštiname per oktavą, bet paliekame tą pačią absoliučiąją arba reliatyviąją spektro gaubtinę (18 pvz.). Kitaip sakant, pirmuoju atveju harmonikų stipriai kinta, bet intensyvios dažnių juostos – ne. Antruoju atveju, atvirkščiai, harmonikų stipriai išlieka nepakitę, todėl intensyvios dažnių juostos „išsitempia" aukštų dažnių link. Ginčas išspręstas „formančių teorijos naudai": pirmuoju atveju tembras lieka nepakitęs ar beveik nepakitęs, antruoju atveju tembro pokytis labai ryškus (Risset and Wessel, 1999, p. 115–116).



18 pvz. Spektras ir dvi jo modifikacijos. Pirmuoju atveju (*Alternative A*) tembras pakinta tik šiek tiek, antruoju (*Alternative B*) – gerokai smarkiau (Risset and Wessel, 1999, p. 116)

Išsiaiškinus, kad formantės turi lemiamos įtakos tembrui, toliau galima panagrinėti, kaip konkrečiai tembras priklauso nuo įvairių spektro juostų. Pirmiausia pažymėtina, kad kuo aukštesnis vidutinis spektro dažnis (vadinamasis spektro centroidas), tuo šviesesnis ir aštresnis tembras (Zwicker and Fastl, 1999, p. 239–241; Risset and Wessel, 1999, p. 115)[23]. Labai žemi dažniai labiau jaučiami negu girdimi, apie 100 Hz suteikia tembrui pilnumo, aukštesni – gausmo, per stiprios dar aukštesnių dažnių formantės gali paversti garsą „vamzdiniu" ar „skardiniu", apie 2–6 kHz suteikia „konkretumo", aiškumo, tikslumo, aukštesni dažniai – šviesumo, šaižumo (Risset and Wessel, 1999, p. 115 ir kt.).

Instrumentinių garsų fonetinės asociacijos. Jeigu muzikos instrumento formančių dažniai daugmaž atitinka (bent jau) pirmųjų dviejų balso formančių dažnius, natūralu tikėtis, kad tokie instrumentiniai garsai sukels atitinkamų kalbos garsų asociacijas. Net įvairių dažnių grynieji tonai asocijuojasi (nors ir nesmarkiai) su įvairiais balsiais (Plomp, 1976) – galime nesunkiai įsitikinti, kad žemų dažnių grynųjų tonų skambesys primena *u* ar *o*, aukštų – *i*. Gitaros stygą užgaunant įvairiose vietose sukeliami garsai, kurių spektras yra tarsi paveiktas „šukų filtro", o „formantės" šiek tiek panašios į įvairių balsių formantes. Tokie garsai sukelia neryškias įvairių balsių asociacijas (19 pvz.). Turbūt ir mes patys, remdamiesi savo audialine patirtimi, galime teigti, kad užgaunant stygą arčiau tiltelio ji skamba plokščiau (panašu į balsį *i*), toliau nuo jo – apvaliau (panašiau į *o*, *u*). Onomatopėjines imitacijas taip pat logiška aiškinti spektrų, garso gaubtinių fonetinėmis analogijomis (žr., pavyzdžiui, apie tablos garsų onomatopėjinius atitikmenis (Patel and

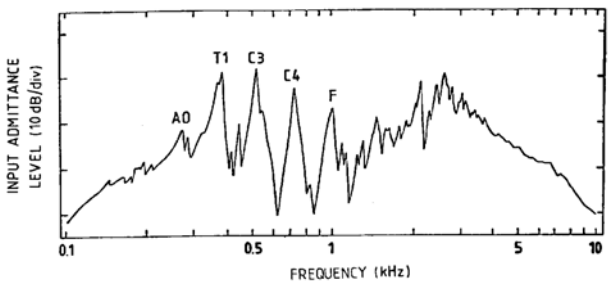


19 pvz. Fonetika (pagal burnos formą), asocijuojama su gitaros stygos užgavimo vieta (Traube and Depalle, p. 3)

Iversen, 2003), varpų pamėgdžiojimus (Ambrazevičius and Balsienė, 2010, ir kt.)). Dar vienas geras pavyzdys – jau seniai naudojamas elektrinių gitarų „vau-vau" efektas. Jo esmė paprasta: garsai filtruojami pereinant nuo išryškintų aukštesnių prie žemesnių dažnių. Prisiminkime, kad aukšti abiejų pirmųjų balso formančių dažniai būdingi balsiui *a*, žemi – *u*. Todėl laipsniškai keičiant dažnių filtro padėtį girdimas dvibalsis *au*.

Nosinių priebalsių spektrui būdingos ne tik formantės, bet ir antiformantės – paprastai tariant, tam tikri spektro „plyšiai" ar „duobės" (pavyzdžiui, Kent and Read, 2002, p. 43–45). Į jas patenkančios harmonikos yra labai silpnos. Jeigu muzikos instrumento spektras taip pat turi „plyšių", toks garsas dėl asociacijų su fonetika turi nosinį atspalvį – panašus į nosinį priebalsį ar nazalizuotą balsį.

Jokia naujiena, kad kai kurių muzikos instrumentų tembras, ypač eksperimentiškai preparavus jų garsus, apskritai panašus į žmogaus balsą; apie tai straipsnyje jau užsiminta. Šiuo požiūriu ypač tinkamas yra smuiko, pasižyminčio net tam tikru „kantileniškumu", pavyzdys. Jeigu atidžiau panagrinėsime smuiko akustiką, pastebėsime, kad jo korpusas turi kelis ryškius žemesnių dažnių (iki ~2 kHz) rezonansus, o apie 3 kHz ar aukščiau matyti dar vienas platus rezonansas, turbūt lemiamas atramėlės (tiltelio) (20 pvz.). Visa tai stebėtinai panašu į žmogaus balso žemąsias ir dainininko formantes. Taigi nors smuiko ir žmogaus balso savybes lemia visiškai skirtingos priežastys, tos savybės yra nelauktai (o gal kaip tik intuityviai to siekiant) panašios. Todėl smuikas ir „dainuoja".



20 pvz. Andrea Guarneri smuiko rezonansų kreivė (Alonso Moral and Jansson, 1982, p. 63)

Tembro dimensijos

Objektyviųjų parametrų suvestinė. Grįžkime prie jau bendrais bruožais aptartos išvados apie tembro priklausomybę nuo garso spektro ir gaubtinės; aptariamuoju aspektu ypač svarbi pirmoji garso gaubtinės fazė – ataka. Caroline Traube (2006), apibendrindama kitų mokslininkų įžvalgas (Schouten, 1968; Rasch and Plomp, 1982, ir kt.), pamėgino išsamiai surašyti, kokie spektriniai ir laikiniai garso niuansai yra reikšmingi suvokiant tembrą:

- garso gaubtinė;
- spektro gaubtinė[24];
- absoliuti dažninė spektro gaubtinės padėtis;
- harmonikų turinio kitimas;
- spektro centroido padėtis;
- harmonikų ir triukšmo komponentų santykis;
- neharmoniškumo santykis;
- nelyginių ir lyginių harmonikų santykis;
- dalinių tonų sinchroniškumas;

atakos efektai:

- augimo laikas[25];
- triukšmo ar neharmoninių dalinių tonų buvimas atakoje;
- nevienodas dalinių tonų augimas;
- būdinga augimo kreivių forma;

stacionariosios fazės efektai:

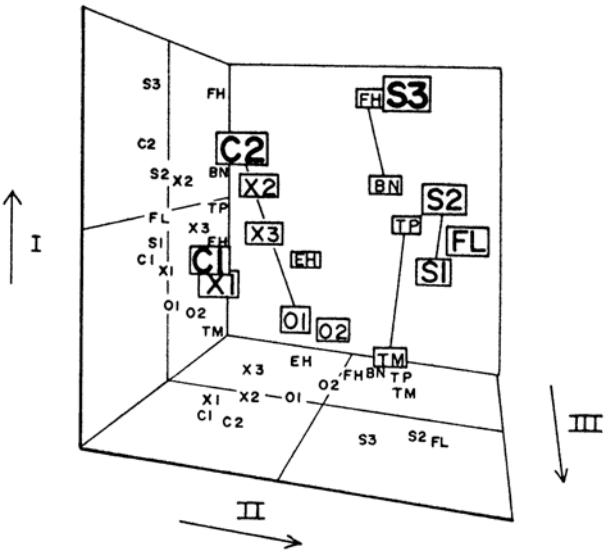
- vibrato;
- amplitudinė moduliacija;
- laipsniškas stiprėjimas;
- garso aukščio nestabilumas.

Galbūt šis sąrašas yra logiškas, galbūt taisytinas, tačiau pažymėtina, kad bet kuriuo atveju jis gana ilgas.

Semantinės dichotomijos. Tembrą galima subjektyviai pažymėti įvairiose dualistinėse skalėse, kaip antai: tamsus – šviesus, šaltas – šiltas, skurdus – turtingas, bukas – aštrus ir t. t. Dažnai siūlomas nedidelis tokių pagrindinių dichotominių kontinuumų skaičius, pavyzdžiui, keturi (bukas – aštrus, kompaktiškas – pasklidas, pilnas – tuščias ir spalvingas – bespalvis; von Bismarck, 1974) ar trys (niūrus (tamsus, nuobodus) – spindintis (šviesus, nuostabus), šaltas – šiltas ir skurdus (grynas) – turtingas; Pratt and Doak, 1976); atrodo, skalė „bukas – aštrus“ yra reikšmingiausia. Tačiau Stumpfas „išvardijo nemažiau negu dvidešimt svarbių semantinių skalių, kaip antai „platus – siauras“, „švelnus – šiurkštus“ ir pan., reziumuodamas, kad „ši būdvardžių gausybė lygintina nebent su tąja, kurią vartoja vyno prekeiviai, liaupsinantys savo prekes““ (Stumpf, 1890; pagal Traube, 2006, p. 5).

Taigi mintis, kad tembras daugiamatis dydis, nėra nauja. Taip pat nenauja mintis, kad nors tembrą ir maga išskleisti daugelyje skalių, įvardijamų „vyno prekeivių“ vartojamais būdvardžiais, vis dėlto gal dimensijų turėtų būti mažiau. Juk žmogaus regos receptoriai yra trijų tipų: reaguojantys daugiausia į raudoną, žalią ir mėlyną šviesą. Iš šios paprastos paletės sukuriama begalė spalvų. Tai gal kas nors panašaus (t. y. mažas dimensijų skaičius) turėtų būti būdinga ir spalvinei žmogaus klausai? Tačiau ilgai nebuvo sugalvota metodų, kaip tą daugiamatiškumą tirti. „Kol neatliktas kruopštus mokslinis tyrimas, apie tembrą sunku pasakyti ką nors daugiau negu tai, kad jis yra daugiamatis“ (Licklider, 1951).

Trimatis tembras. Praėjusio amžiaus aštunto dešimtmečio pradžioje tembro tyrimams imta naudoti savitą, nors ir senokai žinomą matematinį daugiamatės analizės (angl. *multidimensional scaling*; toliau MDS) metodą. Klausytojų prašoma lyginti poromis įvairius tembrus; lyginama labai paprastai – tik įvertinant suvokiamus tembrų skirtumus (subjektyvius „atstumus“ tarp jų). Eksperimento duomenys apdorojami MDS algoritmu, juos išdėstančiu geometriniame „žemėlapyje“ – pasirinkto matavimų skaičiaus euklidinėje **tembro erdvėje**. MDS metodas patrauklus objektyvumu – tyrėjui nereikia kelti apriorinių hipotezių, nuspėti konkrečių dimensijų (Grey, 1977, p. 1270). Pionieriais tembro MDS srityje turbūt tektų laikyti Plompą (1970) ir Wesselį (1973). Naudodamiesi šio metodo privalumais jie iš esmės patvirtino ankstesnes (kaip antai Saldanha and Corso, 1964; Slawson, 1968) įžvalgas apie formančių svarbą ir tembrų grupavimosi tendencijas. Vis dėlto tam tikru lūžiu tembro dimensijų tyrimuose turbūt galima laikyti amerikiečių mokslininko Johno M. Grey'aus ir jo kolegų eksperimentus. Jų tyrimams dažniausiai naudoti šešiolikos instrumentų (įvairių pučiamųjų ir violončelės) garsai. MDS metodu nustatyta, kad jiems gana tiksliai išdėstyti pakanka tik trijų dimensijų (21 pvz.). Pasirodė, kad pirmoji dimensija yra



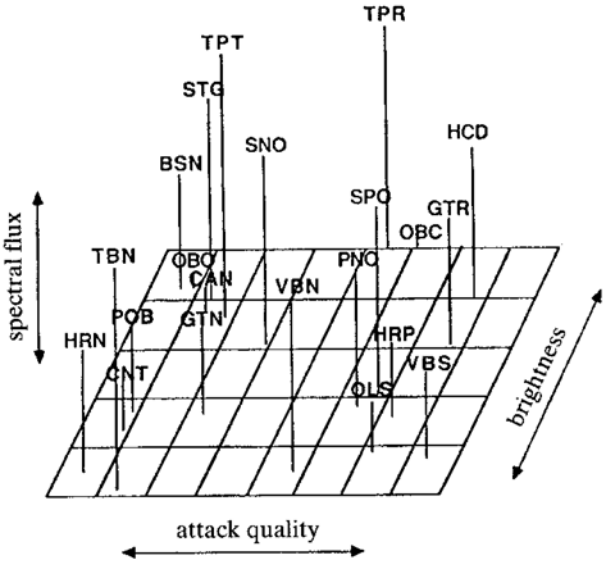
21 pvz. Trijų dimensijų tembro erdvė (Gordon and Grey, 1978, p. 26; pagal Dowling and Harwood, 1986, p. 77). FL – fleita, O (1, 2) – obojai, EH – anglų ragas, BN – fagotas, C – klarnetai (1 – es, 2 – bosinis), X – saksofonai (1 – *f*, 2 – *mf*, 3 – sopraninis), TP – trimitas, FH – valtorna, TM – trombonas, S – violončelės (1 – *sul ponticello*, 2 – *normale*, 3 – *sul tasto*)

susijusi su stacionariosios fazės spektro gaubtine ir atitinka tembro ryškumą (vertikalioji ašis 21 pvz.; ryškesnis tembras žemiau). Šią dimensiją galima vadinti tiesiog **„ryškumu“** (angl. *brightness*). Joje atsiskiria valtorna ir violončelė *sul tasto* (siauros žemų dažnių juostos – tembras ne toks ryškus) nuo obojaus ir trombono su dulsikliu (santykinai stipresni aukšti dažniai – tembras ryškesnis). Antroji dimensija susijusi su spektriniu sinchroniškumu, spektro pastovumu, t. y. su tuo, kaip sutartinai kinta harmonikų stipriai, ypač atakoje, taip pat ir vėliau. 21 pvz. antrąją dimensiją atitinka ašis iš kairės į dešinę; tikslesnė sinchronizacija kairiau. Šiai dimensijai prigijo **„spektro kaitos“** (ar net „spektrotakos“; angl. *spectral flux*) terminas. Joje aiškiai atsiskiria pučiamieji su viengubu liežuvėliu (klarnetai, saksofonai; harmonikos atakoje sinchronizuotos) nuo kitų instrumentų (pavyzdžiui, fleitos, violončelės; harmonikos santykinai nesinchronizuotos). Paskutinė trečioji dimensija rodo aukšto dažnio triukšmo komponentą atakoje (ašis, apytikriai statmena lapo plokštumai 21 pvz.; daugiau triukšmo atakoje – arčiau). Trečiąją dimensiją galima vadinti **„atakos kokybe“**. Ji atskiria instrumentus, kurių garsai pasižymi triukšmu atakoje (kaip antai fleita, violončelė, klarnetai) nuo kitų (varinių pučiamųjų, fagoto, anglų rago).

Iš pirmo žvilgsnio atrodytų, kad muzikos instrumentai tembro erdvėje turėtų susigrupuoti pagal šeimas. Tačiau taip yra tik iš dalies. Pavyzdžiui, fleita ir fagotas yra aiškiai atsiskyrę nuo kitų medinių pučiamųjų. Suprantama – juk instrumentų išsidėstymą tembro erdvėje lemia ne jų klasifikacija, o garsų tembrinės savybės (Grey and Gordon, 1978, p. 1499).

Tembro suvokimo eksperimentų rezultatus Grey'us ir Johnas W. Gordonas pabandė patikrinti savitu būdu: jie preparavo instrumentų garsus apkeisdami jų atakas – vienų instrumentų garsų atakas prijungė prie kitų instrumentų garsų stacionariųjų fazių. Atlikus suvokimo eksperimentą su tokiais dirbtiniais garsais paaiškėjo, kad pakito ir instrumentų išsidėstymas tembro erdvėje, bet tie pokyčiai daugmaž atitiko pakeistus elementus. Kitaip sakant, jeigu pakeičiama garso stacionarioji fazė, o ataka paliekama tokia pati, pakinta ryškumo dimensijos (reprezentuojančios stacionariąją fazę) reikšmė, o kitų dviejų (daugiausia atakos) dimensijų reikšmės lieka beveik nepakitusios. Tai tik patvirtino, kad nustatytos trys tembro dimensijos yra nepriklausomos (Grey and Gordon, 1978; Gordon and Grey, 1978; pagal Dowling and Harwood, 1986, p. 77–78).

Taigi tembras – apytiksliai trimatis dydis, jam aprašyti iš esmės pakanka trijų matavimų tembro erdvės. Vis dėlto vėlesniais tyrimais nustatyta, kad tokį tembro modelį dar reikėtų patikslinti bent jau tam tikrais trijose dimensijose neišsitenkančiais kai kurių muzikos instrumentų tembrų niuansais, kurie apibendrintai pavadinti **„specifiškumais“** (angl. *specificities*). Tokių „specifiškumų“ pavyzdžiai – savitas klarneto skambesys dėl nelyginių harmonikų vyravimo[26],



22 pvz. Trijų dimensijų tembro erdvė (Krumhansl, 1989; pagal McAdams and Cunibile, 1992, p. 384). BSN – fagotas, CAN – anglų ragas, CNT – klarnetas, GTN – gitarnetas (GTR/CNT), GTR – gitara, HCD – klavesinas, HRN – valtorna, HRP – arfa, OBC – obosinas (OBO/HCD), OBO – obojus, OLS – obolesta (OBO/čelesta), PNO – fortepijonas, POB – griežiamas fortepijonas, SNO – stygonas (STG/PNO), SPO – *sempluotas* fortepijonas, STG – styginis, TBN – trombonas, TPR – trimtara (TPT/GTR), TPT – trimitas, VBN – vibronas (VBS/TBN), VBS – vibrafonas

savita klavesino garso pabaiga. Iš 21 instrumento, kurių tembrus MDS metodu tyrinėjo Carol L. Krumhansl (1989), aštuoni pasirodė turį tokių „specifiškumų“. Beje, Krumhansl tyrimams naudojo sintetinius muzikos instrumentų tonus, įskaitant ir įvairius dirbtinius jų junginius (22 pvz.).

Apskritai MDS metodu grindžiamais tyrimais konstruojamos tembrinės erdvės šiek tiek įvairuoja. Būta ir dvimačių tembro modelių (ypač pirmuosiuose MDS darbuose), ir keturmačių. Įvairių autorių siūlomos dimensijos, jų **„deskriptoriai“**[27] ir ypač jų reikšmingumo eilė šiek tiek skiriasi (Marozeau *et al*, 2003, p. 2946), tačiau trimatis Grey'aus ar artimi jam modeliai, atrodo, vyrauja, išlieka „pamatiniai“. Kai kurios dimensijos, pavyzdžiui, ryškumas, išreiškiamas spektro centroido „deskriptoriumi“, yra iš esmės visuose modeliuose (ten pat). Kadangi daugeliu eksperimentų nustatyta, kad spektro centroido reikšmės stipriai koreliuoja su tembrų panašumo įverčiais, spektro centroidas laikytinas vienu iš svarbiausių parametrų suvokiant tembrą (Iverson and Krumhansl, 1993, p. 2595). O rasti patikimų paprastų „deskriptorių“, padedančių objektyvizuoti dinamines (pavyzdžiui, atakos) savybes, yra kur kas sunkiau, todėl jie įvairesni (ten pat).

Stephenas McAdamsas ir Jeanas-Christophe'as Cunibile'as (1992) iškėlė tokį klausimą: jeigu žmogus atpažįsta vienodus intervalus, t. y. vienodus aukščio skirtumus, ar

tokia suvokimo savybė nėra universalesnė? Pavyzdžiui, ar gebama atpažinti vienodus tembro skirtumus? Kitaip sakant, jeigu garsai C ir D tembro erdvėje skiriasi tiek pat kiek A ir B, ar suvokiama, kad skirtumas yra vienodas? Ar adekvatus **vektorinis tembro modelis** (vienodi skirtumai tembro erdvėje reiškia vienodus vektorius)? Atsakymas teigiamas, nors paaiškėjo, kad lyginti tembro intervalus yra gerokai sunkiau negu aukščio.

Tembras ir atpažinimas

Muzikinis ir psichoakustinis tembras. Straipsnio pradžioje užsiminta apie tembrą kaip atpažinimo kategoriją. Dabar aptarsime šią konotaciją išsamiau. „Žodis „tembras" turi kelias prasmes. Muzikiniame kontekste jis žymi garso aspektus, padedančius instrumentą identifikuoti ir išskirti iš kitų. Psichoakustinių eksperimentų kontekste jis žymi elementarią garso kokybę – greta garso aukščio ar garsumo" (Marozeau *et al*, 2003, p. 2946). Šias dvi prasmes siūloma skirti vartojant **„tapatumo"** ir **„kokybės"** sąvokas. „Muzikos instrumento tapatumas, be abejo, kažkaip priklauso nuo juo sukeliamo garso kokybės (tembro psichoakustine prasme). Tačiau ši priklausomybė gali būti sudėtinga" (ten pat).

Atpažinimas ir panašumas. Grįžkime prie muzikos instrumentų atpažinimo eksperimentų. Ar tai, kad preparuotas instrumento garsas tapo nebeatpažįstamas, reiškia, kad jis pasidarė nebepanašus? Anaiptol. Prisiminkime, eksperimentiškai nustatyta, kad atpažįstant svarbi ataka: jeigu tonas yra girdimas nuo pradžios, identifikuoti instrumentą nesunku. Jeigu ataka „nukirpta" – kur kas sunkiau. Tačiau vertinant tembrų panašumą yra atvirkščiai. „Originalūs tonai buvo lengvai atpažįstami ir skambėjo natūraliai. Atakos skambėjo ne taip natūraliai, bet buvo atpažįstamos. Tonai be atakų skambėjo panašiai kaip originalūs, tačiau dėl to, kad nebuvo natūralių atakų, atpažinti instrumentus, ypač pučiamuosius, buvo sunku" (Iverson and Krumhansl, 1993, p. 2602). „Panašumo vertinimai gali būti grindžiami pagrindinių akustinių savybių lyginimu, o atpažinimas gali remtis tomis akustinėmis savybėmis, kurios suteikia daugiau informacijos apie [garso] šaltinį" (ten pat). Pasvarstykime: kaip buvo sukeltas garsas – instrumentą (ar jo elementą, pavyzdžiui, stygą) užgaunant, griežiant, pučiant ar kitaip – pirmiausia rodo ataka, todėl atpažįstant instrumentą ji reikšminga. Grojant instrumento diapazono žemuosius ir aukštuosius garsus ataka skiriasi nedaug, bet stacionariosios fazės spektras gali pakisti net beveik neatpažįstamai (žr. toliau). Vėl grįžtame prie išvados, kad spektro pakitimas neturi didesnės reikšmės instrumentui atpažinti.

Invariantiškumas ir diapazonas. Turbūt sutiksime, kad žemųjų oktavų fortepijono garsai skamba gerokai sodriau negu patys aukščiausi. Dėl stygų mechaninių savybių, iš dalies skirtingos plaktukėlių sąveikos su stygomis žemieji garsai iš tiesų turi kur kas daugiau stiprių obertonų (per dvidešimt) negu aukštieji (vieną du) (pavyzdžiui, Rossing, Moore, and Wheeler, 2002, p. 318). Lygindami įvairių klarneto garsų spektrus galime pamanyti, kad tyrinėjame ne vieną, o bent tris instrumentus (Erickson, 1975; Brown, 1991); čia prisideda ir registrų skirtumai. Todėl sintezuojant instrumentų garsus, norint atkurti natūralius jų tembrus naudojami bent keli pradiniai ruošiniai (*semplai*). Paklausykime fagoto garsaeilio, atkurto iš aukščiausio garso *semplo* proporcingai mažinant dažnius (Houtsma, Rossing, and Wagenaars, 1987, demonstration 30). Einant žemyn garsas darosi vis mažiau panašus į fagoto, grįžtant atgal jis vėl laipsniškai tampa natūralus[28].

Trumpai sakant, spektro centroidas ir kitos savybės kinta nuo instrumento diapazono apačios iki viršaus (Sandell, 1991; pagal Iverson and Krumhansl, 1993, p. 2602). Tačiau identifikuojamas tas pats instrumentas. „Garso, sukelto konkrečiu instrumentu, kokybė, [diapazono ribose] kinta tam tikra „trajektorija", ir galime formuluoti hipotezę, kad kaip tik ji iš dalies apibrėžia instrumento tapatumą. Kitaip sakant, tembras-tapatumas veikiausiai priklauso nuo tembro-kokybės kitimo kreivės, būdingos konkrečiam instrumentui" (Marozeau *et al*, 2003, p. 2946).

Etologinė tembro koncepcija. Gebėjimas atpažinti garso šaltinį (muzikoje – instrumentą), t. y. suvokti tembrą, nėra koks nors įgimtas, jis formuojasi per implicitinę patirtį. Atmintyje kaupiamos su garso šaltiniu siejamos psichoakustinės savybės, o nauja garsinė informacija lyginama su jau esama. Taip susiformuoja intuityvūs, sunkiai verbalizuojami fortepijono, smuiko, apskritai įvairių garso šaltinių „žymenys". Viena vertus, jokie du „vienodi" instrumentai (du smuikai, du fagotai ir pan.) neskamba vienodai, jų akustinės savybės skiriasi (Houtsma). Antra vertus, vis vien jie atpažįstami kaip „tokie patys". Šis bendras kategorizavimo reiškinys susiformuoja per implicitinį mokymąsi: iš patirties žinome, kad nors ir yra tam tikrų nedidelių skirtumų, lyginamus instrumentus galima laikyti vieno invarianto ar „prototipo" variantais.

Jei išgirsime kokį nors visiškai naują, anksčiau negirdėtą garsą (pavyzdžiui, sukurtą sintezatoriumi), mūsų „informacijos atpažinimo sistema įves [psichoakustines garso] savybes į lyginimo mechanizmą, kuris desperatiškai bandys lyginti įvestį su anksčiau įgyta informacija. Jei šis lyginimo vyksmas bus nesėkmingas, galų gale šiai naujai, bet jau identifikuotai garso kokybei bus sukurtas naujas saugyklos „segtuvas". Jei vyksmas bus tik iš dalies sėkmingas, reaguosime vertinimu, kad [instrumentas] yra „beveik toks pat kaip klarnetas" arba „tarsi rėkiantis trombonas"" (Roederer, 1975).

Invariantiškumas ir iškraipymai. Taigi plačiau žvelgiant prisitaikymo, santykio su aplinka, objekto identifikavimo raidos požiūriu tembras yra tarsi **garso šaltinio kodas** ar net **garso prasmė** (Rash and Plomp, 1982; Handel, 1995).

Tembro-tapatumo invariantiškumas išlieka net labai pakitus tembrui-kokybei. Juk dėl nevienodo dažninio patalpos (koncertų salės ir pan.) atsako, reverberacijos, netgi aiškiai nevienodų dažninių charakteristikų įvairiose patalpos vietose tembras kokybės (spektro, atakos) prasme pastebimai skiriasi nuo originalaus. „Tačiau kai judama patalpoje, tembrai anaiptol nekinta tiek, kiek būtų galima tikėtis, jei jie priklausytų tik nuo tikslios dažnių spektro struktūros" (Risset and Wessel, 1999, p. 117). Be to, „saksofonas lieka saksofonu, nesvarbu, ar jo klausoma iškraipymų persmelktu kišeniniu tranzistoriumi, ar koncertų salėje" (ten pat, p. 113). Tembras-tapatumas, tarsi kūrybingas menininkas, tembro-kokybės teikiamomis galimybėmis naudojasi tik kaip įrankiu siekiant kur kas svarbesnių tikslų.

Nuorodos

1 Subjektyviam garso stiprumui nusakyti linkstama vartoti garsio sąvoką. Taip pabrėžiama, kad garsis yra (bent jau apytiksliai) išmatuojama savybė, t. y. dydis, – palyginkime su aukščiu (ne aukštumu), stipriu (ne stiprumu). Neakcentuojant dydžio kategorijos galima vartoti ir garsumo sąvoką. Subjektyvųjį garsį (garsumą), matuojamą sonais, būtina skirti nuo objektyviojo garso stiprio (intensyvumo), matuojamo vatais kvadratiniam metrui, ar garso lygio, matuojamo decibelais.

2 Tikslumo dėlei dar reikėtų pridurti „trukmės"; žr. apibrėžimą toliau.

3 Tiesa, tiksliai kalbant, aukštis nėra vienmatis dydis (prisiminkime spiralinę aukščio struktūrą; pavyzdžiui, Dowling and Harwood, 1986, p. 107–113, Snyder, 2000, p. 130–131), garsis įvertinamas labai jau apytiksliai. Tačiau vienaip ar kitaip šie dydžiai turi vieną pagrindinę dimensiją.

4 Dažnai tembras ir apibrėžiamas tiesiog kaip garso spalva; įskaitant ankstesnę sovietinę ir lietuvišką literatūrą (pavyzdžiui, TŽŽ, 1985, p. 485; MƏC, 1991, p. 541).

5 Angl. *sonance*.

6 Reikėtų pridurti, kad intensyvūs aukštesnių dažnių (ypač dažnių juostos, kuriai žmogaus klausa jautriausia – apie 2–5 kHz) grynieji tonai pasižymi aštresniu tembru; tap pat žr. toliau.

7 Stiprios nelyginės harmonikos (idealiu atveju – vien tik nelyginės harmonikos) dėl stovinčiųjų bangų susidarymo ypatumų būdingos dengtos konstrukcijos cilindriniams vamzdžiams, t. y. tokiems, kurių vienas galas akustiniu požiūriu yra uždaras, kitas atviras.

8 Plačiau žr. Risset and Wessel, 1999, p. 114–115.

9 Apie kritinę juostą jau užsiminta ankstesniuose autoriaus straipsniuose. Kritinės juostos plotis yra tarp d. 2 ir d. 3, kai dažniai aukštesni negu ~500 Hz, ir apie ~100 Hz, kai dažniai žemesni negu ~500 Hz (pavyzdžiui, Rossing, Moore, and Wheeler, 2002, p. 88).

10 Iš jo straipsnyje aprašytų kelių eksperimentų čia aptariame tik vieną.

11 Kadangi dažniausiai sunku įvertinti garso pradžios momentą, be to, dažnai staigus amplitudės augimas pereina į lėtesnį, atakos trukmę linkstama įvertinti apytiksliai, pavyzdžiui, nuo 10 iki 90 proc. amplitudės maksimumo vertės (Peters, Boves, and van Dielen, 1986).

12 Tiesa, tam tikros nedidelės fazės įtakos tembrui vis dėlto esama (Plomp, 1976), ypač neharmoninių sudėtinių tonų atveju. Ši įtaka ryškesnė, kai fazė nuosekliai kinta. Tačiau tokį kitimą logiška laikyti tiesiog pakitusiu dažniu (Risset and Wessel, 1999, p. 114).

13 Pastebima tam tikra sąveika tarp tembro ir garso aukščio suvokimo. Nors šios savybės suvokiamos tarsi atskirai (Marozeau *et al*, 2003) ir aiškiau juntami aukščio skirtumai (Miller and Carterette, 1975), tuos skirtumus (taip pat akordų, melodijų skirtumus) lengviau suvokti, kai lyginamos garsinės medžiagos tembrai yra panašūs (Thompson, 2009, p. 63–64).

14 Ar garso amplitudės, slėgio, lygio – visi jie susiję (1 pvz.).

15 Tai reiškia, kad individualius nefonetinius balso tembro skirtumus atspindi aukštesnės už antrąją formantės.

16 Ketvirtoji dimensija – „mažumas" (angl. *smallness*) – laikoma papildoma (Slawson, 1985, p. 56).

17 „Žodis „tembras" vartojamas psichoakustinėje literatūroje beveik išimtinai dėl muzikos, jį sunku rasti kalbotyros literatūroje" (Houtsma). Taip yra todėl, kad „kalboje percepcinė esybė yra fonema (balsis ar priebalsis), o ne kažkoks nefiksuotas taškas tembro erdvėje. Tyrimuose, susijusiuose su muzika, tembras visada buvo laikomas daugiamačiu kontinuumu, kuriame bet kuris taškas yra potencialiai prasmingas" (ten pat). Tiesą sakant, tembro sąvokos vartojimas turbūt priklauso nuo kalbotyros mokyklos, susiklosčiusių tradicijų. Pavyzdžiui, lietuvių kalbininkai šią sąvoką vartoja (Pakerys, 2003, p. 25 ir kt.).

18 Beje, matome, kad „atvirumo" ir „aštrumo" izolinijos nėra tiksliai vertikalios ar horizontalios. Tai reiškia, kad šios dimensijos nėra visai tapačios F1 ir F2.

19 Ištrauka iš Don Žuano arijos „Finch' han dal vino" (W. A. Mozarto opera „Don Žuanas"). Solistas Vytautas Juozapaitis. *Didysis muzikų paradas '2000*. Vilnius: Lietuvos muzikų sąjunga, Garso įrašų studija „Bonifa".

20 Sovietinėje literatūroje ji vadinta aukštąja dainininko formante, nes buvo manoma, kad yra dar žemoji dainininko formantė. Iš tikrųjų jokios žemosios dainininko formantės nėra – išvados apie jos egzistavimą turbūt atsirado nekorektiškai interpretuojant intensyvią bendrą pirmosios ir antrosios formančių juostą kaip vieną „žemą" formantę. Net jeigu tokią interpretaciją laikytume tinkama, „žemoji dainininko formantė" yra būdinga ne dainininko, o apskritai bet kuriam (t. y. ir kalbos) balsui.

21 Galima aiškinti ir neskirstant viso gerklų-burnos rezonatoriaus į atskirus: dainininko fomantė susidaro iš suartėjusių (dažniausiai) trečiosios, ketvirtosios ir penktosios formančių klasterio (Sundberg, 1974).

22 Tiksliau būtų tiesiog „dažnio".

23 Tiksliai kalbant, tembro **aštrumą** reikėtų skirti nuo **šiurkštumo**. Kaip jau minėta, šiurkštumą lemia tarpusavyje disonuojantys spektro komponentai (ar didelis jų kiekis kritinėse juostose), aštrumą – stiprūs aukštų dažnių komponentai.

24 Prisiminkime, kad garso gaubtinė (garso virpesių amplitudės kitimas) ir garso spektro gaubtinė (kreivė, vaizduojanti nevienodą įvairių spektro komponentų intensyvumą) – ne vienas ir tas pats.

25 T. y. (apytiksliai) atakos trukmė; ir toliau augimas minimas šia prasme.

26 Čia verta prisiminti, pavyzdžiui, atitinkamas Helmholtzo ar Traube's išvadas.

27 Konkretūs dydžiai, objektyvizuojantys dimensijas; apie juos žr., pavyzdžiui, McAdams and Giordano, 2009, p. 73.

28 Tiesa, taip konstruojant garsus kinta jau pačios formantės, taigi tikėtis, kad jie skambės natūraliai, netenka vien jau dėl šios priežasties.

Literatūra

Abramavičiūtė, Zita. Alto tembro semantikos atodangos: nuo H. Berliozo iki A. Schnittke's. In *Lietuvos muzikologija*, 2009, t. 10, p. 61–76.

Alonso Moral, J, and E. V. Jansson. Input Admittance, Eigenmodes, and Quality of Violins. In *STL-QPSR*, 1982, Vol. 23, No. 2–3, p. 60–75.

Ambrazevičius, Rytis, and Renata Balsienė. Imitations of Bells: Correspondence between Bell Acoustics and Onomatopoeic Texts. In *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 2010, Vol. 4, No. 2, p. 1–16.

Ambrazevičius, Rytis. Laikas muzikos psichologijoje: nuo „sensorinio momento" iki formos. In *Lietuvos muzikologija*, 2010, t. 11, p. 102–112.

Ambrazevičius, Rytis. Konsonansas ir disonansas muzikos psichologijoje. In *Lietuvos muzikologija*, 2006, t. 7, p. 6–19.

[ANSI]. *American National Standards Institute. American Standard Acoustical Terminology. S1.1-1960*. New York: American Standards Association, 1960.

Bartholomew, Wilmer T. *Acoustics of Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1945.

Berger, Kenneth W. Some Factors in the Recognition of Timbre. In *Journal of the Acoustical Society of America*, 1964, Vol. 36, No. 10, p. 1888–1891.

Bismarck, Gottfried von. Timbre of Steady Sounds: A Factorial Investigation of Its Verbal Attributes. In *Acoustica*, 1974, Vol. 30, p. 146–159.

Boring, Edwin G. *Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology*. New York: D. Appleton-Century Co., 1942.

Bregman, Albert S. *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1990.

Bronner, Kai, Klaus Frieler, Herbert Bruhn, Rainer Hirt, and Dag Piper. What is the Sound of Citrus? Research on the Correspondences between the Perception of Sound and Flavour. In *12th International Conference for Music Perception and Cognition. 8th Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music. Proceedings, Book of Abstracts, CD-ROM Proceedings*, ed. E. Cambouropoulos, C. Tsougras, P. Mavromatis, K. Pastiadis. Thessaloniki, Greece: Aristotle University of Thessaloniki, 2012, p. 183.

Brown, Judith C. Calculation of a Constant-Q Spectral Transform. In *Journal of the Acoustical Society of America*, 1991, Vol. 89, No. 1, p. 425–434.

Chowning, John M., John M. Grey, James A. Moorer, and Loren Rush. *Instrumental Timbre and Related Acoustical Phenomena in the Perception of Music*, 1982. Prieiga per internetą: http://www.zainea.com/instrumentaltimbre.htm [žiūrėta 2012 07 08].

Clark, Melville, David Luce, Robert Abrams, Howard Schlossberg, and James Rome. Preliminary Experiments on the Aural Significance of Parts of Tones of Orchestral Instruments and Choral Tones. In *Journal of the Audio Engineering Society*, 1963, Vol. 11, No. 1, p. 45–54.

Dowling, W. Jay, and Dane L. Harwood. *Music Cognition*. Orlando [...]: Academic Press, 1986.

Erickson, Robert. *Sound Structure in Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1975.

Fletcher, Harvey. Loudness, Pitch and the Timbre of Musical Tones and their Relation to the Intensity, the Frequency and the Overtone Structure. In *Journal of the Acoustical Society of America*, 1934, Vol. 6, No. 2, p. 59–69.

Gordon, John W., and John M. Grey. Perception of Spectral Modifications on Orchestral Instrument Tones. In *Computer Music Journal*, 1978, Vol. 2, No. 1, p. 24–31.

Grey, John M., and John W. Gordon. Perceptual Effects of Spectral Modifications on Musical Timbres. In *Journal of the Acoustical Society of America*, 1978, Vol. 63, No. 5, p. 1493–1500.

Grey, John M. Multidimensional Perceptual Scaling of Musical Timbres. In *Journal of the Acoustical Society of America*, 1977, Vol. 61, No. 5, p. 1270–1277.

Handel, Stephen. Timbre Perception and Auditory Object Identification. In *Hearing*, ed. B. C. J. Moore. New York: Academic Press, 1995, p. 425–461.

Helmholtz, Hermann von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Vieweg, 1877.

Houtsma, Adrianus J. M. *Pitch and Timbre: Definition, Meaning and Use*. Prieiga per internetą: http://www.zainea.com/pitchtimbre.htm [žiūrėta 2012 08 18].

Houtsma, Adrianus J. M., Thomas D. Rossing, and W. M. Wagenaars. *Auditory Demonstrations* (Philips Compact Disc #1126-061). Woodbury, NY: Acoustical Society of America, 1987.

Iverson, Paul, and Carol L. Krumhansl. Isolating the Dynamic Attributes of Musical Timbre. In *Journal of the Acoustical Society of America*, 1993, Vol. 94, No. 5, p. 2595–2603.

Young, Robert William. Musical Acoustics. In *McGraw-Hill Encyclopedia of Science and Technology*, New York: McGraw-Hill, 1960, p. 661.

Kent, Ray D., and Charles Read. *The acoustic analysis of speech*. Albany: Thomson Learning, 2002.

Köhler, W. Akustische Untersuchungen. In *Zeitschrift für Psychologie*, 1915, Vol. 72, p. 159.

Krumhansl, Carol L. Why is Musical Timbre so Hard to Understand? In *Structure and Perception of Electroacoustic Sound and Music*, ed. S. Nielzen and O. Olsson, Amsterdam: Elsevier, 1989, p. 43–53.

Licklider, Joseph Carl Robnett. Basic Correlates of the Auditory Stimulus. In *Handbook of Experimental Psychology*, ed. S. Stevens. New York: John Wiley & Sons, 1951, p. 985–1039.

Marozeau, Jeremy, Alain de Cheveigné, Stephen McAdams, and Suzanne Winsberg. The Dependency of Timbre on Fundamental Frequency. In *Journal of the Acoustical Society of America*, 2003, Vol. 114, No. 5, p. 2946–2957.

McAdams, Stephen, and Bruno L. Giordano. The Perception of Musical Timbre. In *Oxford Handbook of Music Psychology*, ed. S. Hallam, I. Cross, and M. Thaut. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 72–80.

McAdams, Stephen. Audition: Cognitive Psychology of Music. In *The Mind-Brain Continuum*, ed. R. Llinás and P. S. Churchland. Cambridge: MIT Press, 1996, p. 251–279.

McAdams, Stephen, and Jean-Christophe Cunibile. Perception of Timbral Analogies. In *Philosophical Transactions: Biological Sciences*, 1992, Vol. 336, No. 1278 (Processing of Complex Sounds by the Auditory System), p. 383–389.

Miller, James R., and Edward C. Carterette. Perceptual Space for Musical Structures. In *Journal of the Acoustical Society of America*, 1975, Vol. 58, No. 3, p. 711–720.

Pakerys, Antanas. *Lietuvių bendrinės kalbos fonetika*. Vilnius: Enciklopedija, 2003.

Patel, Aniruddh D., and John R. Iversen. Acoustic and Perceptual Comparison of Speech and Drum Sounds in the North Indian

Tabla Tradition: An Empirical Study of Sound Symbolism. In *Proceedings of the 15th International Congress of Phonetic Sciences (ICPhS), Barcelona, Spain*. 2003. Prieiga per internetą: http://vesicle.nsi.edu/users/patel/Patel_Iversen_ICPhS_2003.pdf [žiūrėta 2012 07 08].

Peters, Herman F. M., Louis Boves, and Ineke C. H. van Dielen. Perceptual Judgment of Abruptness of Voice Onset in Vowels as a Function of the Amplitude Envelope. In *Journal of Speech and Hearing Disorders*, 1986, Vol. 51, No. 4, p. 299–308.

Plomp, Reinier. *Aspects of Tone Sensation*. New York: Academic Press, 1976.

Plomp, Reinier. Timbre as a Multidimensional Attribute of Complex Tones. In *Frequency Analysis and Periodicity Detection in Hearing*, eds. R. Plomp and G. Smoorenburg. Leiden: Sijthoff, 1970, p. 397–414.

Pratt, R. L., and P. E. Doak. A Subjective Rating Scale for Timbre. In *Journal of Sound and Vibration*, 1976, Vol. 45, No. 3, p. 317–328.

Rasch, Rudolf, and Reinier Plomp. The Perception of Musical Tones. In *Psychology of Music* (2nd edition), ed. D. Deutsch. San Diego, London: Academic Press, 1999, p. 89–111.

Rasch, Rudolf, and Reinier Plomp. The Perception of Musical Tones. In *Psychology of Music*, ed. D. Deutsch. New York: Academic Press, 1982, p. 1–24.

Risset, Jean Claude, and David L. Wessel. Exploration of Timbre by Analysis and Synthesis. In *Psychology of Music* (2nd edition), ed. D. Deutsch. San Diego, London: Academic Press, 1999, p. 113–169.

Roederer, Juan G. *Introduction to the Physics and Psychophysics of Music*. New York: Springer, 1975.

Rossing, Thomas D., Richard F. Moore, and Paul A. Wheeler. *The Science of Sound* (3rd edition). San Francisco, Boston, New York [...]: Addison-Wesley Publishing Company, 2002.

Rossing, Thomas D., and Johan Sundberg. Voice Timbre in Solo and Choir Singing: Is There a Difference. In *Journal of the Acoustical Society of America*, 1984, Vol. 76, No. S1, p. S41.

Saldanha, E. L., and John F. Corso. Timbre Cues and the Identification of Musical Instruments. In *Journal of the Acoustical Society of America*, 1964, Vol. 36, No. 11, p. 2021–2026.

Sandell, Gregory J. A Library of Orchestral Instrument Spectra. In *Proceedings of the 1991 International Computer Music Conference*, San Francisco: Computer Music Association, 1991, p. 98–101.

Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Le Seuil, 1966.

Schouten, Jan Frederik. The Perception of Timbre. In *Reports of the 6th International Congress on Acoustics, Tokyo, GP-6-2*, ed. Y. Kohasi. Tokyo: Maruzen; Amsterdam: Elsevier, 1968, p. 35–44.

Seashore, Carl E. *Psychology of Music*. New York: Dover Publications, 1938.

Slawson, A. Wayne. Vowel Quality and Musical Timbre as Functions of Spectrum Envelope and Fundamental Frequency. In *Journal of the Acoustical Society of America*, 1968, Vol. 43, No. 1, p. 87–101.

Slawson, A. Wayne. *Sound Color*. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 1985.

Snyder, Bob. *Music and Memory. An Introduction*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

Strong, William, and Melville Clark. Perturbations of Synthetic Orchestral Wind-Instrument Tones. In *Journal of the Acoustical Society of America*, 1967, Vol. 41, No. 2, p. 277–285.

Stumpf, Carl. *Die Sprachlaute: experimentell-phonetische Untersuchungen nebst einem Anhang über Instrumentalklänge*. Berlin: Verlag von Julius Springer, 1926.

Stumpf, Carl. *Tonpsychologie*. Leipzig: S. Hirel, 1890.

Sundberg, Johan. *The Science of the Singing Voice*. Dekalb, IL: Northern Illinois University Press, 1987.

Sundberg, Johan. Articulatory Interpretation of the "Singing Formant". In *Journal of the Acoustical Society of America*, 1974, Vol. 55, No. 4, p. 838–844.

Thompson, William Forde. *Music, Thought, and Feeling. Understanding the Psychology of Music*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2009.

Traube, Caroline. *Instrumental and Vocal Timbre Perception*. 2006. Prieiga per internetą: http://www-gewi.uni-graz.at/staff/parncutt/guests/2006/traube/Slides_CTraube_timbre.pdf [žiūrėta 2012 07 08].

Traube, Caroline, and Philippe Depalle. *Timbral Analogies Between Vowels and Plucked String Tones*. Prieiga per internetą: http://liam.musique.umontreal.ca/LIAM_Publications/Traube_C_ICASSP04.pdf [žiūrėta 2012 07 08].

[TŽŽ]. *Tarptautinių žodžių žodynas*. Vilnius: Vyriausioji enciklopedijų redakcija, 1985.

Viļums, Mārtiņš. Kompoziciniai garsumo ir tembro erdvėlaikio kinezės atpažinimo aspektai. In *Lietuvos muzikologija*, 2010, t. 11, p. 87–101.

Wedin, Lage, and Gunnar Goude. Dimension Analysis of the Perception of Instrumental Timbre. In *Scandinavian Journal of Psychology*, 1972, Vol. 13, No. 1, p. 228–240.

Wessel, David L. Psychoacoustics and Music: A Report from Michigan State University. In *PACE: Bulletin of the Computer Arts Society*, 1973, Vol. 30, p. 1–2.

Winckel, Fritz. *Music, Sound and Sensation*. New York: Dover, 1967.

Zwicker, Eberhard, and Hugo Fastl. *Psychoacoustics. Facts and Models*. Berlin, Heidelberg, New York [...]: Springer, 1999.

[МЭС]. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1991.

Summary

The overview of study on timbre perception starts from the notion and definition of timbre. Probably the most widely used definition of timbre is the "negative" one proposed by ANSI (1960): "that attribute of auditory sensation in terms of which a listener can judge that two sounds, similarly presented and having the same loudness and pitch, are different". Metaphorical synonyms of "timbre", such as "sound quality" and "sound color", are frequent.

The classical theory of timbre developed by Helmholtz (1877) attributes a subjective timbre to an objective (steady) sound spectrum. Simple correspondence between the certain properties of spectrum and timbres can be envisaged: pure tones (or similar to them) sound more or less soft, the tones with intense low harmonics sound more richly, the tones with several outstanding and adjacent high harmonics sound rough, etc. The timbral roughness can also be explained employing the newer concept of critical band.

It is generally agreed that timbre does not depend on phase, at least, noticeably. Compared to spectrum, the rest objective parameters of steady sound (especially frequency and intensity) show lesser but still not negligible influence on timbre. Nevertheless, one attribute which has relevant impact on timbre perception, sometimes even stronger then the spectrum of a stationary sound, was nearly overlooked until 1960s. It is sound envelope, especially its attack. The relevance was demonstrated in the experiments on timbral similarities and recognition of musical instruments where listeners were presented with variously modified natural or synthetic tones (Berger, 1964; Saldanha and Corso, 1964; etc.).

The ANSI description can be applied to speech sounds suggesting that, e.g., vowels are different, first of all, in timbre. The concept of phonetic timbre, as dependent predominantly on roughly fixed F1 and F2 (the frequencies of first two formants) and almost not dependent on f0, leads to the conclusion that, in timbre perception, the absolute frequency scale is more important than the relative scale (normalized to a fundamental). In other words, the classical theory of timbre steps down in favor of the formant theory. Incidentally, attribution of phonetic qualities to instrumental timbres can be explained by the corresponding acoustic similarities (e.g., between the formants of instrumental spectra and vowel spectra).

Although a number of semantic scales (connecting the dichotomies of adjectives) of timbre can be designed, the multidimensionality was shown to be reduced applying the techniques of multidimensional scaling (Grey, 1977; Grey and Gordon, 1978; Krumhansl, 1989; etc.). It was found that timbre falls into a small number of dimensions. Perhaps, the three-dimensional timbral space (brightness-spectral flux-attack quality) is the most accepted.

Finally, the connotation of "timbre" as a source of identity-based category should be discussed. The difference between the basic notion of timbre and this connotation is referred as to difference between the "psychoacoustic" and "musical" timbre, or between "quality" and "identity" (Marozeau *et al*, 2003). The psychoacoustic timbre is not constant across the entire range of pitches of a musical instrument whereas the musical timbre is roughly constant. The same holds for the range of original and changed or distorted sounds (e.g., by room acoustics, by noise, or because of poor transmitter characteristics). Thus the musical timbre can be considered as being of higher order, i.e., in a sense, it exploits the psychoacoustic timbre as a tool.

Vilma PALIAUKIENĖ, Antanas KAIRYS

Muzikos atlikimo patirties ir lyties sąsajos su atlikimo nerimu

Music Performance Experience and Gender Links with Performance Anxiety

Anotacija

Straipsnyje ieškoma muzikos atlikimo patirties ir lyties sąsajų su muzikos atlikimo nerimu, atsižvelgiant į šiuos veiksnius: klausytojų auditoriją, įvairią muzikos atlikimo veiklą, planus koncertuoti ateityje, savęs kaip atlikėjo vertinimą ir pažymių vidurkį. Tyrime dalyvavo 112 profesionalių muzikos atlikėjų (76 pianistai ir 36 chorvedžiai). Duomenys rinkti naudojant Spielbergerio asmenybinio nerimastingumo skalę, Kenny muzikos atlikimo nerimo klausimyną ir anketą. Išanalizavus duomenis, rastas muzikos atlikimo nerimo ryšys su nerimu, jaučiamu skirtingose klausytojų auditorijose, muzikos atlikimo veikla, savęs kaip atlikėjo vertinimu, pažymių vidurkiu. Ištirta, kad respondentai, ketinantys siekti profesionalaus muzikanto karjeros, patiria mažesnį nerimą nei tie, kurie koncertuoti nebeplanuoja ar dar nėra apsisprendę. Skirtumų tarp pianistų ir chorvedžių patiriamo muzikos atlikimo nerimo nerasta. Nustatyta, kad muzikos atlikimo nerimas nesusijęs su muzikos mokymosi metų skaičiumi ir atlikėjo amžiumi, bet aptiktas statistiškai reikšmingas neigiamas muzikos atlikimo nerimo ir koncertinės patirties ryšys. Tyrimo rezultatai rodo, kad atliekančios muziką moterys jaučia didesnį nerimą nei vyrai.

Reikšminiai žodžiai: muzikos atlikimo nerimas, asmenybinis nerimastingumas, muzikinė patirtis, koncertinė patirtis.

Abstract

The article deals with music performance experience and gender links with performance anxiety taking into consideration the following factors: the audience, various music performance activities, plans for future performance, self-evaluation of oneself as a performer and average grades. In the study, 112 professional music performers (76 pianists and 36 chorus conductors) took part. The data were collected employing Spielberger Stait-Trait Anxiety Inventory, Kenny Music Performance Anxiety Inventory and a questionnaire. Analysis of the data demonstrated links between music performance anxiety and the anxiety present in different audiences, with music performance activities, self-evaluation of oneself as a performer, and average grades. Analysis showed that the respondents who are going to embark of the career of a professional performer experience less anxiety than those who do not plan to perform in the future or have not decided yet. No differences were seen between the music performance anxiety experienced by pianists and choir conductors. It was established that music performance anxiety is not linked with the number of years of studying music and the performer's age but a statistically significant negative link between music performance anxiety and concert experience was discovered. The research results demonstrate that female performers feel greater anxiety than their male counterparts.

Keywords: music perfomance anxiety, state anxiety, music expierence, concert expierence.

Įvadas

Muzikos atlikimo nerimo (MAN) tema pasaulyje dabar tampa vis aktualesnė. Per pastaruosius dešimtmečius atlikta nemažai mokslinių tyrimų. Daug seminarų, žurnalų, konferencijų skirta psichologiniams ir medicininiams atlikimo nerimo aspektams (Valentine, 2002). Steptoe (cit. iš Papageorgi ir kt., 2007) išskiria dvi priežastis, pabrėžiančias atlikimo nerimo tyrimų svarbą ir suaktyvėjimą. Pirmiausia kalbama apie akivaizdų neadaptyviojo elgesio paplitimą prieš atlikimą, kurį sukelia nerimas. Antra, pripažįstama, kad nerimas gali turėti neigiamą įtaką ir atlikimui, ir paties atlikėjo gerovei. Andreasas Lehmannas ir kiti (2007) pažymi, kad muzikos atlikimo nerimas yra rimta ir sekinanti problema daugeliui muzikantų.

Pasaulyje atliekami įvairūs tyrimai. Ieškoma muzikos atlikimo nerimo ir motyvacijos (Elliot, McGregor, 1999), aš efektyvumo (McPherson, McCormick, 2003, 2006; Craske, Craig, 1984), perfekcionizmo (Mor ir kt., 1995; Kenny, Davis, Oates, 2004; Stoeber, Eismann, 2007) ryšio. Tiriamos muzikos atlikimo nerimo sąsajos su lytimi (Kenny ir Osborne, 2006; Lewinsohn ir kt., 1998; Rae, McCambridge, 2004; Kokotsaki, Davidson, 2003; Abel, Larkin, 1990), atlikimo aplinka (Parasuraman, Purohit, 2000), klausytojų auditorija (LeBlanc ir kt., 1997). Matuojami fiziologiniai atlikimo nerimo rodikliai (Abel, Larkin, 1990; Craske, Craig, 1984).

Šiame straipsnyje analizuojamas mažiau mokslinėje literatūroje tyrinėtas muzikos atlikimo nerimo ryšys su patirtimi, atsižvelgiama į rečiau aptariamus veiksnius, tokius kaip įvairi atlikimo veikla, skirtinga klausytojų auditorija, savęs kaip atlikėjo vertinimas. Panaudotas pasaulyje paplitęs, bet Lietuvoje dar netaikytas instrumentas – Kenny muzikos atlikimo nerimo klausimynas.

Muzikos atlikimo nerimo tyrimai gali padėti geriau suvokti jo procesus ir tuo palengvinti tinkamų įveikos būdų suradimą (Papageorgi ir kt., 2007).

Muzikos atlikimo nerimo apibrėžimas problemiškas ir nevienalytis. Norėdami išvengti painiavos, šiame darbe vadovausimės Diannos T. Kenny pasiūlytu MAN

apibrėžimu, bendriausiu ir veikiausiai populiariausiu, atsisakydami scenos baimės termino kaip pernelyg siauro šiam reiškiniui apibūdinti. Anot Kenny, *muzikos atlikimo nerimas* – „pastebimas išgyvenimas ir nerimo būsena, susijusi su muzikos atlikimu, kylanti per specifinį nerimo patyrimą ir pasireiškianti emocijų, pažinimo, somatinių ir elgsenos sutrikimų simptomų deriniu" (Kenny, cit. iš Spahn, 2009, p. 1). Šis MAN apibrėžimas neakcentuoja patologijos, taip pat jis nelaikomas veiklą optimizuojančiu veiksniu. Svarbu suprasti, kad MAN pasireiškia skirtingu stiprumu ir vienais atvejais, kai nerimo lygis žemesnis, gali padėti veiklos efektyvumui, kitais atvejais, esant aukštam nerimo lygiui, tapti gydymo reikalaujančiu sutrikimu. MAN gali būti pagrindinis (t. y. sukeltas tik muzikos atlikimo), bet dažnai jis yra komorbidiškas su kitais nerimo sutrikimais, ypač socialine fobija (Kenny, cit. iš Spahn, 2009).

Kenny muzikos atlikimo nerimo apibrėžimas grindžiamas Barlow (2000) nerimo modeliu ir integruoja trejopą pažeidžiamumą: *bendrąjį biologinį* (paveldimas), *bendrąjį psichologinį* (pagrįstas ankstyvomis patirtimis, formuojantis kontrolės jausmui) ir *specifinį psichologinį*, kai nerimas vystosi mokymosi procese atsirandant dirgikliams, tokiems kaip atsako reakcijos ar netiesioginė įtaka (Kenny, Osborne, 2006). Remiantis šiuo modeliu, nerimas yra *somatinis* (aktyvus arba ūmus stresas, sukeliantis įvairius kūno pojūčius), *emocinis* (nerimas, baimė), *pažintinis* (neatidumas, išsiblaškymas, dėmesio koncentracijos stygius, atminties spragos), *elgesio* (techninės klaidos, atminties praradimo sukeltos atlikimo pertraukos, vengimas koncertuoti) (Kenny, cit. iš Spahn, 2009).

Barlow (2002) teigia, kad genetinio polinkio ir ankstyvų išgyvenimų gali užtekti, jog atsirastų bendras nerimo ar nuotaikos sutrikimas. O specifinis psichologinis pažeidžiamumas sudaro prielaidas specifiniams nerimo sutrikimams, tokiems kaip panika ar fobijos, pasireikšti. Pavyzdžiui, socialinis įvertinimas gali būti lydimas sustiprėjusių somatinių pojūčių, susijusių su suvokiamu grėsmės ar pavojaus padidėjimu. Dianna Kenny ir Margaret Osborne (2006) mini, kad nerimastingi jauni atlikėjai (bendrojo psichologinio pažeidžiamumo išraiška) dažnai ateina iš namų aplinkos, kur meistriškumo lūkesčiai dideli, bet trūksta paramos jo siekiant. Tokiais atvejais užtenka ankstyvo ir dažno aplinkinių ir savęs vertinimo, kad išryškėtų emociniai, elgesio ir kognityviniai muzikos atlikimo nerimo požymiai.

Nerimą gali sukelti sąmoningi, racionalūs dalykai arba tam tikri ženklai, nesąmoningai sukeliantys ankstesnius nerimą skatinančius išgyvenimus ar somatinius pojūčius (Barlow, 2002). Ankstesni nesėkmingi pasirodymai gali tapti negatyvių potyrių pagrindu galvojant apie būsimus pasirodymus. Patyrus nesėkmę dažnai susikoncentruojama į savęs vertinimą, pakenkiantį adekvačiam galimybių susidoroti su grėsme suvokimui (Kenny, Osborne, 2006).

Tyrimo tikslas ir uždaviniai

Šio tyrimo tikslas – išanalizuoti muzikos atlikimo nerimo sąsajas su patirtimi ir lytimi. Manytume, kad būtų prasminga ištirti ne vien tik patiriamo bendro muzikos atlikimo nerimo ryšį su patirtimi ir lytimi, bet, siekiant išsamesnio suvokimo, atsižvelgti į šiuos veiksnius: klausytojų auditoriją, įvairią muzikos atlikimo veiklą, planus koncertuoti ateityje, savęs kaip atlikėjo vertinimą ir pažymių vidurkį. Taip pat svarbu išanalizuoti bendras tendencijas visoje imtyje, kad galėtume geriau suprasti MAN ir patirties bei lyties sąsajas. Kadangi muzikos atlikimo nerimui matuoti naudotas Lietuvoje dar netaikytas instrumentas – Kenny muzikos atlikimo nerimo klausimynas, įvertintas ir jo validumas.

Uždaviniai:

1. Įvertinti Kenny muzikos atlikimo nerimo klausimyno validumą.
2. Išanalizuoti muzikos atlikimo nerimo ir atlikimo sąlygų sąsajas.
3. Nustatyti muzikos atlikimo nerimo ir patirties ryšį.
4. Palyginti vyrų ir moterų muzikos atlikimo nerimą.
5. Nustatyti savęs kaip atlikėjo vertinimo, pažymių vidurkio ir planų koncertuoti ateityje ryšį su muzikos atlikimo nerimu.
6. Palyginti pianistų ir chorvedžių patiriamą muzikos atlikimo nerimą.

TYRIMO METODIKA

Tiriamieji. Tiriamaisiais buvo pasirinkti profesionalūs muzikantai – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos atlikimo meno (fortepijono ir choro dirigavimo) studijų programų dėstytojai ir studentai. Iš viso tyrime dalyvavo 112 tiriamųjų (34 vyrai, 78 moterys) nuo 19 iki 79 metų, iš jų 76 pianistai ir 36 chorvedžiai. Fortepijono katedra dėstytojų ir studentų skaičiumi yra didesnė nei Choro dirigavimo, todėl tyrime pianistų dalyvavo daugiau nei chorvedžių. Pianistai ir chorvedžiai tirti siekiant palyginti skirtingas atlikimo formas – muzikavimą solo ir muzikavimą ansamblyje.

Tyrimo metodai

Tyrime naudoti trys instrumentai – Muzikos atlikimo nerimo klausimynas (*Kenny Music Performance Anxiety Inventory*, K-MPAI, 2009), Nerimo būsenos ir asmenybinio nerimastingumo skalė (*Spielberger Stait – Trait Anxiety Inventory*, STAI) ir anketa.

Muzikos atlikimo nerimo klausimynas sukurtas profesorės Diannos T. Kenny. Tai bene vienintelis klausimynas pasaulyje muzikos atlikimo nerimui tirti. 2004 m. pasirodė pirmoji jo versija, sudaryta iš 26 teiginių, 2009 m. išleista

Tiriamųjų grupės	Tiriamųjų skaičius	Tiriamųjų skaičius procentais (%)	Amžius		Patirtis	
			nuo – iki	M	nuo – iki	M
Visi tiriamieji						
Iš viso	112	100 %	19–79	28	8–72	22
Vyrai	34	30 %	19–79	33	10–72	26
Moterys	78	70 %	19–72	26	8–64	20
Pianistai						
Iš viso	76	68 %	19–79	29	10–72	22
Vyrai	22	20 %	19–79	33	10–72	26
Moterys	54	48 %	19–72	28	11–64	21
Chorvedžiai						
Iš viso	36	32 %	19–60	26	8–54	19
Vyrai	12	11 %	20–60	32	12–54	25
Moterys	24	21 %	19–39	23	8–31	16

1 lentelė. Tiriamųjų statistiniai rodikliai

nauja 40 teiginių versija. Šis klausimynas Lietuvoje dar netaikytas. Gautas klausimyno autorių teisių turėtojos Kenny leidimas instrumentą naudoti. Nepriklausomi vertėjai atliko atgalinį vertimą.

Kenny muzikos atlikimo nerimo klausimynas buvo sukurtas siekiant nustatyti Barlow nerimo modelio (2000) tinkamumą muzikos atlikimo nerimui (Kenny, Osborne, 2006).

Dalį klausimyno teiginių autorė kūrė specialiai, dalį pritaikė iš kitų skalių taip, kad jie nukreiptų į kiekvieną iš Barlow teorinių komponentų, įskaitant teiginius apie nerimo būseną (pvz., nesuvaldomumą, nenuspėjamumą, negatyvias emocijas), dėmesio pasikeitimą (pvz., koncentravimasis į užduotį, savęs vertinimą, neigiamo įvertinimo baimę), psichologinį susijaudinimą ir atminties trukdžius (Kenny, Osborne, 2006). Abiejose klausimyno versijose tiriamieji prie kiekvieno teiginio turi pažymėti atitinkamą skaičių septynbalėje Likerto skalėje nuo „visiškai nesutinku“ iki „visiškai sutinku“.

40 teiginių instrumento versija sudaryta iš 12 faktorių, sudarančių tris stambesnius antro lygmens faktorius.

1. Ankstyvųjų santykių kontekstas:
   1) nerimo perdavimas iš kartos į kartą,
   2) tėvų empatija,
2. Psichologinis pažeidžiamumas:
   3) depresiškumas, beviltiškumas,
   4) pasitikėjimas,
   5) kontrolės jausmas,
   6) persmelkiantis nerimas,
3. Proksimalinės atlikimo problemos:
   7) proksimalinis somatinio pobūdžio nerimas,
   8) jaudulys / baimė (neigiamos patirtys),
   9) apmąstymai prieš prasirodymą ir po jo,
   10) kruopšti savęs / kitų analizė,
   11) atmintis,
   12) palankios progos vertė.

Spielbergerio nerimo būsenos ir asmenybinio nerimastingumo skalė. Tyrime naudota lietuviška versija. 2000 m. ją parengė M. Balaisis, dalyvaujant G. Gintilienei, A. Bagdonui, M. Navickienei, G. Bijūnienei, R. Dragunevičienei. Originali versija sukurta 1970 m. C. D. Spielbergerio, R. L. Gorsucho, R. Lushene, P. R. Vaggo, G. A. Jacobso. Instrumentas sudarytas iš dviejų skalių. Kiekvienoje jų yra po 20 teiginių. Viena skalė matuoja būsenos nerimą (reaktyvų nerimą), kita – asmenybinį nerimastingumą, t. y. nerimą kaip nuolatinę žmogaus savybę. Tyrime naudota tik asmenybinio nerimastingumo skalė, nes šio tyrimo specifikai nerimo būsenos įvertinimas buvo nesvarbus. Tiriamieji prie kiekvieno teiginio turi pažymėti atsakymą 4 balų Likerto skalėje (1 – „beveik niekada“, 2 – „kartais“, 3 – „dažnai“, 4 – „beveik visada“), labiausiai apibūdinantį jausmus.

Anketa. Fortepijono dėstytojams ir studentams, choro dirigavimo dėstytojams ir studentams pateikiamos šiek tiek skirtingos anketos. Dėstytojų anketa sudaryta iš 8 klausimų, studentų iš 9, pridedant klausimą apie pastarųjų trijų semestrų specialybės (fortepijono, choro dirigavimo) pažymių vidurkį. Diduma klausimų yra bendri visiems respondentams (lytis, amžius, nuo kelerių metų pradėta mokytis muzikos, kiek kartų koncertuojama per metus, ar planuojama koncertuoti ir toliau, savęs kaip atlikėjo vertinimas 6 balų skalėje nuo „puikus“ iki „prastas“, nerimo stiprumas pasirodant skirtingai auditorijai). Skiriasi paskutinis anketos klausimas,

klausiantis apie nerimavimą imantis skirtingos atlikimo veiklos. Suvienodinti šio klausimo nebuvo galimybės, nes dėstytojų atlikimo veikla skiriasi nuo studentų. Pastariesiems svarbi veikla – egzaminai, konkursai, meistriškumo kursai, dėstytojams – pasirodymai prestižinėse ir kitose salėse. Atlikimo veikla skiriasi ir nuo specializacijos. Pianistams yra svarbus rečitalis. Chorvedžiams šis klausimas netinka. Taigi atsižvelgiant į specifiką anketos šiek tiek skiriasi.

Tyrimo eiga

Tiriamųjų prašoma užpildyti Kenny muzikos atlikimo nerimo klausimyną, Spielbergerio asmenybinio nerimastingumo skalę ir anketą. Ši medžiaga studentams dalijama per paskaitas, susitarus su dėstytojais, siekiant, kad ji visa būtų grąžinta, o dėstytojams įteikiama katedroje per posėdį.

Duomenų tvarkymas

Statistinė duomenų analizė atlikta SPSS (statistinio paketo socialiniams mokslams) 17.0 versija. Skaičiuota aprašomoji statistika. Kintamųjų susietumui įvertinti taikytos Pearsono (kai skirstinys normalus) ir Spearmano (kai skirstinys nėra normalus) koreliacijos. Kintamiesiems pasiskirsčius normaliai, vidurkiams palyginti naudotas Stjudento t kriterijus nepriklausomoms imtims (kai lyginamos dvi grupės) ir ANOVA (kai lyginamos daugiau nei dvi grupės). Kintamiesiems pasiskirsčius nenormaliai, vidurkiams palyginti naudotas neparametrinis Mann-Whitney U kriterijus. Atlikta patvirtinančioji faktorinė analizė Kenny muzikos atlikimo nerimo klausimyno konstrukto validumui nustatyti naudojant AMOS16 kompiuterinę programą.

TYRIMO REZULTATAI

Kenny muzikos atlikimo nerimo klausimyno validumas

Norėdami patikrinti Kenny muzikos atlikimo nerimo klausimyno konstrukto validumą, atlikome patvirtinančiąją faktorinę analizę. Faktorinė analizė iš dalies patvirtino Kenny nustatytą modelį. Testuotas modelis buvo sudarytas pagal angliškos versijos struktūrą, tik papildomai įtrauktos koreliacijos tarp pagal prasmę panašių teiginių (iš viso 6). Modelio $\chi^2 = 1176{,}9$; df = 729; $p < 0{,}001$. Nors statistiškai reikšmingas χ^2 laikomas prastesnio suderinamumo požymiu, imties dydžiui ir didesnėse imtyse dažniausiai jis būna statistiškai reikšmingas (Byrne, 2001). Kitas suderinamumo indeksas RMSEA buvo lygus 0,074. RMSEA reikšmės, mažesnės už 0,05, laikomos geru modelio suderinamumo su duomenimis požymiu, tačiau priimtinomis laikomos ir reikšmės, mažesnės už 0,08 (Byrne, 2001). Šios faktorinės analizės CFI = 0,71, TLI = 0,69. Geromis šių indeksų reikšmėmis laikomos artėjančiomis prie 1 (Byrne, 2001). Taigi galima daryti išvadą, kad Kenny muzikos atlikimo nerimo klausimyno faktorinė struktūra dar reikalauja tolesnių specialių tyrimų, tačiau šiame tyrime ja remtis galima.

Konstrukto validumui pagrįsti buvo tikrinamas ryšys tarp Kenny muzikos atlikimo nerimo klausimyno ir Spielbergerio asmenybinio nerimastingumo skalės. Remiantis Shapiro Wilko testo rodikliais, kintamųjų pasiskirstymas normalus (Kenny muzikos atlikimo nerimo klausimyno $p = 0{,}643$, Spielbergerio asmenybinio nerimastingumo skalės $p = 0{,}158$), taigi naudota Pearsono koreliacija. Gauta statistiškai reikšminga teigiama stipri koreliacija tarp asmenybinio nerimastingumo ir muzikos atlikimo nerimo ($r = 0{,}755$, $p = 0{,}000$), patvirtinanti, kad klausimynai matuoja panašius, bet netapačius konstruktus.

Kenny muzikos atlikimo nerimo klausimyno vidinis suderinamumas labai geras (Cronbacho a = 0,902). Atskiri faktoriai svyruoja nuo 0,204 iki 0,873. Prastesnis yra tik dviejų faktorių – „pasitikėjimas“ (Cronbacho a = 0,204) ir „kontrolės jausmas“ (Cronbacho a = 0,314) – suderinamumas. Galbūt žemas suderinamus yra todėl, kad šiuos faktorius sudaro tik keli klausimai. Spielbergerio asmenybinio nerimastingumo skalės Cronbacho alpha 0,766.

Bendri tyrimo rezultatai

Analizuodami visos imties duomenis, ieškojome asmenybinio nerimastingumo (AN), muzikos atlikimo nerimo (MAN), amžiaus, patirties, klausytojų auditorijos, įvairios muzikos atlikimo veiklos, savęs kaip atlikėjo vertinimo, pažymių vidurkio sąsajų. Ryšiui tarp šių kintamųjų nustatyti naudojome Spearmano koreliaciją, nes ne visi kintamieji pasiskirstę normaliai.

Pirmiausia apskaičiavome tiriamųjų nurodyto nerimo skirtingų klausytojų auditorijose lygio ir AN bei MAN koreliaciją. Tiriamiesiems anketoje buvo pateikti penki galimų klausytojų variantai (auditorijoje vyrauja profesionalai, mėgėjai, žmonės, nenusimanantys apie muziką, draugai, vaikai). Prie kiekvienos auditorijos buvo prašoma pažymėti patiriamo nerimo lygį 6 balų skalėje, kur 6 reiškia labai stiprų nerimą, 1 – nerimo visiškai nėra.

Gavome (žr. 2 lentelę), kad AN yra statistiškai reikšmingai ir teigiamai susijęs su nerimo lygiu auditorijoje, kurioje vyrauja profesionalai ($r_s = 0{,}289$, $p < 0{,}01$), mėgėjai ($r_s = 0{,}210$, $p < 0{,}05$), draugai ($r_s = 0{,}194$, $p < 0{,}05$). Stipresni statistiškai reikšmingi ir teigiami ryšiai matomi tarp MAN ir profesionalų ($r_s = 0{,}493$, $p < 0{,}01$), mėgėjų ($r_s = 0{,}282$, $p < 0{,}01$), draugų ($r_s = 0{,}246$, $p < 0{,}01$) auditorijose patiriamo nerimo. Atkreipiant dėmesį į muzikos atlikimo nerimo faktorius, akivaizdu, kad yra stiprus ryšys tarp proksimalinių atlikimo problemų ir profesionalų auditorijoje patiriamo nerimo ($r_s = 0{,}515$, $p < 0{,}01$). Statistiškai reikšmingo ryšio tarp AN, MAN ir vaikų bei žmonių, nenusimanančių apie muziką, auditorijose jaučiamo nerimo neaptikome.

Auditorija	Asmenybinis nerimastingumas	Muzikos atlikimo nerimas			
		Bendras	Psichologinis pažeidžiamumas	Ankstyvųjų santykių kontekstas	Proksimalinės atlikimo problemos
Profesionalai	0,289**	0,493**	0,392**	0,130	0,515**
Mėgėjai	0,210*	0,282**	0,214*	0,224*	0,259**
Nenusimanantys apie muziką	0,098	0,114	0,122	0,201*	0,045
Draugai	0,194*	0,246**	0,174	-0,028	0,298**
Vaikai	0,113	0,136	0,083	0,142	0,133

Pastaba. *p < 0,05; **p < 0,01

2 lentelė. Nerimo lygio skirtingose auditorijose ir AN bei MAN ryšys (Spearmano koreliacijos koeficientai)

Apskaičiavę patiriamo nerimo muzikuojant skirtingai auditorijai vidurkius ir standartinius nuokrypius pamatėme, kad labiausiai nerimaujama, kai auditorijoje tarp klausytojų yra profesionalų (M = 4,58), mažiausiai – kai yra vaikų (M = 2,31).

Auditorija	M	SD
Profesionalai	4,58	1,37
Mėgėjai	2,89	1,37
Nenusimanantys apie muziką	2,39	1,31
Draugai	3,67	1,49
Vaikai	2,31	1,34

3 lentelė. Nerimo lygio skirtingose auditorijose vertinimo vidurkiai ir standartiniai nuokrypiai

Patikrinome, ar yra ryšys tarp savęs kaip atlikėjo vertinimo ir AN, MAN bei pažymių vidurkio ir AN, MAN (žr. 4 lentelę).

Tiriamųjų buvo prašoma įvertinti save kaip muzikos atlikėją skalėje nuo 6 iki 1 (6 – puikus, 5 – labai geras, 4 – geras, 3 – vidutiniškas, 2 – patenkinamas, 1 – prastas). Patikrinę, ar yra ryšys tarp savęs vertinimo ir asmenybinio nerimastingumo bei muzikos atlikimo nerimo, nustatėme statistiškai reikšmingą neigiamą ryšį tarp savęs vertinimo ir AN (r_s = -0,379, p < 0,01) bei tarp savęs vertinimo ir MAN (r_s = -0,398, p < 0,01). Statistiškai reikšmingas neigiamas ryšys aptiktas ir tarp savęs vertinimo bei trijų MAN faktorių – psichologinio pažeidžiamumo (r_s = -0,375, p < 0,01), ankstyvųjų santykių konteksto (r_s = -0,214, p < 0,05), proksimalinių atlikimo problemų (r_s = -0,367, p < 0,01).

Studentų imtyje ieškota ryšio tarp pastarųjų trijų semestrų specialybės pažymių vidurkio ir AN bei MAN. Gautas statistiškai reikšmingas neigiamas ryšys tarp pažymių vidurkio ir AN (r_s = -0,357, p < 0,01) bei pažymių vidurkio ir MAN (r_s = -0,459, p < 0,01). Statistiškai reikšmingas neigiamas ryšys yra ir tarp pažymių bei dviejų MAN faktorių – psichologinio pažeidžiamumo (r_s = -0,389, p < 0,01), proksimalinių atlikimo problemų (r_s = -0,472, p < 0,01). Koreliacinė analizė atskleidė ir statistiškai reikšmingą teigiamą ryšį tarp savęs vertinimo ir pažymių vidurkio (r_s = 0,339, p < 0,01).

Toliau analizavome nerimo stiprumą skirtingoje muzikos atlikimo veikloje, ieškojome jos sąsajų su asmenybiniu nerimastingumu ir muzikos atlikimo nerimu. Tiriamiesiems pateiktoje anketoje buvo išvardijama galima įvairi atlikimo veikla ir prašoma prie kiekvienos pažymėti nerimo stiprumą 10 balų skalėje, kur 10 reiškia labai stiprų nerimą, o 1 – nerimo visiškai nėra. Kaip jau minėta aprašant tyrimo metodikas, studentų, fortepijono dėstytojų, choro dirigavimo dėstytojų muzikos atlikimo veikla skiriasi. Atskirai aptarsime kiekvienos iš šių minėtų grupių rezultatus.

	Asmenybinis nerimastingumas	Muzikos atlikimo nerimas			
		Bendras	Psichologinis pažeidžiamumas	Ankstyvųjų santykių kontekstas	Proksimalinės atlikimo problemos
Savęs kaip atlikėjo vertinimas	-0,379**	-0,398**	-0,375**	-0,214*	-0,367**
Pažymių vidurkis	-0,357**	-0,459**	-0,389**	-0,154	-0,472**

Pastaba. *p < 0,05; **p < 0,01

4 lentelė. Savęs kaip atlikėjo vertinimo ir pažymių vidurkio ryšys su asmenybiniu nerimastingumu ir muzikos atlikimo nerimu (Spearmano koreliacijos koeficientai)

Atlikimo veikla	M	SD
Rečitalis	7,72	2,32
Koncertas	6,53	2,29
Dalyvavimas konkurse	8,03	2,17
Dalyvavimas meistriškumo kursuose	4,82	2,52
Egzaminas	7,37	2,42
Specialybės paskaita	2,78	1,95
Privati aplinka	3,17	2,25

5 lentelė. Nerimo stiprumo skirtingose atlikimo veiklose palyginimas pianistų ir chorvedžių studentų imtyje (N = 86)

Remiantis gautais rezultatais, matyti (žr. 5 lentelę), kad choro dirigavimo ir fortepijono studentams daugiausia nerimo kelia dalyvavimas konkurse (M = 8,03), rečitalis (pianistams) (M = 7,72), egzaminas (M = 7,37), koncertas (M = 6,53). Mažesni nerimo rodikliai matomi, kai dalyvaujama meistriškumo kursuose (M = 4,82), koncertuojama privačioje aplinkoje (M=3,17). Mažiausiai nerimaujama per specialybės paskaitas (M = 2,78).

Mėginta nustatyti, ar nerimo lygis atliekant 5 lentelėje išvardytą veiklą pianistų ir chorvedžių imtyse skiriasi (žr. 6 lentelę).

Matome, kad statistiškai reikšmingo skirtumo tarp pianistų ir chorvedžių patiriamo nerimo tam tikroje atlikimo veikloje nėra.

Ieškota ryšio tarp skirtingoje muzikos atlikimo veikloje patiriamo nerimo ir AN bei muzikos atlikimo veiklos ir MAN (žr. 7 lentelę).

Koreliacinė analizė atskleidė statistiškai reikšmingą teigiamą ryšį tarp įvairioje muzikos atlikimo veikloje jaučiamo nerimo ir MAN. Statistiškai reikšmingai ir teigiamai atlikimo veikloje jaučiamas nerimas koreliuoja ir su dviem MAN faktoriais – psichologiniu pažeidžiamumu ir proksimalinėmis atlikimo problemomis. Ryšių su ankstyvųjų santykių kontekstu nerasta. Taip pat ne visa atlikimo veikla susijusi su asmenybiniu nerimastingumu. Teigiamas statistiškai reikšmingas ryšys nustatytas tarp AN ir koncerto

Atlikimo veikla	Pianistai (N = 59)		Chorvedžiai (N = 27)		p	t	df
	M	SD	M	SD			
Rečitalis	7,72	2,32	Netirta		–	–	–
Koncertas	6,64	2,31	6,22	2,29	0,434	0,786	84
Dalyvavimas konkurse	8,08	2,31	7,93	1,90	0,756	0,312	84
Dalyvavimas meistriškumo kursuose	4,64	2,48	5,07	2,60	0,465	-0,734	84
Egzaminas	7,10	2,65	7,89	1,76	0,164	-1,403	84
Specialybės paskaita	2,95	2,20	2,30	1,03	0,146	1,466	84
Privati aplinka	2,97	1,91	3,44	2,73	0,355	-0,931	83

6 lentelė. Nerimo stiprumo įvairiose atlikimo veiklose palyginimas (fortepijono ir choro dirigavimo studentai (N = 86))

Atlikimo veikla	Asmenybinis nerimastingumas	Muzikos atlikimo nerimas			
		Bendras	Psichologinis pažeidžiamumas	Ankstyvųjų santykių kontekstas	Proksimalinės atlikimo problemos
Rečitalis	0,137	0,451**	0,267*	0,102	0,532**
Koncertas	0,324**	0,581**	0,433**	0,132	0,523**
Dalyvavimas konkurse	0,175	0,378**	0,226*	0,119	0,458**
Dalyvavimas meistriškumo kursuose	0,229*	0,405**	0,421**	0,070	0,391**
Egzaminas	0,291**	0,440**	0,352**	0,049	0,508**
Specialybės paskaita	0,176	0,269*	0,266*	0,156	0,241*
Privati aplinka	0,241*	0,297*	0,367**	0,71	0,256*

Pastaba. *p < 0,05; **p < 0,01

7 lentelė. Nerimo stiprumo įvairioje atlikimo veikloje ir asmenybinio nerimastingumo, muzikos atlikimo nerimo ryšys pianistų ir chorvedžių studentų imtyje (N = 86) (Spearmano koreliacijos koeficientai)

(r_s = 0,324, p < 0,01), dalyvavimo meistriškumo kursuose (r_s = 0,229, p < 0,05), egzamino (r_s = 0,291, p < 0,01) ir koncertavimo privačioje aplinkoje (r_s = 0,241, p < 0,05) jaučiamo nerimo.

Toliau buvo analizuojamas nerimo stiprumas skirtingoje pianistų dėstytojų veikloje.

Atlikimo veikla	M	SD
Rečitalis prestižinėje salėje	6,88	2,91
Dalyvavimas solo koncerte prestižinėje salėje	6,65	2,89
Rečitalis kitose salėse	5,35	2,69
Dalyvavimas solo koncerte kitose salėse	5,18	2,74
Rečitalio, koncerto repeticija koncertinėje salėje	3,65	2,44

8 lentelė. Nerimo stiprumo skirtingoje atlikimo veikloje vidurkiai ir standartiniai nuokrypiai pianistų dėstytojų imtyje (N = 17)

8 lentelėje matyti, kad daugiausia nerimo fortepijono dėstytojai patiria atlikdami rečitalį prestižinėje salėje (M = 6,88), dalyvaudami solo koncerte prestižinėje salėje (M = 6,65). Kiek mažiau nerimo kelia rečitalis kitose salėse (muziejai, kultūros namai, mokymo įstaigos ir pan.) (M = 5,35), dalyvavimas solo koncerte kitose salėse (M = 5,18). Mažiausiai nerimaujama repetuojant koncertinėje salėje (M = 3,65).

Atlikus koreliacinę analizę statistiškai reikšmingo ryšio tarp atlikimo veiklų ir asmenybinio nerimastingumo, muzikos atlikimo nerimo fortepijono dėstytojų imtyje nerasta (9 lentelė).

9 lentelėje pateikti koreliacijos koeficientai nėra žemi, tačiau statistinio reikšmingumo nerasta, tikėtina, dėl to, jog imtis buvo nedidelė.

Analizuojant atlikimo veiklos duomenis choro dirigavimo dėstytojų imtyje gauta, kad daugiausia nerimo kelia koncertas prestižinėje salėje (M = 7,25).

Atlikimo veikla	M	SD
Koncertas prestižinėje salėje	7,25	1,67
Koncertas kitose salėse	5,25	1,67
Dalyvavimas konkurse	6,75	2,49

10 lentelė. Nerimo stiprumo skirtingoje atlikimo veikloje vidurkiai ir standartiniai nuokrypiai chorvedžių dėstytojų imtyje (N = 9)

Gauti rezultatai rodo, kad kiek mažiau nerimaujama dalyvaujant konkurse (M = 6,75) ir mažiausiai – koncertuojant kitose salėse (M = 5,25).

Atlikimo veikla	Asmenybinis nerimas	Muzikos atlikimo nerimas			
		Bendras	Psichologinis pažeidžiamumas	Ankstyvųjų santykių kontekstas	Proksimalinės atlikimo problemos
Rečitalis prestižinėje salėje	0,369	0,334	0,373	0,193	0,329
Dalyvavimas solo koncerte prestižinėje salėje	0,354	0,357	0,420	0,209	0,353
Rečitalis kitose salėse	0,281	0,221	0,254	0,176	0,220
Dalyvavimas solo koncerte kitose salėse	0,330	0,313	0,379	0,208	0,332
Rečitalio, koncerto repeticija koncertinėje salėje	0,255	0,354	0,345	0,294	0,324

9 lentelė. Atlikimo veiklos ir AN, MAN ryšiai pianistų dėstytojų imtyje (Spearmano koreliacijos koeficientai)

			Bonferroni *post hoc* kriterijaus rezultatai			
	F	P			MD	P
Asmenybinis nerimastingumas	6,516	0,002	Taip	Ne	-6,781	**0,015**
				Nežinau	-4,214	**0,018**
			Ne	Taip	6,781	**0,015**
				Nežinau	2,568	0,918
Muzikos atlikimo nerimas	12,721	<0,001	Taip	Ne	-38,176	**<0,001**
				Nežinau	-22,380	**0,001**
			Ne	Taip	38,176	**<0,001**
				Nežinau	15,796	0,328

11 lentelė. AN ir MAN skirtumai atsižvelgiant į planus koncertuoti ateityje

Mėginta nustatyti, ar skiriasi asmenybinis nerimas ir muzikos atlikimo nerimas atsižvelgiant į planus koncertuoti toliau, sieti savo karjerą su muzika. Tiriamiesiems buvo užduotas klausimas, ar jie planuoja koncertuoti ateityje. Reikėjo pasirinkti vieną iš pateiktų atsakymų „taip", „ne", „nežinau". Duomenims apdoroti naudota ANOVA ir Bonferroni *post hoc* kriterijus (žr. 11 lentelę).

Buvo rasti statistiškai reikšmingi asmenybinio nerimastingumo ($F = 6{,}516$, $p < 0{,}05$), muzikos atlikimo nerimo ($F = 12{,}721$, $p < 0{,}01$) skirtumai. Remiantis Bonferroni *post hoc* kriterijaus rezultatais, ir AN, ir MAN atvejais tie, kas atsakė „taip", statistiškai reikšmingai skiriasi nuo atsakiusiųjų „ne" ($p < 0{,}05$) ir „nežinau" ($p < 0{,}05$). Atsakiusieji „ne" statistiškai reikšmingai skiriasi nuo atsakiusiųjų „taip" ($p < 0{,}01$), bet nesiskiria nuo „nežinau" ($p > 0{,}05$). Tie, kas atsakė „nežinau", statistiškai reikšmingai skiriasi nuo atsakiusiųjų „taip" ($p < 0{,}01$), bet nesiskiria nuo „ne" ($p > 0{,}05$).

Toliau analizuodami tyrimo duomenis patikrinome, ar skiriasi pianistų ir chorvedžių asmenybinis nerimastingumas ir muzikos atlikimo nerimas.

Kaip matome iš 12 lentelėje pateiktų duomenų, pianistų AN ir MAN vidurkis šiek tiek didesnis nei chorvedžių (AN M = 43 ir M = 40,7, MAN M = 100,3 ir M = 88,1), tačiau skirtumas nėra statistiškai reikšmingas. Statistiškai reikšmingas skirtumas rastas tik imant depresiškumo faktorių ($t = 2{,}083$, $p < 0{,}05$), čia pianistai nerimauja labiau nei chorvedžiai (M = 15,87 ir M = 12,92).

Patirties sąsajos su muzikos atlikimo nerimu

Šiame tyrime patirtis matuojama trimis parametrais. Pirmasis – *muzikinė patirtis*. Ji buvo skaičiuojama iš atlikėjo amžiaus atėmus metų, nuo kurių pradėjo mokytis muzikos, skaičių, kitaip tariant, tai yra muzikos mokymosi metų skaičius. Kitas parametras – *koncertinė patirtis*. Šiuo atveju ji yra koncertų kiekis per vienus metus. Trečiasis parametras – *statusas*. Studentai ir dėstytojai skiriasi savo muzikine ir koncertine patirtimi, dėstytojų patirtis didesnė. Greta šių trijų parametrų taip pat atsižvelgėme ir į amžiaus rodiklius.

Gauti rezultatai rodo (žr. 13 lentelę), kad sąsajų tarp muzikinės patirties ir AN, MAN nėra. Nustatytas koncertinės patirties bei AN ir MAN ryšys. Apskaičiavus duomenis gautos neigiamos statistiškai reikšmingos sąsajos tarp koncertinės patirties ir AN ($r_s = -0{,}373$, $p < 0{,}01$), koncertinės patirties ir MAN ($r_s = -0{,}408$, $p < 0{,}01$) bei atskirų jo faktorių (psichologinio pažeidžiamumo $r_s = -0{,}323$, $p < 0{,}01$, ankstyvųjų santykių konteksto $r_s = -0{,}264$, $p < 0{,}01$, proksimalinių atlikimo problemų $r_s = -0{,}400$, $p < 0{,}01$).

Nerimo faktoriai	Pianistai (N = 76)		Chorvedžiai (N = 36)		p	t	df
	M	SD	M	SD			
Asmenybinis nerimastingumas	43	7,5	40,7	7,6	0,131	1,521	110
Muzikos atlikimo nerimas	100,3	31,4	88,1	29,9	0,054	1,946	110
Psichologinis pažeidžiamumas	29,3	10,4	25,5	9,9	0,296	1,827	110
Ankstyvųjų santykių kontekstas	14,6	5,9	13,3	5,9	0,070	1,051	110
Proksimalinės atlikimo problemos	56,3	20	49,2	19,6	0,080	1,765	110
Depresiškumas	15,87	7,20	12,92	6,55	**0,040**	2,083	110
Jaudulys, baimė	18,41	6,85	16,92	5,19	0,250	1,157	110
Somatiniai simptomai	19,64	6,78	17,83	7,07	0,195	1,304	110
Tėvų empatija	8,18	3,49	8,50	4,22	0,687	-0,417	110
Atmintis	4,71	2,44	4,61	2,96	0,851	0,188	110
Apmąstymai prieš pasirodymą ir po jo	4,21	2,75	3,72	2,42	0,365	0,910	110
Nerimo perdavimas iš kartos į kartą	6,83	4,15	4,81	3,52	0,052	1,964	110
Kruopšti savęs ir kitų analizė	7,80	4,22	6,64	4,22	0,176	1,362	110
Kontrolės jausmas	4,95	2,39	4,61	2,18	0,478	0,713	110
Palankios progos vertė	2,09	0,955	1,89	0,854	0,279	1,087	110
Pasitikėjimas	5,61	2,28	5,53	2,27	0,867	0,168	110
Persmelkiantis nerimas	2,72	1,053	2,75	1,079	0,904	-0,123	110

12 lentelė. Pianistų ir chorvedžių AN ir MAN palyginimas

	Asmenybinis nerimastingumas	**Muzikos atlikimo nerimas**			
		Bendras	Psichologinis pažeidžiamumas	Ankstyvųjų santykių kontekstas	Proksimalinės atlikimo problemos
Muzikinė patirtis	-0,097	-0,084	-0,054	0,076	-0,132
Koncertinė patirtis	-0,373**	-0,408**	-0,323**	-0,264**	-0,400**
Amžius	-0,182	-0,169	-0,081	-0,022	-0,215*

Pastaba. *p < 0,05, **p < 0,01

13 lentelė. Muzikinės, koncertinės patirties, amžiaus ryšys su AN ir MAN (koreliacijos koeficientai)

Analizuojant duomenis buvo tirtas ryšys tarp amžiaus ir asmenybinio nerimastingumo bei amžiaus ir muzikos atlikimo nerimo. Reikšmingo ryšio tarp minėtų kintamųjų nerasta. Statistiškai reikšminga neigiama koreliacija gauta tik tarp amžiaus ir vieno iš MAN faktorių – proksimalinių atlikimo problemų (r_s = -,215, p < 0,05). Vadinasi, kuo vyresnis atlikėjas, tuo šios problemos mažesnės.

Ieškota ryšio tarp muzikos patirties, koncertinės patirties ir klausytojų auditorijos (žr. 14 lentelę).

Statistiškai reikšmingo ryšio tarp muzikos patirties ir nerimo, jaučiamo skirtingose klausytojų auditorijose, nerasta. Apskaičiavus ryšį tarp koncertinės patirties ir nerimo, jaučiamo skirtingose klausytojų auditorijose, gauta, kad yra statistiškai reikšminga neigiama koreliacija tarp koncertinės patirties ir atlikimo profesionalų auditorijai (r = -0,308, p < 0,01).

Buvo skaičiuojami asmenybinio nerimastingumo ir muzikos atlikimo nerimo skirtumai tarp dėstytojų ir studentų.

Taikytas Mann-Whitney U kriterijus. Gauti rezultatai rodo (žr. 15 lentelę), kad statistiškai reikšmingai skiriasi dėstytojų ir studentų asmenybinis nerimastingumas (M = 38,88 ir M = 43,30, p < 0,05) ir muzikos atlikimo nerimas (M = 81,31 ir M = 100,87, p < 0,05).

Norėdami įžvelgti daugiau patirties ir nerimo aspektų, analizavome ir Kenny muzikos atlikimo nerimo klausimyno 12 faktorių (žr. 16 lentelę).

Pritaikę Mann-Whitney U kriterijų gavome statistiškai reikšmingus dėstytojų ir studentų šių faktorių skirtumus: depresiškumas (M = 12,69 ir M = 15,59, p < 0,05), jaudulys, baimė (M = 15,38 ir M = 18,70, p < 0,05), somatiniai simptomai (M = 16,65 ir M = 19,69, p < 0,05), atmintis (M = 3,62 ir M = 5,00, p < 0,05), kruopšti savęs ir kitų analizė (M = 4,96 ir M = 8,17, p < 0,01), persmelkiantis nerimas (M = 3,38 ir M = 2,53, p < 0,01). Pastaruoju atveju nerimas didesnis dėstytojų imtyje.

Statistiškai reikšmingai nerimas tarp dėstytojų ir studentų skiriasi tik muzikuojant draugų auditorijai, šiuo atveju studentai nerimauja labiau (M = 3,19 ir M = 3,81, p < 0,05). Koncertuojant profesionalams, mėgėjams, žmonėms, nenusimanantiems apie muziką, ir vaikams nerimo lygis tarp studentų ir dėstytojų statistiškai reikšmingai nesiskiria.

	Profesionalai	**Mėgėjai**	**Nenusimanantys apie muziką**	**Draugai**	**Vaikai**
Muzikinė patirtis	-0,043	-0,013	0,093	-0,159	0,184
Koncertinė patirtis	-0,308**	-0,065	0,042	-0,162	-0,014

Pastaba. **p < 0,01

14 lentelė. Muzikinės patirties, koncertinės patirties ir nerimo, išgyvenamo skirtingose klausytojų auditorijose, ryšys (Spearmano koreliacijos koeficientai)

Nerimo faktoriai	**Dėstytojai (N = 26)**		**Studentai (N = 86)**		**p**	**Z**
	M	**SD**	**M**	**SD**		
Asmenybinis nerimastingumas	38,88	7,98	43,30	7,24	**0,003**	-2,946
Muzikos atlikimo nerimas	81,31	34,19	100,87	29,16	**0,005**	-2,826
Psichologinis pažeidžiamumas	24,77	10,97	29,13	10,10	0,060	-1,879
Ankstyvųjų santykių kontekstas	13,38	5,39	14,40	6,09	0,336	-0,963
Proksimalinės atlikimo problemos	43,15	20,66	57,35	18,86	**0,002**	-3,168

15 lentelė. Dėstytojų ir studentų AN, MAN palyginimas

Nerimo faktoriai	Dėstytojai (N = 26)		Studentai (N = 86)		p	z
	M	SD	M	SD		
Depresiškumas	12,69	7,18	15,59	6,99	**0,046**	-1,997
Jaudulys, baimė	15,38	7,39	18,70	5,87	**0,014**	-2,453
Somatiniai simptomai	16,65	6,87	19,79	6,76	**0,028**	-2,199
Tėvų empatija	7,05	3,15	8,66	3,82	0,056	-1,913
Atmintis	3,62	2,36	5,00	2,60	**0,014**	-2,454
Apmąstymai prieš pasirodymą ir po jo	4,38	2,58	3,95	2,54	0,604	-0,519
Nerimo perdavimas iš kartos į kartą	6,35	3,85	5,73	4,07	0,461	-0,737
Kruopšti savęs ir kitų analizė	4,96	3,78	8,17	4,10	**<0,001**	-3,603
Kontrolės jausmas	4,12	2,04	5,06	2,37	0,130	-1,513
Palankios progos vertė	1,92	0,891	2,06	0,938	0,517	-2,323
Pasitikėjimas	5,27	1,82	5,67	2,39	0,306	-1,024
Persmelkiantis nerimas	3,38	0,752	2,53	1,05	**<0,001**	-0,268

16 lentelė. Muzikos atlikimo nerimo faktorių palyginimas dėstytojų ir studentų imtyse

Auditorija	Dėstytojai (N = 26)		Studentai (N = 86)		p	Z
	M	SD	M	SD		
Profesionalai	4,23	1,30	4,69	1,38	0,066	-1,837
Mėgėjai	2,88	1,27	2,90	1,40	0,919	-0,102
Nenusimanantys apie muziką	2,73	1,18	2,29	1,34	0,072	-1,799
Draugai	3,19	1,23	3,81	1,53	**0,032**	-2,147
Vaikai	2,46	1,06	2,27	1,41	0,232	-1,194

17 lentelė. Dėstytojų ir studentų nerimavimo pasirodant skirtingose auditorijose palyginimas

Panaudojus Mann-Whitney U kriterijų rasti statistiškai reikšmingi dėstytojų ir studentų savęs kaip atlikėjo vertinimo skirtumai (M = 4,54 ir M = 3,98, $p < 0,05$).

Savęs vertinimas	Dėstytojai	Studentai
Puikus	15,4 %	5,8 %
Labai geras	46,2 %	19,8 %
Geras	23,1 %	47,7 %
Vidutiniškas	11,5 %	19,8 %
Prastas	3,8 %	7 %

18 lentelė. Dėstytojų ir studentų savęs kaip atlikėjo vertinimas (%)

Pateikti duomenys rodo, kad dėstytojai linkę save kaip atlikėją vertinti geriau. Tarp dėstytojų vyravo atsakymai „labai geras“ (46,20 %), tarp studentų – „geras“ (47,70 %). Ir dėstytojų, ir studentų imtyje rasta statistiškai reikšminga neigiama koreliacija tarp savęs kaip atlikėjo vertinimo ir AN bei savęs vertinimo ir MAN (žr. 19 lentelę).

Dėstytojų atveju koreliacija stipresnė (AN r = -0,482, $p < 0,05$, MAN r = -0,412, $p < 0,05$) nei studentų (AN r = -0,255, $p < 0,05$, MAN r = -0,282, $p < 0,05$).

	Asmenybinis nerimastingumas	Muzikos atlikimo nerimas			
		Bendras	Psichologinis pažeidžiamumas	Ankstyvųjų santykių kontekstas	Proksimalinės atlikimo problemos
Dėstytojų savęs kaip atlikėjo vertinimas	-0,482*	-0,412*	-0,490*	-0,184	-0,442*
Studentų savęs kaip atlikėjo vertinimas	-0,255*	-0,282*	-0,257*	-0,189	-0,253

Pastaba. *$p < 0,05$

19 lentelė. Savęs kaip atlikėjo vertinimo ir AN, MAN ryšys dėstytojų ir studentų imtyje

Lyties sąsajos su muzikos atlikimo nerimu

Lyties ir muzikos atlikimo nerimo sąsajas mėginome rasti lygindami asmenybinio nerimastingumo, muzikos atlikimo nerimo ir jo faktorių vidurkius vyrų ir moterų imtyse.

Rezultatai parodė (žr. 20 lentelę), kad lyginant grupes pagal lytį muzikos atlikimo nerimas skiriasi. Moterys nerimauja labiau (M = 101,47 ir M = 84,53). Pritaikę Stjudento t kriterijų nustatėme, kad skirtumas yra statistiškai reikšmingas (t = -2,703, p < 0,05). Vyrų ir moterų grupėse asmenybinis nerimas šiek tiek skiriasi (M = 40,53 ir M = 43,04), tačiau skirtumas nėra statistiškai reikšmingas (t = -1,614, p > 0,05).

Palyginsime Kenny muzikos atlikimo klausimyno 12 faktorių rodiklius skirtingose lytyse (žr. 21 lentelę).

Matome, kad statistiškai reikšmingai skiriasi vyrų ir moterų išgyvenami somatiniai simptomai (t = -3,338, p < 0,05). Moterų imtyje jie labiau išreikšti nei vyrų (M = 20,44 ir M = 15,91). Statistiškai reikšmingas faktoriaus „kruopšti savęs ir kitų analizė“ skirtumas (t = -3,543, p < 0,05). Moterys linkusios save ir kitus analizuoti labiau nei vyrai (M = 8,32 ir M = 5,82). Statistiškai reikšmingai skiriasi ir kontrolės jausmo faktorius (t = -2,393, p < 0,05). Moterų kontrolės jausmas mažesnis nei vyrų (M = 5,18 ir M = 4,06, didesnis vidurkis rodo didesnį nerimą ir mažesnį kontrolės jausmą). Kiti devyni faktoriai vyrų ir moterų grupėse statistiškai reikšmingai nesiskiria, tačiau dauguma atvejų moterų MAN lygis yra šiek tiek didesnis nei vyrų. Priešingi tik faktoriaus „tėvų empatija“ rodikliai (vyrų M = 8,32, moterų M = 8,27).

Buvo nagrinėjami vyrų ir moterų nerimo skirtumai pasirodant skirtingai auditorijai (žr. 22 lentelę).

Vidurkiams palyginti panaudojus Stjudento t kriterijų paaiškėjo, kad statistiškai reikšmingi vyrų ir moterų nerimo

Nerimo faktoriai	Vyrai (N = 34)		Moterys (N = 78)		p	t	df
	M	SD	M	SD			
Asmenybinis nerimastingumas	40,53	8,18	43,04	7,28	0,109	-1,614	110
Muzikos atlikimo nerimas	84,53	30,23	101,47	30,61	**0,008**	-2,703	110
Psichologinis pažeidžiamumas	25,06	10,56	29,45	10,15	**0,040**	-2,079	110
Ankstyvųjų santykių kontekstas	14,15	6,20	14,17	5,84	0,987	-0,016	110
Proksimalinės atlikimo problemos	45,32	17,49	57,86	20,10	**0,002**	-3,151	110

20 lentelė. Moterų ir vyrų AN, MAN palyginimas

Nerimo faktoriai	Vyrai (N = 34)		Moterys (N = 78)		P	t	df
	M	SD	M	SD			
Depresiškumas	13,44	6,63	15,56	7,25	0,147	-1,460	110
Jaudulys, baimė	16,71	6,01	18,46	6,50	0,182	-1,343	110
Somatiniai simptomai	15,91	5,83	20,44	6,89	**0,001**	-3,338	110
Tėvų empatija	8,32	4,25	8,27	3,53	0,944	0,071	110
Atmintis	4,53	2,66	4,74	2,59	0,961	-0,398	110
Apmąstymai prieš pasirodymą ir po jo	3,47	2,65	4,31	2,62	0,125	-1,547	110
Nerimo perdavimas iš kartos į kartą	5,82	4,26	5,90	3,94	0,929	-0,089	110
Kruopšti savęs ir kitų analizė	5,38	3,45	8,32	4,25	**0,001**	-3,543	110
Kontrolės jausmas	4,06	2,02	5,18	2,37	**0,018**	-2,393	110
Palankios progos vertė	1,15	1,39	1,67	1,91	0,157	-1,426	110
Pasitikėjimas	5,06	2,22	5,81	2,26	0,109	-1,615	110
Persmelkiantis nerimas	2,50	1,87	2,90	2,04	0,334	-0,970	110

21 lentelė. Muzikos atlikimo nerimo faktorių skirtumai vyrų ir moterų imtyse

Auditorija	Vyrai (N = 34)		Moterys (N = 78)		P	t	df
	M	SD	M	SD			
Profesionalai	4,18	1,40	4,76	1,33	**0,039**	-2,086	110
Mėgėjai	3,15	1,28	2,78	1,40	0,197	1,299	110
Nenusimanantys apie muziką	2,85	1,37	2,19	1,24	**0,014**	2,497	110
Draugai	3,65	1,95	3,68	1,49	0,916	-0,105	110
Vaikai	2,74	1,42	2,13	1,27	**0,027**	2,240	110

22 lentelė. Vyrų ir moterų nerimavimo pasirodant skirtingoms auditorijoms palyginimas

lygio skirtumai yra muzikuojant auditorijai, kurioje vyrauja profesionalai (t = -2,086, p < 0,05), apie muziką nenusimanantys žmonės (t = 2,497, p < 0,05) ir vaikai (t = 2,240, p < 0,05). Pasirodydami profesionalų auditorijai, vyrai jaučia mažesnį nerimą nei moterys (M = 4,18 ir M = 4,76). Tačiau vyrai labiau nei moterys nerimauja, kai reikia koncertuoti žmonėms, nenusimanantiems apie muziką (M = 2,85 ir M = 2,19) ir vaikams (M = 2,74 ir M = 2,13). Pasirodant draugams ir mėgėjams statistiškai reikšmingo skirtumo tarp vyrų ir moterų nerimavimo lygio nėra.

Apskaičiavus asmenybinio nerimastingumo, muzikos atlikimo nerimo ir auditorijos sąsajas atskirai vyrų ir moterų grupėse, buvo rastas statistiškai reikšmingas ryšys moterų imtyje ir statistiškai nereikšmingas vyrų imtyje.

Gauti rezultatai rodo (žr. 23 lentelę), kad reikšmingo ryšio tarp skirtingose auditorijose jaučiamo nerimo ir AN bei MAN vyrų grupėje nėra. Visose auditorijose jaučiamas nerimas moterų imtyje statistiškai reikšmingai teigiamai susijęs su MAN. Stipriausia teigiama koreliacija matoma tarp MAN ir profesionalų auditorijoje jaučiamo nerimo (r_s = 0,518, p < 0,01). Asmenybinis nerimastingumas moterų grupėje statistiškai reikšmingai ir teigiamai koreliuoja tik su profesionalų (r_s = 0,286, p < 0,05) ir mėgėjų (r_s = 0,231, p < 0,05) auditorijose patiriamu nerimu. Kai kurių ryšių vyrų auditorijoje, tikėtina, aptikti nepavyko dėl mažesnio imties dydžio.

Analizuojant vyrų ir moterų muzikos atlikimo nerimo skirtumus, buvo lyginamas nerimo lygis, patiriamas atliekant skirtingą muzikinę veiklą. Duomenys skaičiuoti tik studentų grupėje, nes dėstytojų imtys mažos ir lyginti jas pagal lytį neprasminga (žr. 24 lentelę).

Gautas statistiškai reikšmingas skirtumas atliekant šią veiklą: dalyvavimas konkurse (t = -1,993, p < 0,05), dalyvavimas meistriškumo kursuose (t = 2,760, p < 0,05), egzaminas (t = -2,303, p < 0,05). Moterų nerimo lygis didesnis nei vyrų dalyvaujant konkurse (M = 8,28 ir M = 7,20), meistriškumo kursuose (M = 5,21 ir M = 3,50), egzamine (M = 7,69 ir M = 6,30). Gauti rezultatai rodo, kad atlikdamos rečitalį ir grodamos koncerte moterys nerimauja šiek tiek daugiau nei vyrai, bet skirtumas nėra statistiškai reikšmingas.

Lygindami vyrų ir moterų savęs vertinimą gavome, kad moterų savęs vertinimas šiek tiek aukštesnis nei vyrų (M = 4,17, M = 3,97), tačiau skirtumas statistiškai nereikšmingas (t = -0,930, p > 0,05). Lyginant vyrų ir moterų pažymių vidurkį gauta, kad vyrų pažymiai šiek tiek geresni nei moterų (M = 9,45 ir M = 9,24), bet skirtumas statistiškai nereikšmingas.

Ieškojome ryšio tarp pažymių vidurkio ir AN, MAN vyrų ir moterų grupėse atskirai (žr. 25 lentelę).

Auditorija	**Asmenybinis nerimas**		**Muzikos atlikimo nerimas**	
	Vyrai (N = 34)	**Moterys (N = 78)**	**Vyrai (N = 34)**	**Moterys (N = 78)**
Profesionalai	0,255	0,286*	0,313	0,518**
Mėgėjai	0,219	0,231*	0,158	0,416**
Nenusimanantys apie muziką	0,022	0,161	-0,051	0,267*
Draugai	0,143	0,211	0,097	0,326**
Vaikai	0,035	0,204	-0,101	0,334**

Pastaba. *p < 0,05, **p < 0,01

23 lentelė. Nerimo, patiriamo pasirodant skirtingoms auditorijoms, AN, MAN sąsajos vyrų ir moterų grupėse

Atlikimo veikla	**Vyrai (N = 20)**		**Moterys (N = 67)**		**P**	**t**	**df**
	M	**SD**	**M**	**SD**			
Rečitalis	6,86	1,99	8,00	2,37	0,110	-1,626	56
Koncertas	6,20	2,11	6,63	2,35	0,469	-0,727	85
Dalyvavimas konkurse	7,20	2,26	8,28	2,09	**0,049**	-1,993	85
Dalyvavimas meistriškumo kursuose	3,50	2,39	5,21	2,44	**0,007**	-2,760	85
Egzaminas	6,30	2,47	7,69	2,33	**0,024**	-2,303	85
Specialybės paskaita	2,05	1,43	3,00	2,03	0,055	-1,943	85
Privati aplinka	3,30	2,57	3,14	2,16	0,778	0,283	84

24 lentelė. Vyrų ir moterų (studentų imtyje) nerimavimo atliekant skirtingą muzikinę veiklą palyginimas

	Asmenybinis nerimas	**Muzikos atlikimo nerimas**			
		Bendras	Psichologinis pažeidžiamumas	Ankstyvųjų santykių kontekstas	Proksimalinės atlikimo problemos
Vyrai (N = 34)	-0,236	-0,470*	-0,244	-0,438	-0,536*
Moterys (N = 78)	-0,385**	-0,441**	-0,416**	-0,081	-0,462**

Pastaba. *p < 0,05, **p < 0,01

25 lentelė. Pažymių vidurkio ir AN, MAN sąsajos vyrų ir moterų imtyse

Koreliacinė analizė atskleidė statistiškai reikšmingą neigiamą ryšį tarp moterų pažymių vidurkio ir AN (r_s = -0,385, p < 0,01), MAN (r_s = -0,441, p < 0,01). Kuo didesnis asmenybinis nerimastingumas, muzikos atlikimo nerimas, tuo mažesni pažymiai. Vyrų grupėje statistiškai reikšmingas neigiamas ryšys rastas tarp pažymių ir MAN (r_s = -0,470, p < 0,05), reikšmingo ryšio su asmenybiniu nerimastingumu nerasta. Verta priminti, kad vyrų grupė kur kas mažesnė, todėl ją padidinus tam tikras ryšys (pvz., sąsajos su ankstyvųjų santykių kontekstu) taptų statistiškai reikšmingas.

TYRIMO REZULTATŲ APTARIMAS

Patikrinę Kenny muzikos atlikimo nerimo konstrukto validumą nustatėme, kad patvirtinančiosios faktorinės analizės būdu gauti faktoriai iš dalies atitinka Muzikos atlikimo nerimo klausimyno autorės išskirtus faktorius. Remdamiesi šiais rezultatais darome išvadą, kad lietuviškos Kenny muzikos atlikimo nerimo klausimyno versijos validumas yra patenkinamas ir metodiką galima naudoti mokslinių tyrimų tikslais. Tačiau būtini ir tolesni faktorinės struktūros tyrimai, įtraukiant didesnes ir įvairesnes imtis.

Norėdami geriau suprasti muzikos atlikimo nerimo (MAN) dėsningumus, pirmiausia analizavome visos imties duomenis, patirties ir lyties neišskirdami. Patikrinus asmenybinio nerimastingumo (AN), MAN ir *klausytojų auditorijos* keliamo nerimo sąsajas stipriausias ryšys gautas tarp AN, MAN ir auditorijos, kurioje vyrauja profesionalai. Lehmannas ir kiti (2007) pastebėjo, kad labiausiai nerimaujama, kai salėje yra tos srities žinovas arba kitas atlikėjui reikšmingas asmuo. Melissa Brotons, Morrisas Fishbeinas, Ericas Gustafsonas, Rawsonas ir Leglaras (cit. iš Papageorgi ir kt., 2007) mini, kad nerimas padidėja salėje esant bendraamžiams. Ši mintis iš dalies paaiškina mūsų gautas AN, MAN ir draugų auditorijos sąsajas. Taip pat nustatėme, kad AN, MAN susiję su mėgėjų auditorijose, tačiau nesusiję su vaikų ir apie muziką nenusimanančių žmonių auditorijose jaučiamu nerimu. Neaptikome tyrimų, analizuojančių muzikos atlikimo nerimo sąsajas su skirtingose klausytojų auditorijose jaučiamu nerimu.

Rezultatų analizė rodo, kad asmenybinis nerimastingumas ir muzikos atlikimo nerimas stipriai susijęs su *savęs kaip atlikėjo vertinimu*. Kuo muzikantas save vertina geriau, tuo mažesnį atlikimo nerimą jis patiria, kuo gyvenime yra nerimastingesnis, tuo prasčiau save vertina. Panašius rezultatus gavo ir Charlene Ryan (cit. iš Kenny, Osborne, 2006). Ji nustatė, kad MAN yra atvirkščiai proporcingas savęs vertinimui.

Ryšys aptiktas ir tarp MAN bei *specialybės pažymių vidurkio*. Kuo prastesniais pažymiais studentas mokosi, tuo jo muzikos atlikimo nerimas didesnis. Karen McCambridge (cit. iš Yağişan, 2009) ir Nihano Yağişano (2009) tyrimų rezultatai rodo, kad pasiekimai ir atlikimo nerimas koreliuoja. Nustatyta, kad specialybės pažymių vidurkis susijęs ir su asmenybiniu nerimastingumu. Šis ryšys veikiausiai yra todėl, kad nerimastingi atlikėjai labiau bijo pasirodyti scenoje ir toji baimė, Alberto LeBlanco ir kitų (1997) tyrimo duomenimis, dažniausiai neigiamai veikia atlikimo kokybę, o tai lemia ir prastesnį atlikimo vertinimą. Taip pat nustatėme, kad pažymių vidurkis susijęs ir su savęs kaip atlikėjo vertinimu, t. y. kuo geresnius pažymius studentas gauna, tuo geriau save vertina.

Išanalizavę nerimo stiprumo skirtumus atliekant įvairią *muzikinę veiklą* nustatėme, kad fortepijono ir choro dirigavimo studentai labiausiai nerimauja, kai reikia dalyvauti konkurse ir laikyti egzaminą. Michelle Craske, Kennethas Craigas (1984) ir Donaldas Hamannas, Martha Sobaje (1983) taip pat nustatė, kad perklausos, atsiskaitymai ir dalyvavimas konkursuose kelia didžiausią įtampą. Tokią pat išvadą priėjo ir Glennas Danielis Wilsonas (cit. iš Papageorgi ir kt., 2007). Atliekant minėtą muzikinę veiklą svarbus nerimą galintis sukelti veiksnys yra komisija, kuri ne tik stebi, bet ir vertina. Jenifer Abel ir Kewinas Larkinas (1990) nustatė, kad širdies ritmas ir kraujospūdis yra didesni, kai atlikimas vertinamas komisijos. Tokius pat rezultatus gavo ir Tartalone (cit. iš LeBlanc ir kt., 1997). Brotons (cit. iš LeBlanc ir kt., 1997) atliko tyrimą, kuriame muzikantų pasirodymą vertino komisija. Vienu atveju ji buvo koncertinėje salėje, antru atveju atlikėjas grojo vienas, bet jo atlikimas buvo įrašomas ir įrašas perduodamas komisijai vertinti. Gauti duomenys parodė, kad lyginant abu atvejus nerimo stiprumas statistiškai reikšmingai nesiskyrė.

Pianistų studentų imtyje greta labiausiai nerimą keliančios veiklos (konkurso ir egzamino) yra ir rečitalis.

Neaptikome tyrimų, analizuojančių rečitalio ir MAN sąsajas. Manytume, kad grodami rečitalį atlikėjai jaučiasi labiausiai matomi ir stebimi publikos, todėl, anot Wilsono (cit. iš Papageorgi ir kt., 2007), yra labiau pažeidžiami ir nerimastingi.

Ieškodami asmenybinio nerimastingumo, muzikos atlikimo nerimo ir muzikinių veiklų sąsajų studentų imtyje aptikome, kad MAN susijęs su visa anketoje pateikta muzikine veikla. O AN nesusijęs su rečitaliu, dalyvavimu konkurse ir atlikimu specialybės paskaitoje. Kitaip tariant, jei muzikantas yra nerimastingas, dar nereiškia, kad jis labiau bijos rečitalio, konkurso ar specialybės paskaitos. Kuo žmogaus asmenybinis nerimas didesnis, tuo jis labiau bijos koncerto, dalyvavimo meistriškumo kursuose, egzamino ir muzikavimo privačioje aplinkoje.

Ištyrus fortepijono ir choro dirigavimo dėstytojų nerimo stiprumą atliekant skirtingą muzikinę veiklą paaiškėjo, kad labiausiai nerimaujama pasirodant prestižinėje salėje. Čia galima prisiminti Marianne Kaspersen ir Karlo G. Götestamo (cit. iš Lehmann ir kt., 2007) mintis. Jie atkreipia dėmesį į tai, kad Vakarų Europos koncertinių salių tradicijos kelia itin daug nerimo. Jose yra didelis atstumas tarp atlikėjo ir klausytojų, taip pat atlikėjas pateikiamas kaip ekspertas, jam keliami didesni reikalavimai, publika atlikėjo atžvilgiu turi didesnių lūkesčių, o tai sukelia dar daugiau nerimo. Koncertuojant prestižinėse salėse didžiąją publikos dalį sudaro profesionalai, o tokia auditorija nerimauti verčia labiausiai.

Mėginta nustatyti, ar skiriasi AN ir MAN atsižvelgiant į planus koncertuoti ir ateityje. Išanalizavę duomenis nustatėme, kad aukštas asmenybinis nerimastingumas ir stiprus muzikos atlikimo nerimas būdingas žmonėms, ateityje koncertuoti neketinantiems. Mažiausi AN ir MAN rodikliai aptikti tarp atsakiusiųjų „taip“. Šias išvadas patvirtina Kenny ir Osborne (2006) tyrimas. Jame tiriamieji, pažymėję, kad nori tapti profesionaliais muzikantais, patyrė mažesnį MAN nei tie, kurie atsakė „ne“ arba „nežinau“. Mokslininkės daro išvadą, kad mokiniai atsisako ar nėra užtikrinti, jog pasirinks profesionalaus muzikanto karjerą dėl diskomforto, susijusio su aukštu MAN. Kita vertus, įmanoma, kad mokiniai, ketinantys siekti profesionalios karjeros, yra geresni atlikėjai ir turi didesnius sėkmės lūkesčius (Kenny, Osborne, 2006).

Neradome asmenybinio nerimastingumo, muzikos atlikimo nerimo skirtumų tarp pianistų ir chorvedžių, tačiau čia matoma reikšminga tendencija, rodanti didesnį pianistų nerimą. Statistiškai patikimas skirtumas rastas tik analizuojant vieno MAN faktoriaus (depresiškumo) rezultatus, bet tai nėra pakankamas rodiklis, leidžiantis teigti, kad pianistų ir chorvedžių MAN skiriasi. Panašius rezultatus gavo Cooperis ir Willsas (cit. iš Lehmann ir kt., 2007), Yağişanas (2009). Jie nustatė, kad MAN būdingas visų rūšių atlikėjams ir skirtumų tarp specializacijų neišskyrė. Vis dėlto diduma tyrimų rodo, kad solistai nerimauja labiau nei ansamblių atlikėjai. Wendy J. Cox ir Justinas Kenardy (cit. iš Lehmann ir kt., 2007) tyrė suaugusių muzikos studentų pasirodymus ansamblyje bei solo ir didesnį nerimą užfiksavo atliekant solo. Lydios Fehm ir Katjos Schmidt (2006) tyrimo rezultatai parodė, kad stipriausią nerimą išgyvena solistai, šiek tiek silpnesnį kamerinės muzikos atlikėjai ir silpniausią orkestrantai.

Galbūt mūsų tyrime statistiškai reikšmingo skirtumo tarp pianistų ir chorvedžių AN bei MAN nėra, nes per maža choro dirigavimo specializacijos atlikėjų imtis. Žvelgiant į vidurkių skirtumus matyti, kad pianistai nerimauja šiek tiek daugiau, tad tikėtina, jog pakartojus tyrimą su didesne imtimi galimi reikšmingi skirtumai tarp solo ir ansamblio atlikėjų patiriamo MAN. Tokie duomenys galėjo būti gauti ir todėl, kad chorvedžių imtyje patyrusių atlikėjų yra mažiau nei nepatyrusių. Keldami prielaidą, kad pastarieji nerimauja labiau, galime manyti, jog dėl to bendras chorvedžių nerimo lygis yra aukštesnis.

Išanalizavus duomenis ***patirties*** aspektu, ryšio tarp asmenybinio nerimastingumo, muzikos atlikimo nerimo ir muzikinės patirties nerasta. Panašius rezultatus gavo Gordonas Rae ir Karen McCambridge (2004), Yağişanas (2009). Jie priėjo išvadą, kad MAN ir patirtis nesusiję. Tokią mintį galime rasti daugelyje mokslinių straipsnių, tačiau patirtis juose traktuojama tik kaip muzikos mokymosi metų skaičius. Į savo tyrimą mes įtraukėme koncertinės patirties sąvoką ir nustatėme stiprų ryšį ne tik su MAN, bet ir su AN. Remdamiesi tyrimo rezultatais, galime daryti išvadą, kad kuo daugiau koncertuojama per metus, tuo nerimas mažesnis bei kuo aukštesnis asmenybinis nerimastingumas, tuo mažiau atlikėjas koncertuoja. Aptiktas ryšys tarp koncertinės patirties ir profesionalų auditorijos. Kuo didesnė koncertinė patirtis, tuo mažesnis nerimas koncertuojant profesionalams.

Nerasta ir AN bei MAN ryšio su amžiumi. Ioulia Papageorgi ir kiti (2007) mini, kad amžius gali turėti įtakos MAN. Galbūt amžiaus ir muzikos atlikimo nerimo sąsajos būtų matomos tuo atveju, jei šalia mūsų tiriamųjų dar būtų apklausti ir vaikai. Remiantis Kenny ir Osborne (2006), labai maži vaikai retai kada patiria muzikos atlikimo nerimą. Turint labai skirtingo amžiaus imtį galbūt būtų matomos amžiaus ir muzikos atlikimo nerimo sąsajos.

Tyrimo rezultatai rodo, kad studentai linkę nerimauti labiau nei dėstytojai. Dimitros Kokotsaki ir Jane Davidson (2003) tyrime gauti panašūs rezultatai. Čia studentai turėjo didesnį MAN nei studijas baigę muzikantai. Andrew Steptoe ir Helen Fidler (1987), tyrę profesionalius orkestrantus ir studentus, gavo, kad studentų nerimas yra aukštesnis nei profesionalų. Nustatėme, kad dėstytojai turi didesnę koncertinę patirtį, ir manytume, kad tai galėtų būti priežastis, lemianti mažesnį jų MAN. Taip pat akivaizdu, kad dėstytojai save kaip atlikėją vertina geriau. Rastas ryšys tarp šio vertinimo ir MAN atskleidžia, kad kuo savęs vertinimas aukštesnis, tuo nerimas mažesnis.

Duomenų analizė parodė, kad koncertuojant įvairiai auditorijai nerimo skirtumų tarp dėstytojų ir studentų beveik nėra. Skirtumas rastas tik pasirodant draugų auditorijai. Čia studentų nerimas didesnis. Galima daryti prielaidą, kad taip yra todėl, jog paaugliams svarbi bendraamžių nuomonė ir tai kelia papildomą įtampą (Brotons, Fishbein, Gustafson, Rawson, Leglar, cit. iš Papageorgi ir kt., 2007).

Lyties ir muzikos atlikimo nerimo sąsajos analizuojamos daugelyje tyrimų (Kenny ir Osborne, 2006; Lewinsohn ir kt., 1998; Rae, McCambridge, 2004; Kokotsaki, Davidson, 2003; Abel, Larkin, 1990, ir kt.). Mūsų tyrimo rezultatai parodė, kad, lyginant grupes pagal lytį, muzikos atlikimo nerimas skiriasi statistiškai reikšmingai. Moterys nerimauja labiau nei vyrai. Šie rezultatai patvirtina daugelį kitų tyrimų. Peterio Lewinsohno ir kitų (1998) tyrimo duomenys rodo, kad moterys du tris kartus daugiau nei vyrai yra linkusios patirti nerimą. Rae ir McCambridge (2004) tyrime moterys parodė aukštesnį nerimo lygį nei vyrai. Yağişano (2009) tyrime dalyvavo 222 įvairių muzikos specializacijų studentai. Nustatyta, kad moterų atlikimo nerimo lygis yra aukštesnis nei vyrų. Kenny ir Osborne (2006) taip pat gavo rezultatus, rodančius, kad moterys nerimauja labiau. Lewinsohnas ir kiti (1998) ištyrė, jog tarp moterų dažnesni ir nerimo sutrikimai.

Reikšmingų asmenybinio nerimastingumo skirtumų vyrų ir moterų grupėse nėra. Naudodami Spielbergerio asmenybinio nerimastingumo skalę Kokotsaki ir Davidson (2003) gavo labai panašius duomenis.

Detaliau išanalizavę MAN skirtumus tarp vyrų ir moterų pamatėme, kad moterų imtyje ryškesni somatiniai simptomai. Remiantis Kenny muzikos atlikimo nerimo klausimyno teiginiais, čia kalbama apie šiuos simptomus – burnos džiūvimą, silpnumą, galvos svaigimą, pilvo raižymą, padažnėjusį pulsą, įsitempusius raumenis, kūno drebulį. Nustatyta, kad moterys linkusios kruopščiau analizuoti save ir kitus, taip pat mažesnis ir jų kontrolės jausmas.

Palyginę vyrų ir moterų nerimo stiprumą pasirodant skirtingai *klausytojų auditorijai* pamatėme, kad moterys, koncertuodamos profesionalams, nerimauja labiau nei vyrai. Kaip jau minėjome, tyrimų, analizuojančių nerimo pasirodant skirtingoms auditorijoms aspektus, neaptikome, tad neturime su kuo palyginti savo duomenų. Mūsų gauti rezultatai iš dalies atitinka Alberto LeBlanco, Youngo Chango Jino, Mary Obert ir Carolyn Siivolos (cit. iš Papageorgi ir kt., 2007) tyrimą, kuriame nustatyta, kad moterys auditoriją suvokia kaip grėsmingesnę. LeBlancas ir kiti (1997), tyrę auditorijos įtaką MAN, nustatė, kad per pasirodymą moterų širdies ritmas gerokai dažnesnis nei vyrų. Tokius pat rezultatus gavo Abel ir Larkinas (1990). Įdomu, kad koncertuodami žmonėms, nenusimanantiems apie muziką, ir vaikams vyrai nerimauja labiau. Galbūt taip yra todėl, kad moterys nerimo lygius skirtingose auditorijose diferencijuoja labiau nei vyrai.

Moterų imtyje radome ryšį tarp muzikos atlikimo nerimo ir nerimo, jaučiamo visuose pateiktuose auditorijų tipuose. Allanas Paivo ir Wallace Lambertas dar 1959 metais nustatė, kad moterys, pasirodydamos auditorijai, nerimauja labiau nei vyrai. Tai patvirtina ir Rayn atliktas (2004) vaikų tyrimas. Stipriausias MAN ryšys nustatytas su nerimu, jaučiamu profesionalų auditorijoje. Sąsajos moterų grupėje rastos tarp asmenybinio nerimastingumo ir profesionalų bei mėgėjų auditorijų. Galime manyti, kad nerimastingos moterys bijos pasirodyti profesionalų ir mėgėjų auditorijai, tačiau skirtingo nerimastingumo moterys vienodai nerimaus pasirodydamos nenusimanantiems apie muziką, draugams ir vaikams.

Studentų imtyje palyginę vyrų ir moterų nerimo lygį atliekant skirtingą *muzikinę veiklą*, gavome, kad moterys, dalyvaudamos konkurse, meistriškumo kursuose ir laikydamos egzaminą, nerimauja labiau nei vyrai. Vyrų ir moterų dalyvavimo konkurse ir laikant egzaminą nerimo skirtumai patvirtina Kokotsaki ir Davidson (2003) tyrimo rezultatus. Juose matyti, kad moterys labiau nei vyrai nerimauja atlikdamos komisijos stebimą veiklą. Kokie veiksniai galėtų turėti įtakos didesniam moterų nerimavimui dalyvaujant meistriškumo kursuose, sunku pasakyti.

Analizuodami duomenis pamatėme, kad nesiskiria vyrų ir moterų pažymių vidurkiai. Ryan (2004) taip pat nustatė, kad šiuo aspektu skirtumas tarp vaikinų ir merginų nėra reikšmingas. Vyrų ir moterų grupėse nerasta skirtumų ir vertinant save kaip atlikėją. Abel ir Larkinas (1990) gavo priešingus rezultatus – moterys pianistės save vertino prasčiau nei vyrai.

Tyrimo ribotumai ir gairės tolesniems tyrimams. Tyrimo rezultatų analizę iš dalies ribojo imties ypatybės. Siekiant patikimesnių rezultatų, reikėtų ištirti didesnį tiriamųjų skaičių, tirti ir kitų specialybių tiriamuosius, įtraukti profesionalus nedėstytojus. Taip pat imtyje buvo mažiau vyrų, todėl būtų naudinga išplėsti vyrų imtį.

Kaip jau minėta, Kenny muzikos atlikimo nerimo klausimyno validumas taip pat reikalauja tolesnių tyrimų.

Muzikos atlikimo nerimo tyrinėtojai teigia, kad šie tyrimai reikalingi, jog padėtų geriau suprasti muzikos atlikimo nerimo procesus ir pasiūlytų tinkamus įveikos būdus. Tuo pat metu teoriniai tyrinėjimai galėtų plėtoti dabartines žinias apie muzikos atlikimo nerimą ir kartu pateikti naujų vertingų žinių apie šį procesą (Papageorgi ir kt., 2007).

Manytume, kad būtų naudinga plačiau tyrinėti muzikos atlikimo nerimo ir asmenybės charakteristikų (intravertiškumo, ekstravertiškumo, perfekcionizmo, aš efektyvumo ir kt.) ryšį; visa tai, anot Shulamit Mor ir kitų (1995) bei Gary McPhersono ir Johno Gary HMcCormicko (2006), yra svarbu muzikos atlikimo nerimui. Muzikos atlikimo nerimo ir motyvacijos sąsajų tyrimai galėtų būti itin reikšmingi. Remiantis jų duomenimis, galbūt pavyktų sudaryti naudingas mokymosi programas ir parengti pedagogus taip,

jog jie tinkamai motyvuotų studentus, kad šie patirtų kuo mažesnį neigiamą nerimo poveikį. Nustatant mokymo(si) reikšmę muzikos atlikimo nerimui turėtų padėti tyrimai, lyginantys skirtingų kultūrų muzikantus. Būtų naudinga ištirti ryšį tarp muzikos atlikimo nerimo ir socialinės fobijos bei kitų nerimo sutrikimų. Nedaug tyrimų lygino profesionalius muzikos atlikėjus ir mėgėjus, tad tokio pobūdžio tyrimai būtų įdomūs ir naudingi.

Lietuvoje muzikos atlikimo nerimo tyrimų sritis neišplėtota, todėl su bet kuriais aspektais susiję tyrimai būtų itin naudingi.

Išvados

1. Įvertinę Kenny muzikos atlikimo nerimo klausimyno validumą nustatėme, kad originalios instrumento struktūros konvergentinis validumas geras (stipri koreliacija su asmenybinio nerimastingumo skale), aukštas vidinis suderinamumas (Cronbacho a = 0,902). Faktorinė analizė iš dalies patvirtino Kenny siūlomą modelį.

2. Išanalizavus visos imties duomenis, rastas muzikos atlikimo nerimo ryšys su nerimu, jaučiamu skirtingose klausytojų auditorijose ir atliekant skirtingą muzikinę veiklą. Nustatyta, kad labiausiai nerimaujama, kai klausytojų auditorijoje vyrauja profesionalai. Daugiausia nerimo kelia ta muzikinė veikla, kuri yra vertinama komisijos (konkursai, egzaminai).

3. Nustatyta, kad muzikos atlikimo nerimas nesusijęs su muzikos mokymosi metų skaičiumi ir atlikėjo amžiumi, tačiau rastas muzikos atlikimo nerimo ir koncertinės patirties ryšys. Pastebėta, kad kuo didesnė koncertinė patirtis, tuo mažesnis muzikos atlikimo nerimas. Duomenų analizė parodė, kad studentai patiria stipresnį muzikos atlikimo nerimą nei dėstytojai. Nerasta sąsajų tarp muzikos mokymosi metų skaičiaus ir nerimo, kurį kelia skirtinga klausytojų auditorija. Ryšys aptiktas tarp nerimo, jaučiamo auditorijoje, kurioje vyrauja profesionalai, ir koncertinės patirties. Kuo koncertinė patirtis didesnė, tuo mažiau nerimaujama pasirodant profesionaliems muzikantams.

4. Palyginus vyrų ir moterų grupes, tyrimo rezultatai parodė, kad moterys jaučia didesnį muzikos atlikimo nerimą nei vyrai. Pastebėta, kad jos patiria ryškesnių somatinių nerimo simptomų ir pasižymi menkesniu kontrolės jausmu. Išanalizavę duomenis pamatėme, kad moterys, pasirodydamos profesionalų auditorijai ir atlikdamos vertinimo komisijos stebimą muzikinę veiklą, nerimauja labiau nei vyrai.

5. Nustatyta, kad kuo geriau asmuo save vertina kaip atlikėją, tuo mažesnį muzikos atlikimo nerimą patiria. Taip pat mažesnis nerimas yra tada, kai atlikėjas mokosi geresniais pažymiais. Skirtumų tarp vyrų ir moterų nerasta. Išanalizavus duomenis paaiškėjo, kad respondentai, ketinantys siekti profesionalaus muzikanto karjeros, t. y. koncertuoti ir ateityje, patiria mažesnį nerimą nei tie, kurie koncertuoti nebeplanuoja ar dar nėra apsisprendę.

6. Palyginę pianistų ir chorvedžių imtis galime teigti, kad statistiškai reikšmingo skirtumo tarp jų patiriamo muzikos atlikimo nerimo nėra.

Literatūra

Abel, Jenifer L.; Larkin, Kevin. T. Anticipation of Perfomance Among Musicians: Physiological Arousal, Confidence and State – Anxiety. In *Psychology of Music*. 1990, No. 18, p. 171–182.

Barlow, David H. *Anxiety and its disorders: The nature and treatment of anxiety and panic.* New York: Guilford Press, 2002, 2nd ed.

Barlow, David H. Unraveling the mysteries of anxiety and its disorders from the perspective of emotion theory. In *American Psychologist*. 2000, Vol. 55, p. 1245–1263.

Byrne, Barbara M. *Structural Equation Modeling with AMOS.* London: Lawrence Erlbaum Associates, 2001.

Craske, Michelle; Craig, Kenneth D. Musical – performance anxiety: The three – systems model and self – efficacy theory. In *Behavior Research and Therapy*. 1984, Vol. 22, p. 267–280.

Elliot, Andrew J.; McGregor Holly. A. Test anxiety and the hierarchical model of approach and avoidance achievement motivation. In *Journal of Personality & Social Psychology*. 1999, Vol. 76, p. 628–644.

Fehm, Lydia; Schmidt, Katja. Performance anxiety in gifted adolescent musicians. In *Journal of anxiety disorders*. 2006, Vol. 20(1), p. 98–109.

Hamann, Donald L.; Sobaje, Martha. Anxiety and the College Musician: Study of Performance Conditions and Subject Variables. In *Psychology of Music*. 1983, Vol. 11(1), p. 37–50.

Kenny, Dianna T.; Davis, Pamela; Oates, Jenni. Music performance anxiety and occupational stress amongst opera chorus artists and their relationship with state and trait anxiety and perfectionism. In *Journal of Anxiety Disorders*. 2004, Vol. 18, p. 757–777.

Kenny, Dianna T.; Osborne Margaret, S. Music performance anxiety: New insights from young musicians. In *Advances and Cognityve Psychology*. 2006, Vol. 2, No. 2–3.

Kenny, Dianna T. The factor structure of the revised Kenny Music Performance Anxiety Inventory, 2009. Prieiga per internetą: http://:www.rcm.ac.uk/cache/fl0019647.pdf [žiūrėta 2010 10 19].

Kokotsaki, Dimitra; Davidson, Jane W. Investigating music performance anxiety among music college singing students – a quantitative analysis. In *Music Education Research*. 2003, Vol. 5(1), p. 45–59.

LeBlanc, Albert; Jin, Young Chang; Obert, Mary; Siivola, Carolyn. Effect of audience on music performance anxiety. In *Journal of Research in Music Education*. 1997, Vol. 45, p. 480–496.

Lehmann, Andreas C.; Sloboda, John A.; Woody, Robert H. *Psychology for Musicians. Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford University Press, 2007.

Lewinsohn, Peter M.; Gotlib, Ian H.; Lewinsohn, Mark; Seeley, John R.; Allen, Nicolas B. Gender differences in anxiety disorders and anxiety symptoms in adolescents. In *Journal of Abnormal Psychology*. 1998, Vol. 107, p. 109–117.

McCormick, John; McPherson, Gary E. The role of self – efficacy in a musical performance examination: An exploratory structural equation analysis. In *Psychology of Music*. 2003, Vol. 31(1), p. 37–51.

McPherson, Gary E.; McCormick, John. Self-efficacy and music performance. In *Psychology of Music*. 2006, Vol. 34(3), p. 322–336.

Mor, Shulamit; Day, Hy I.; Flett, Gordon L.; Hewitt, Paul L. Perfectionism, control and components of performance anxiety in professional artists. In *Cognitive Therapy and Research*. 1995, Vol. 19(2), p. 207–225.

Paivo, Allan; Lambert, Wallace E. Measures and correlates of audience anxiety („stage fright"). In *Journal of Personality*. 1959, Vol. 27, p. 17.

Papageorgi, Ioulia; Hallam, Susan; Welch, Graham F. A conceptual framework for understanding musical performance anxiety. In *Research Studies in Music Education*. 2007, No. 28.

Parasuraman, Saroj; Purohit, Yasmin S. Distress and boredom among orchestral musicians: The two faces of stress. In *Journal of Occupational Health Psychology*. 2000, Vol. 5(1), p. 74–83.

Rae, Gordon; McCambridge, Karen. Correlates of performance anxiety in practical music exams. In *Psychology of Music*. 2004, Vol. 32(4), p. 432–439.

Ryan, Charlene. Gender differences in children's experience of musical performance anxiety. In *Psychology of Music*. 2004, Vol. 32, p. 89–103.

Spahn, Claudia. *Music Performance Anxiety. A Review of the Literature*. Inaugural Dissertation. Freiburg: Albert Ludwigs University, Vorgelegt, 2009. Prieiga per internetą: http://:www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/6603/pdf/MPA.pdf [žiūrėta 2010 10 23].

Steptoe, Andrew; Fidler, Helen. Stage fright in orchestral musicians: A study of cognitive and behavioral strategies in performance anxiety. In *British Journal of Psychology*. 1987, Vol. 78, p. 241–249.

Stoeber, Joachim; Eismann, Ulrike. Perfectionism in young musicians: Relations with motivation, effort, achievement, and distress. In *Personality and Individual Differences*. 2007, Vol. 43(8), p. 2182–2192.

Valentine, Elisabeth. The fear of performance. In *Musical performance: A guide to understanding*, ed. J. Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 168–182.

Yağişan, Nihan. A Survey of Music Performance Anxiety Among Turkish Music Students. In *Turkish Journal Music Education*. 2009, Vol. 2, No. 1.

Summary

Music performance anxiety (MPA) is "the experience of marked and persistent anxious apprehension related to musical performance that has arisen through specific anxiety conditioning experiences and which is manifested through combinations of affective, cognitive, somatic and behavioral symptoms" (Kenny, quoted in Spahn, 2009, p. 1).

The article deals with music performance experience and gender links with performance anxiety taking into consideration the following factors: the audience, various music performance activities, plans for future performance, self-evaluation of oneself as a performer and average grades. Links between the mentioned factors and MPA were established first of all in all the respondents; later they were analyzed according to their experience and gender.

In the study, 112 professional music performers (76 pianists and 36 chorus conductors) took part. The data were collected employing the Spielberger Stait-Trait Anxiety Inventory, a questionnaire and the Kenny Music Performance Anxiety Inventory that has not been used in Lithuania before. Analysis of the data demonstrated links between music performance anxiety and the anxiety present in different audiences and different music performance activities. It was established that the degree of anxiety was the highest when professional dominated in the audience. Those musical activities that were judged by a jury produced the greatest degree of anxiety (competitions, examinations).

It was established that music performance anxiety was not linked with the number of years of music studies and the performer's age; however, links between music performance anxiety and concert experience were discovered. It was observed that the greater concert experience the lesser music performance anxiety. Data analysis suggested that students experienced greater music performance anxiety than teachers. No links were discovered between the number of years of music study and the anxiety caused by different audiences. Links were established between the anxiety felt in the audience with large numbers of professional and concert experience. The greater concert experiences the lesser the anxiety performing in front of professional musicians.

The comparison of male and female groups revealed that women feel greater music performance anxiety than men. It was observed that they have greater somatic anxiety symptoms and a weaker feeling of control. Analysis suggested that women performers feel more anxious than men performing for a professional audience and in front of a jury. It was established that the better performers think of themselves, the lesser anxiety they experience. Anxiety is also lesser when the performer's grades are higher. There are no differences between men and women. Analysis has revealed that the respondents who are going to embark on a professional career feel less anxiety than those who are not going to perform in the future or have not made up their mind.

The comparison of pianists and choir conductors demonstrates that there is no statistically significant difference between the anxieties they experience.

Albertas NAVICKAS

Rekombinantinė teleologija kaip repetityvinio komponavimo paradigma

Recombinant Teleology as the Paradigm of Repetitive Composition

Anotacija
Straipsnio dėmesio centre – repetityvinis muzikinis minimalizmas ir jo daugialypės kritinės refleksijos rekonstrukcija, kurios metu įvardijami kritiniai šio reiškinio raidos etapai ir tipiniai interpretacijos modeliai. Pasitelkiant komparatyvines prieigas, atskleidžiami regresyvūs ir transgresyvūs repetityvinio komponavimo perskaitymai, kurių simptominis skirtumas – teleologinės kūrinio orientacijos įvertinimas. Šie perskaitymai sudaro prielaidas plėtoti potencialiai diskursyvų tarpdisciplininį konceptą – rekombinantinę teleologiją – sujungiant kultūrinės hermeneutikos ir biotechnologijos metodines įžvalgas ir perkeliant jas į analitines muzikines praktikas.
Reikšminiai žodžiai: muzikinis minimalizmas, repetityvinis komponavimas, rekombinantinė teleologija.

Abstract
This text focuses on the repetitive musical minimalism and the reconstruction of its multilayered critical reflection, pointing out its critical process stages and typical interpretation models. Through comparative approaches, regressive and transgressive readings of the repetitive composition are revealed, symptomatically differing in the evaluation of the teleological orientation of a musical work. These readings are followed by the development of a potentially discursive interdisciplinary concept – recombinant teleology – by combining methodological insights of cultural hermeneutics and biotechnology and by applying it to analytical musical practices.
Keywords: musical minimalism, repetitive composition, recombinant teleology.

XX a. šeštą ir septintą dešimtmečius žymi bene ryškiausia, anot kai kurių autorių, ir paskutinė bei svarbiausia (r)evoliucija Vakarų muzikos pasaulyje. Kraštutinė muzikinių parametrų redukcija, simptomiškai siejama su amerikiečių La Monte Youngo, Terry'o Riley'o, Steve'o Reicho ir Philipo Glasso vardais, tuo metu atstovavo marginalaus, neakademinio meno sferoms; šiandien minimalistinė muzika apibūdinama kaip paradigminis XX a. antros pusės reiškinys, dažnai įvardijant jį kaip neišvengiamą reakciją į pokario totalinį serializmą ar neapibrėžtumą. Savo kilme būdamas išskirtinai amerikietiškos kultūros produktas (Masnikosa, 2007), minimalistinis mąstymas kūryboje išplito į antrines geografines ir tarpdisciplinines teritorijas, taip sukeldamas ideologinį vertybių perkainojimą europiniame diskurse. Pastarojo efekto svarbą parodo ir pakitusi minimalizmo kaip kultūrinio proceso refleksija muzikologiniuose tekstuose, parašytuose po 2000-ųjų[1]. Analitinėse ir istorinėse įžvalgose minimo reiškinio samprata apčiuopiamai išsisluoksniavo jau nagrinėjant skirtingus pamatinius minimalizmo pradininkų kūrybos bruožus, bet šiandienį pavidalą įgavo pasitelkus humanitarinių ir socialinių (ar net fizinių ir biomedicinos) mokslų metodologinius įrankius. Susiformavęs heterogeniškas šio specifinio garsinio meno teorinis vaizdinys yra pajėgus atskleisti įvairių detalizuotų studijuojamo objekto aspektų, tačiau taip pat – neišvengiamai – atvesti prie prieštaringų išvadų.

Muzikinio minimalizmo praktinis diskursas – repetityvinis komponavimas, užimantis neabejotinai svarią poziciją XX a. eksperimentinio meno tradicijoje, – paradoksaliai ilgai nepateko į analitinio vertinimo akiratį. Nors ir lenkdamas populiarumu bei įrašų pardavimo skaičiumi visas ligi tol egzistavusias akademinės muzikos kryptis, redukcinis mąstymas nebuvo sistemiškai teoretizuotas. Aštuntame ir devintame dešimtmečiuose pasirodžiusios publikacijos aptarė įvairius, tačiau vienpusiškus šio reiškinio aspektus: grynosios formalistinės analizės liudijo įprastų metodologinių priemonių įtaką, o vyravusios filosofinės koncepcijos atsispindėjo kritiniuose ideologiniuose vertinimuose. Pamatinių ir visuotinai priimtų teorijų stoka taip pat lėmė, jog minimalizmas – skirtingai negu išsamiai konceptualizuotas pokario serializmas – nebuvo identifikuotas kaip akademinė pagrindinė srovė (*mainstream*); analogiškos priežastys lėmė ir neįmanomą minimalistinio kūrinio kanonizavimą. Kita vertus, populiarioje kultūroje vyraujančių šokių muzikos žanrų (išskiriant – bet neapsiribojant – *disco*) prigimtis akivaizdžiai nurodo, kad repetityvinis kanonas įsiteisino paraleliose kūrybinėse praktikose.

Šiandienės muzikinio minimalizmo interpretacinės strategijos aprėpia platų kultūriškai orientuotų diskursų spektrą, tačiau numanomam teoriniam vaizdiniui neišvengiamai įtakos turi pagrindiniai postmodernistiniai atributai – daugialypumas, nevienareikšmiškumas, fragmentacija,

decentralizacija ir pan. Todėl santykinai dažnai stebima situacija, kai redukuotų struktūrų kompozicija, patekusi į įvairių specifinių konotacijų lauką, atsiskleidžia tik kryptingai projektuojamose perspektyvose, drauge eliminuojant galimus kritinius formuojamam požiūriui momentus. Tokioms funkciškai koncentruojančioms tendencijoms papildyti pasitelkiamos tarpdalykinės įžvalgos: jų generuojami kontekstai gerokai praplečia nagrinėjamų objektų suvokimo kontūrus; vis dėlto tai, kad nėra jungtinės analitinės paradigmos, pastebimai lokalizuoja interpretatyvias praktikas vienkryptėse, neefektyviai koegzistuojančiose nuostatose.

Šiame tyrime naudojami kultūrinės hermeneutikos metodai ir integruoti tarpdalykiniai gamtos mokslų konceptai pasitelkiami siekiant nustatyti, kaip esamos teorinės situacijos fiksavimas gali pasitarnauti formalių ir reflektyvių repetityvinio komponavimo struktūrų sisteminiams ryšiams sukurti ir jiems plėtoti. Per komparatyvines prieitis siekiama detalizuoti nagrinėjamo reiškinio raidai atstovaujančius ženklus (terminologijos variantus, ištakų erdvines ir laikines ribas bei tolesnės sklaidos kryptis), esamą diskurso situaciją lėmusius istorinius veiksnius ir interpretacijos modelius, taip pat potencialiai diskursyvius tarpdalykinius konceptus, juos perkeliant į konkrečias analitines praktikas. Įvardytos muzikinio minimalizmo formalizavimo gairės yra projektuojamos į esminį šio tyrimo aspektą: kokybiškai naujos teorinės prieigos – rekombinantinės teleologijos – išplėtojimą ir tarpdisciplininį konceptualizavimą, taip atskleidžiant paradigmines repetityvinio komponavimo technologines ir funkcionavimo prielaidas.

Muzikinio minimalizmo riboženkliai: terminologija, teritorija, trajektorija

Terminas *minimalistinė muzika*[2] (*minimal music*), vėliau ir embleminis, iš vizualiųjų menų srities atėjęs (Strickland, 1997) *minimalizmas* pradėti taikyti septintame dešimtmetyje tuomet precedento neturintiems garsinio meno objektams, sukurtiems sąmoningai apribojus kompozicinių elementų pasirinkimą. Niekada nepamėgta pačių krypties atstovų, etiketė *minimalizmas* sulaukė ir itin antinomiškos kritikos – turint omenyje minimų autorių kompozicijų laikines apimtis, kai kurie muzikologai siūlė verčiau taikyti *maksimalizmo*[3] terminą (Taruskin, 2005, p. 352). Siekiant verbalizuoti minimalistinio komponavimo prigimtį, buvo pasiūlyti *procesualios muzikos*[4] (*process music*) ar net *minimalios proceso muzikos* (*minimal process music*) terminai (Nyman, 1974). Pastarieji angloamerikietiškoje terminologijoje yra itin populiarūs dėl savo į procesą orientuoto atitikmens minimalizmo pionierių deklaracijose (garsiausia jų – Ludwigo Wittgensteino „Tractatus Logico-Philosophicus“ įkvėptas manifestalus 1968 m. Reicho tekstas „Music as a Gradual Process“). Dažnai aptinkamas kitas apibūdinimas – *modelinė muzika* (*pattern music*) arba, nusakant Reichui savitą muzikinę kalbą, *fazinė modelinė muzika* (*phase pattern music*) – taip pat nukreipia į sandaros ypatybių lauką, tačiau šiuo atveju terminas pasitelkiamas beveik išimtinai kalbant apie pasikartojančių struktūrų konstrukcijas. Siauresnė sąvoka *repetityvinė muzika* atskiria Riley'o, Reicho ir Glasso kūrybinę tradiciją nuo Youngo atstovaujamos „Fluxus“ krypčiai artimos *tęsiamos muzikos* (*drone music*). *Repetityvinė muzika* hierarchiniu požiūriu apima ir *pulso muzikos* (*pulse music*) sąvoką (Reicho atveju taip pat aptinkamą jos *modelinė pulso muzika* atmainą – *pulse pattern music*), tinkamą siauresnei kompozicijų grupei arba tradiciškai apibūdinamam klasikiniam minimalizmui.

Minėta terminologija nužymi muzikinio minimalizmo teritorijas, įvardydama jų subordinuotus ryšius. Repetityviškumas (kaip muzikos kalbos elementas) – taigi ir *repetityvinė muzika* – dažnai yra tapatinami su minimalizmu bendrąja prasme, tačiau iš aukščiau nurodytų pastabų akivaizdu, jog pirmasis yra tik pastarojo poaibis. Istoriškai susiklostęs[5] šių sampratų susipynimas gali apsunkinti kai kurias teorines įžvalgas, todėl šiame straipsnyje akcentuojama aptariamų terminų skirtybė.

Minimalizmas bendrąja prasme taip pat patyrė terminologinių transformacijų ir, daugelio autorių nuomone, gali (bei turi) būti diferencijuojamas į klasikinį minimalizmą (siaurąja prasme) ir postminimalizmą. Skaičiuodamas tik penktą dešimtmetį nuo savo atsiradimo pradžios, minimalizmas kaip reiškinys *per se* formavosi postmodernaus diskurso sklaidos epicentre. Neišvengiamas idėjų susiliejimas, perimamumas (būdingi postmodernizmo epitetai) pakeitė bendrųjų meno koncepcijų raidos kryptis: šiuo metu jau tampa priimtina deklaruoti klasikinį (pvz., fazių persislinkimo ar garso įrašų kilpų) minimalizmą kaip modernų, avangardinį savo prigimtimi, o (konvencionaliai) pradedant aštuntu dešimtmečiu – įžvelgti postmodernaus minimalizmo, t. y. postminimalizmo, apraiškų[6]. Tačiau nesutariama, kada šos kryptys išsiskiria. Vienų muzikologų teigimu, centrinėmis ribinėmis figūromis galėtų būti Reicho „Music for 18 Musicians“ (1976) ir Glasso „Einstein on the Beach“ (1976)[7] (Taruskin, 2005; Potter, 2002); kiti autoriai teigia, kad galima išskirti keletą postminimalizmo atmainų – pradedant minėtais ikoniškais Reicho ir Glasso kūriniais (savo „aukso amžiaus“ metu jie nebuvo identifikuojami kaip atstovaujantys postmoderniam diskursui) ir pereinant prie „rezistencinio“ *Bang on a Can* totalizmo ar „reakcingojo“ naujojo dvasingumo, naujojo tonalumo ir kt. (Fink, 2004). Įprastai (ar bent iki 2000-ųjų) postminimalizmo takoskyra buvo brėžiama remiantis Johno Adamso ir repetityvines struktūras eksponavusių Europos kompozitorių Louiso Andriesseno, Michaelo Nymano ir kitų darbais, pasižyminčiais naujos kokybės referentiniais kontekstais.

Muzikinis minimalizmas, kaip minėta, susiformavo amerikietiškos kultūros aplinkoje. Anksčiausiai datuojamas

ir ribiniu, minimalizmo ištakas žyminčiu kūriniu laikomas Youngo „Styginių trio“ (1958), parašytas autoriui dar mokantis Kalifornijos universitete Berklyje. Vakarų pakrantėje buvo sukurtos ir Riley'o (taip pat Berklio absolvento) eksperimentinės kompozicijos („Mescalin Mix“, 1961; „In C“, 1964). Rytinėje JAV dalyje, Niujorke paraleliai ėmė formuotis alternatyvaus meno scena, kurioje kraštutinis redukcionizmas užėmė svarią vietą: ten pirmąkart buvo atlikti Reicho „It's Gonna Rain“ (1965), „Come Out“ (1966) ir Glasso „Strung Out“ (1967), „1+1“ (1968). Vėlesni šių autorių opusai (Riley'o „A Rainbow in Curved Air“ (1969), Reicho „Drumming“ (1971) ir „Music for 18 Musicians“, Glasso „Music in Twelwe Parts“ (1974) ir „Einstein on the Beach“), pirmąkart akademinio meno istorijoje nurungę populiariąją muziką įrašų pardavimo skaičiumi, padarė akivaizdžią įtaką tolesnei muzikinio mąstymo raidai. Anot Taruskino, „[minimalizmas] yra pirmas (ir kol kas vienintelis) savarankiškas muzikos stilius, gimęs Naujajame Pasaulyje ir įstengęs padaryti ryškią įtaką Senajam“ (Taruskin, 2005, p. 396).

Iš karto po visuotinio muzikinio minimalizmo įteisinimo 1974–1982 m.[8] repetityvinės konstrukcijos tapo aptinkamos naujose teritorijose. Pirmiausia pasirodė nemažai (auto)ironiškų žvilgsnių iš visiškai priešingoms koncepcijoms atstovaujančių kompozitorių; žymiausi jų – György'o Ligeti „Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)“ (1976) ir belgų serialisto Karelo Goeyvaertso tų pačių metų kūrinys „Pourque les fruits mûrissent cet été“ (įkvėptas Riley'o „In C“, tik vietoj pastarojo žymaus *do* pulso girdimos Renesanso epochos instrumentų *re* natos repeticijos). Kai kurie ortodoksinio avangardo atstovai kartojimo fenomeną pradėjo eksploatuoti be ironiškų konotacijų – paminėtinos aštunto dešimtmečio pabaigoje sukurtos kompozicijos fortepijonams: Simeono ten Holto „Canto Ostinato“ (1977–1979), Hanso Otte'o „Buch der Klänge“ (1979–1982). Vėlesnės kartos amerikiečiai Johnas McGuire'as, Janice Giteck, Paulas Dresheras ir kiti buvo pirmieji, tiesiogiai patyrę šios jau institucionalizuotos[9] krypties įtaką, t. y. formavę savo ankstyvąsias kultūrines refleksijas reikšmingiausiais minimalizmo raidos etapais. Išvardytų autorių darbai šiandien vertinami kaip atitinkantys postminimalizmo kriterijus: redukuoti muzikos kalbos elementai juose nebereiškė manifestalių, įsiteisinti siekiančių idėjų; labiau tikėtina, jog kompozitoriai naudojosi nauja kultūrine patirtimi, kad perteiktų autentiškas perspektyvas (Fink, 2004, p. 541).

Neabejotinai didžiausios sėkmės sulaukęs antrosios kartos amerikietiškojo minimalizmo atstovas Johnas Adamsas, būdamas bene pirmasis sąmoningai save įvardijęs kaip minimalistą (Sterrit, 1987, p. 21–22), populiarumą pelnė kurdamas postmoderniam diskursui atstovaujančias kompozicijas, drąsiai derindamas daugiaplanes muzikines struktūras. „Grand Pianola Music“ (1982) ir opera „Nixon in China“ (1985–1987) – tik keletas iš žymiausių – dažnai sulaukia epiteto „vitališka muzika“[10], tačiau pirmiausia žymi aštraus sarkazmo, politinių motyvų ir socialinių aktualijų pasirodymą kūrybinėje tradicijoje. Kita vertus, ankstesni Adamso darbai („Christian Zeal & Activity“, 1973; „Phrygian Gates“ ir „China Gates“, 1977) rodo McGuire'o ir britų minimalizmo atstovo Gavino Bryarso[11] įtaką. Kaip nurodo Nymanas (pats išgarsėjęs repetityviniais garso takeliais Peterio Greenaway'aus filmams), Bryarsas ir kiti britų autoriai (pvz., Johnas White'as), vieni pirmųjų atspindėję amerikietiškojo minimalizmo modelius, aštuntame dešimtmetyje pasidavė eksperimentalistų rateliuose populiariam „gražios muzikos kultui“: žymusis „Jesus' Blood Never Failed Me Yet“ (1971–1993) galėtų būti pavadintas neoromantišku, jeigu ne pastarajam stiliui nebūdingi adityvūs procesai.

Politiškai angažuoti septinto ir aštunto dešimtmečio Louiso Andriesseno kūriniai („Volkslied“, 1971; „De Stat“, 1973–1976; „Mausoleum“, 1979) įkūnija kitą kartojimo fenomeno atmainą – rezistencinį (post)minimalizmą[12], savo prigimtimi oponuojantį skaidrioms „Music for 18 Musicians“ faktūroms (arba, kaip nurodo Finkas, „postminimalizmui kaip palengvėjimui“). Atvirai kairuoliškų pažiūrų autorius savo kompozicijose suderino Europos pokarinio avangardo disonansus su ankstyvojo Amerikos minimalizmo repetityvinėmis struktūromis, taip įgyvendindamas ideologinę meno deelitizavimo programą[13]. Vėliau kartu su kairumui simpatizuojančiais eksperimentinės tradicijos kompozitoriais Fredericu Rzewskiu, Conlonu Nancarrowu ir Harry'u Partchu, Andriessenas tapo pavyzdžiu grupei jaunesnių amerikiečių, subūrusių *Bang on a Can* (BOAC) kolektyvą. Michaelas Gordonas, Davidas Langas ir Julia Wolfe, iki šiol vadovaujantys kasmečiams BOAC renginiams, sukūrė naują rezistencinio (Fosterio prasme) postmodernizmo platformą, kurioje ne tik įvyko Johno Cage'o, Riley'o, Nymano ar Adamso premjeros, bet ir susiformavo palanki jaunų autorių išradimams aplinka. Pačių BOAC įkūrėjų muzika (pvz., Gordono „Trance“, 1995; Lango „Are You Experienced?“, 1987–1988; Wolfe „Lick“, 1994) kai kurių kritikų buvo pavadinta *totalistine* (taigi antinomiška *minimalistinei*) – turint omenyje agresyvius, elektrinių gitarų ir kitų amplifikuotų instrumentų skambesius, besimaišančius globalių medijų ir pasaulio tautų (*world*) muzikos įvaizdžius, neslepiamas politinio ar socialinio atspalvio deklaracijas[14].

Kita grupė autorių, iš pradžių priklausiusių su Youngo kūryba siejamai ilgų trukmių minimalizmo linijai, taip pat persiėmė totalistinėmis idėjomis eksploatuojant mikrotonines faktūras, obertonų sekas transformuojant į kompleksines ritmines progresijas, pasitelkiant grynosios darnos principus – tai parodė Tony'o Conrado, Phillo Niblocko, Johno Cale'o darbai. Devintame dešimtmetyje šie kūrėjai (išskyrus Cale'ą, kartu su Lou Reedu grojusius grupėje „The Velvet Underground“) apsistojo prie vizualiųjų menų tyrinėjimų; jaunesni jų kolegos Rhysas Chathamas ir

Glennas Branca iki šiol aktyviai darbuojasi muzikos baruose. Jų kompozicijose mikrotoninis minimalizmas įgijo pankroko kontūrus, ypač pasitelkiant monochrominius gitarų (iki šimto – Chathamo „An Angel Flies Too Fast to See" (1989) ar Brancos „Hallucination City" (2000) atveju – iki dviejų tūkstančių) derinius.

Brancos gitarų ansamblyje groję muzikantai Thurstonas Moore'as ir Lee Ronaldo yra plačiau atpažįstami kaip alternatyvaus roko grupės „Sonic Youth" nariai. Šis faktas gali būti konvencionaliai traktuojamas kaip ribinis apibrėžiant muzikinio minimalizmo teritorijas; šioje situacijoje akademinės ir populiarios (tiksliau, *visos kitos*) muzikos susipynimas tampa nebeatskiriamas (tikėtina, ir nebeatskirtinas). Tačiau, remiantis analogiškomis prielaidomis, kaip tik tokiomis aplinkybėmis išryškėja šiandienio – postistorinio – laikotarpio minimalizmo pavidalas: *ambient* ir elektroninė šokių muzika. Kaip XXI a. pradžios situaciją komentuoja Finkas, jei dėl itin polimorfiško akademinio (post)minimalizmo pavidalo gali kilti abejonių identifikuojant jį kaip nūdienos pagrindinę srovę (*mainstream*), tai dvejonių neturėtų likti svarstant minėtų populiariųjų žanrų padėtį muzikinių aktualijų priešakyje. *Disco*, *garage*, *house*, *techno*, *IDM* ir daugelio kitų stilių rezonansinis vyravimas šokių aikštelėse (ir ne tik) vienareikšmiškai atitinka pagrindinės srovės apibrėžimus, o jų neginčijamos ištakos šešto dešimtmečio eksperimentinėse kompozicijose liudija repetityvinių konstrukcijų daugiaplanę ekspansiją.

Muzikinio minimalizmo terminologinė evoliucija ir plėtra į naujas garsines ir tarpdisciplinines erdves gali būti konceptualizuota sekant paralelių teorinių įžvalgų trajektorijas. Iki šiol šiame straipsnyje svarstant simptominio šešto dešimtmečio amerikietiškojo minimalizmo ir jo vedinių apraiškas kūrybinių tendencijų istorijoje buvo sąmoningai vengiama tam tikrų meno teorijos kategorijų. Griežtas determinantes turinčios sąvokos – *estetika*, *stilius*, *technika*, – kurios įvairiuose kritiniuose tekstuose pasitelkiamos dažnai, tačiau nepakankamai sistemiškai, turėtų būti neabejotinai diferencijuotos. Imanentinė šių terminų skirtybė, nusakant muzikinį minimalizmą, išryškėja ne tik detaliau ištyrus jų atstovaujamas kategorijas, bet ir atsižvelgus į aptariamo reiškinio raidos etapiškumą.

Anksčiausiai datuojamos minimalistinės muzikos apraiškos, anot Timothy'o A. Johnsono, geriausiai atitinka minimalizmo kaip *estetikos* kriterijus (Johnson, 1994, p. 742–743). Estetinių nuostatų dominavimą šešto ir septinto dešimtmečio kompozicijose pirmiausia liudija esminių klausymosi prieičių kaita. Kaip matyti iš deklaratyvios Reicho teksto „Music as a Gradual Process" antraštės (nulėmusios atitinkamos terminologijos – *procesuali muzika* – atsiradimą), į procesą (tiek komponavimo, tiek suvokimo, kurie, pasak Reicho, turėtų būti tapatūs) orientuota ideologija yra pamatinė tokios muzikos formantė. Johnsonas cituoja ir sujungia kelių teoretikų (Elaine Broad, Wimo Mertenso ir kt.) formuluotes, akcentuojančias filosofines minimalizmo prielaidas. Broad teiginį, kad minimalistinei estetikai būdinga „nenaratyvaus progresuojančio kūrinio koncepcija" (Broad, 1990, p. 51–62), ir Mertenso konstatavimą, įvardijant minimalistinę muziką kaip „nereprezentatyvią ir nebetinkamą terpę subjektyvių jausmų išraiškai" (Mertens, 1983, p. 90), Johnsonas pasitelkia iliustruodamas priežastis, kodėl net ir itin į procesą orientuotos kompozicijos iš ligtolinės Vakarų muzikos istorijos negalėtų būti priskirtos nagrinėjamai estetikai[15]. Iš suformuotų apibrėžimų taip pat paaiškėja, kad tik nedidelė dalis ir tik minimu laikotarpiu sukurtų meno objektų atitinka aptariamus kriterijus. Žymiausi Reicho ar Glasso darbai, parašyti septinto dešimtmečio pabaigoje ir aštunto pradžioje, prarado kai kuriuos skiriamuosius bruožus, pačių krypties pionierių nurodytus esminiais procesualios muzikos komponavimui[16].

Dėl riboto estetinių nuostatų nuoseklaus pasireiškimo istorinėje perspektyvoje kai kurie kiti autoriai (Strickland, 1993) išskiria minimalistinį *stilių*. Kaip nurodoma enciklopedijoje „Grove Music Online", stilių apibūdina pagrindiniai muzikos kalbos elementai – forma, faktūra, harmonija, melodija ir ritmas. Analizuojant tokius ikoniškus aštunto dešimtmečio kūrinius kaip „Music for 18 Musicians" ar „Einstein on the Beach", galima suformuoti panoraminį minimalizmo kaip stiliaus įvaizdį: kontinuali forma, sluoksniuota faktūra, skaidri harmonija, rudimentinė (greičiau rezultatyvinė) melodija ir – centrinė figūra – reguliarus ir pulsuojantis ritmas. Tačiau, kaip pastebi Johnsonas, toks kategorinių kriterijų perskirstymas taip pat veda prie prieštaringų išvadų. Bene vienintelis „In C" galėtų būti identifikuotas kaip estetiškai ir stilistiškai minimalistinis kūrinys; kita vertus, jokia Youngo kompozicija neturėtų būti priskirta atstovauti minimalizmui kaip stiliui (nesant centrinio minimalistinio stiliaus komponento – repetityvinio ritminio karkaso). Aukščiau aptarta postminimalizmo ribas ženklinanti Reicho ir Glasso kūryba tiksliai atitinka stilistinius „reikalavimus", nes buvo pasirinkta kaip apibrėžimų formavimo modelis; taip pat akivaizdu, kad tie patys kūriniai nebegali tilpti į estetinius šešto ar septinto dešimtmečio rėmus. Pastarųjų esminis kriterijus – nenaratyvus procesualumas – užleidžia vietą formos ir harmonijos nulemtoms teleologijos užuomazgoms[17]. Analogiškai tikėtina, jog vėlesnių laikotarpių muzika peržengs įvardytas minimalistinio stiliaus ribas; taip atsitiko evoliucionuojant tiek Reicho ar Glasso, tiek jų įtaką patyrusių kompozitorių kūrybinėms strategijoms.

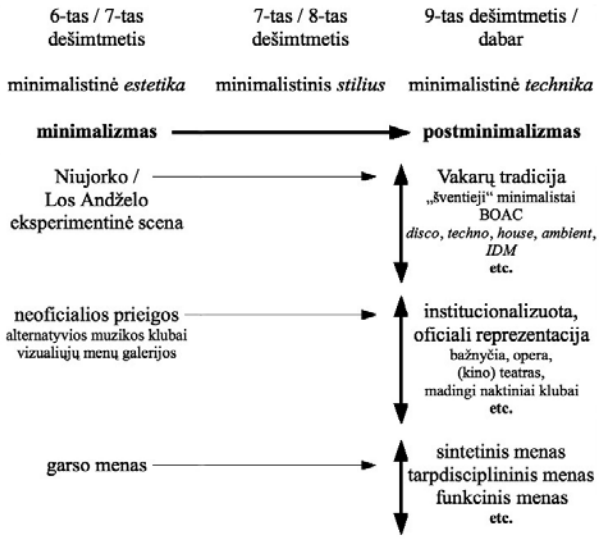
Devinto dešimtmečio minimalizmo „klasikų" kūriniuose (pvz., Reicho „Tehillim", 1981, „The Desert Music", 1984) ir vėlesnės kartos autorių (Adamso, Andriesseno ir kt.) kūryboje pamatiniai muzikos kalbos elementai įgijo minimalistiniam stiliui nebūdingų pavidalų. Muzikinė vertikalė pasipildė tonalios traukos bruožais arba, priešingai,

harmoninės struktūros tapo artimos serialistinėms; melodinių linijų laikinės apimtys peržengė kelių natų ar vieno takto ribas; repetityvinės ritminės konstrukcijos prarado būtinąjį komponentą – pulsuojantį reguliarumą ir taisyklingą dalumą. Tačiau daugeliu atvejų minėti pokyčiai[18] nepasireiškė kompleksiškai toje pačioje kompozicijoje; dažniau matomas vieno ar kelių elementų akcentuotas pasikeitimas. Johnsono teigimu, tokia kaita lemia, jog tiksliausiai minimalizmas gali būti apibūdinamas kaip *technika* arba „bendro pobūdžio priemonių redukcija ir repetityvinių schemų bei stazės akcentavimas". Minimalistinės technikos aspektai sujungia minimalizmo kaip stiliaus bruožus (pvz., būdingas ilgas statiškos harmonijos ir pulsuojančio ritmo padalas), tačiau vien tik jais nesitenkina[19]. Esminis šios kategorijos išskirtinumas – estetinių ir stilistinių vertybių transformacija į techninių galimybių visumą, kurios fragmentuotas panaudojimas gali (*arba ne*) nukreipti į minimalistinės kompozicijos identifikavimą[20].

Terminologinių kategorijų tyrinėjimą Johnsonas apibendrina pažymėtina įžvalga, kad ir iki šešto dešimtmečio meno istorijoje buvo aptinkama epizodinių repetityvinių struktūrų ar kitų minimalistinių technikų apraiškų[21], tik atitinkamai neidentifikuotų. Tačiau dėl radikalių estetinių nuostatų tapo įmanomas visuotinis muzikinio minimalizmo įteisinimas ir jo nulemtas teorinių kategorijų trajektorinis poslinkis. Tai reikštų, kad metodologiškai siaurėjanti progresija *estetika–stilius–technika* grąžino minimalizmo paveiktus muzikinės kalbos elementus į paralelią išeities taškui kokybinę padėtį, tik į visiškai kitą kontekstinę dimensiją. Iki aptariamos ribinės šešto dešimtmečio situacijos tam tikros komponavimo technikos negalėjo būti interpretuojamos be automatiškai priskiriamų kontekstų; įvykus minimam kategorijų poslinkiui, tos pačios techninės priemonės užėmė naujos kokybės konotacijų formavimo pozicijas. Šis reiškinys lėmė, kad muzikinio minimalizmo teritorijų plėtra įgijo antrines trajektorijas.

Nagrinėjant minimalizmo erdvinę ir laikinę ekspansiją, galima išskirti keletą jo raidos *lygmenų*, išsamiau nusakančių reiškinio evoliuciją. Pradiniai – arba (Johnsono prasme) estetinis ir stilistinis – etapai, turint omenyje jų determinuotas geografines ribas ir raiškos laikotarpius, iliustruotų *horizontalią* (taigi ir vienmatę) procesų trajektoriją. O vėlesnės tendencijos, vedusios (Johnsono prasme) techninės sampratos susiformavimo link, atstovautų *vertikalios* plėtros (t. y. dvimatės trajektorijos) modeliui. Šio etapo procesai pasižymi vienlaikiu vyksmu, tačiau tuo pat metu apima ir daugialypį diferencijuotų komponavimo strategijų spektrą, besireiškiantį skirtingų geografijų ir koncepcijų teritorijose. Naujos dimensijos atsiradimą trajektorijų poslinkyje įmanoma sutapdinti ir su postmodernaus diskurso įsigalėjimu minimalistiniuose kūriniuose. Aukščiau aptartą (ir diskutuotiną) perėjimo *minimalizmas–postminimalizmas* fazę atitiktų (Johnsono prasme) stilistinis periodas, po kurio iš karto ėjęs techninis etapas tiksliausiai tenkintų postmodernaus minimalizmo kriterijus.

Nagrinėjamo reiškinio raidos poslinkis dvimatės trajektorijos link galėtų būti papildomai nusakomas keliais praktiniais aspektais. Vienas jų – pastebimai išplitusi minimalistinės muzikos atlikimo teritorija. Ne kartą įvardytu pradiniu laikotarpiu eksperimentinio garso meno objektai, išsiskyrę akcentuotomis redukcinėmis strategijomis, dažniausiai skambėdavo neakademinėje ar alternatyvioje aplinkoje: neoficialiuose menininkų susitikimuose, vizualiųjų menų galerijose, pramoginiuose renginiuose. Tolesnė paralelių procesų diferenciacija lėmė, kad tų pačių autorių kūryba iš šių erdvių persikėlė į oficialias ir prestižines koncertų sales, operos ir dramos teatrus; kai kurių kompozitorių (pvz., atstovaujančių „šventajam" minimalizmui) kūriniai tapo prieinami bažnyčioms ir kitoms sakralinėms erdvėms; neabejotinai didžioji dalis repetityvinių technikų buvo (ir yra) naudojama šokių muzikos praktikose. Kita vertus, vertikalus muzikinio minimalizmo evoliucijos matmuo galėtų būti iliustruotas paveiktomis kitų disciplinų teritorijomis. Grynasis minimalistinis garso menas ne tik apėmė tradiciškai sintetinius – operos, dramos spektaklio – žanrus, bet ir atrado savo nišą kino filmų garso takeliuose, vizualiųjų menų instaliacijose, vaizdo projekcijose, daugybėje tarpdalykinių eksperimentinio meno formų. Visi šie požymiai, liudijantys daugiaplanius trajektorinius poslinkius, anot Finko, sudarė sąlygas muzikinio minimalizmo kaip pagrindinės srovės sampratai susiformuoti. Nepaisant to, minimalistinė pagrindinė srovė užima tam tikru atžvilgiu kitokią padėtį tarp tradiciškai įvardijamųjų.



1 pvz. Muzikinio minimalizmo raidos etapai ir jų kryptys

Kaip klasikinė minimalizmo antinomija ir institucionalizuota XX a. antros pusės simptominė pagrindinė srovė nurodomas serializmas neabejotinai yra labiausiai kanonizuota nagrinėjamo laikotarpio koncepcija (Taruskin, 2005).

Priešingai, kai kurių autorių teigimu (Richardson, 1999; Potter, 2007), minimalizmo muzikoje kanonizavimas tapo nebeįmanomas po itin sėkmingos (kaip parodyta aukščiau) teritorinės plėtros, lydimos daugiaplanio trajektorinio poslinkio. Tokiu atveju akivaizdi šių paradigmų opozicija gali būti paaiškinta ne tik pamatiniais muzikos kalbos elementų skirtumais, bet ir nesutampančiomis formavimosi procesų kryptimis. Remiantis analogiškomis prielaidomis, įmanoma suformuluoti hipotetinį muzikinio redukcionizmo recepcijos raidos modelį: tiriamo reiškinio funkcinė progresija *estetika–stilius–technika*, lėmusi akivaizdų jo kultūrinių kontūrų pasikeitimą, aplenkė istoriškai itin determinuotą kanonizavimo procedūrą – drauge eliminuodama esminių svarstymų apie repetityvinio komponavimo pagrindinę srovę aktualumą[22].

Pagrindiniai muzikinio minimalizmo raidos etapai, ribiniai diskurso kaitos momentai ir svarbiausių koncepcijų riboženkliai pateikiami 1 pavyzdyje (apibendrinta schema).

Repetityvinio minimalizmo interpretacijos: regresyvūs ir transgresyvūs perskaitymai

Muzikinio minimalizmo kritikos ir interpretacijų laukas formavosi prieštaringų teorinių koncepcijų sąlyčio taškuose. Tokią situaciją iš dalies lėmė tai, kad radikalūs šešto dešimtmečio eksperimentinio meno objektai nepateko į analitinio ar istorinio diskurso akiratį iki pat aštunto pabaigos. Minimas paradoksalus minimalistinio mąstymo ignoravimas muzikologiniuose tekstuose lėmė, kad uždelsta teorinė šio reiškinio refleksija buvo itin daugiareikšmė. Viena iš priežasčių, sudariusių sąlygas beveik du dešimtmečius trukusiam kritikos „vakuumui“, buvo pačių muzikinio minimalizmo kūrėjų sąmoningas atsiribojimas nuo bet kokio *ne*praktinio diskurso. Tai patvirtina ir akivaizdus idėjų atitikimas, publikuotas muzikologės Susanos Sontag 1965 m. manifeste „Against Interpretation“. Sontag teigimu, „idealiu atveju interpretavimo įmanoma išvengti kitu būdu: kuriant meno kūrinius, kurių paviršius būtų toks lygus ir švarus, kurių momentinis judesys būtų toks greitas, kuris adresatą pasiektų taip tiesiogiai, jog kūrinys galėtų būti... tiesiog tuo, kuo jis yra“ (Sontag, 1966, p. 11). Deklaratyvus *motto*, raginantis „leisti kūriniui būti tuo, kuo jis yra“[23], neabejotinai galėtų būti įvardytas kaip populiariausias eksperimentinio meno apologetų leitmotyvas; tad visiškai suprantama, kad šis teiginys buvo vienas pagrindinių antiinterpretacinių argumentų. Analogiškai minimą situaciją Finkas komentuoja pasitelkdamas žymiąją Wittgensteino „Tractatus Logico-Philosophicus“[24] citatą „apie ką negalima kalbėti, apie tai reikia tylėti“: tokios „tylios“ pozicijos laikėsi ne tik minimalistinės muzikos autoriai (kaip ir daugelis XX a. kompozicijos mokyklų atstovų), bet ir neproporcingai didelė dalis nepriklausomų analitikų, maniusių, jog apie *tai* jie negali kalbėti.

Kita priežastis, turėjusi svarios įtakos susidaryti prieštaringai situacijai muzikinio minimalizmo kritikos ir interpretacijos sferose, buvo pseudoanalitiniai tekstai, klaidinamai užpildę minėtą teorinio diskurso „vakuumą“. Faktas, kad kritinės publikacijos egzistavo ir iki lūžio taško aštunto dešimtmečio pabaigoje, tampa abejotinas detaliau patyrinėjus jų turinį. Akivaizdžiai vyraujančios aprašomojo pobūdžio pastabos, dažnai besiremiančios kūrinio eigos atpasakojimu ir (ar) apsiribojančios paviršinių muzikos kalbos elementų detalizavimu, suformavo santykinai stabilų kūrinio vertinimo modelį. Šis diskurso standartas, akcentuojantis empiriškai identifikuojamus garsinio meno objektų požymius ir neretai ignoruojantis jų kontekstualius ryšius bei konceptualias ištakas, aiškintinas itin dažnomis tokių įžvalgų autorių sąsajomis su pačiu redukcinio eksperimentalizmo judėjimu[25]. Vienas pavyzdžių galėtų būti kompozitorės ir dainininkės Joanos La Barbaros publikacija, recenzuojanti Reicho „Music for a Large Ensemble“ (1978): „[„Music for a Large Ensemble“] yra labai spalvingas kūrinys, šviesus pradžioje, šiek tiek tamsesnis antroje padaloje ir vėl šviesesnis, kai pereina į trečiąją. [...] Tai šviesus, linksmas ir jaudinantis kūrinys“[26] (La Barbara, 1980). Vėlesnės kartos muzikologai kritikavo tokio pobūdžio vertinimą, ginčydami „išties atidaus, įžvalgaus ir jausmingo aprašymo“ kultūrinę vertę (Sontag, 1966, p. 12–13).

Devinto dešimtmečio teorinio diskurso reakciją į įvairias eksperimentines praktikas, be čia minėtų vidinių priežasčių, taip pat paskatino angloamerikietiškos muzikologijos kultūrinis posūkis. 1980 m. Josepho Kermano publikacija „Kaip mes įkliuvome į muzikos analizę ir kaip iš jos ištrūkti“ tapo atskaitos tašku naujo modelio analitiniam mąstymui, kritiškai žvelgiančiam į ankstesnį formalizmo ir pozityvizmo vyravimą (Goštautienė, 2007, p. 7–30). Ši *naujoji* muzikologija, besiorientuojanti į užmuzikinius (kultūrinius, socialinius, politinius ar net technologinius) kontekstus ir juos nulemiančias konceptualias struktūras, disponavo radikaliai kitos kokybės metodologiniais įrankiais, tinkančiais *naujajai* muzikai tyrinėti. Vis dėlto, kaip teigia Finkas, formalistinės tradicijos apraiškos yra pastebimos tiek kultūrinio posūkio formavimosi laikotarpiu, tiek jam praėjus. Ortodoksinių pažiūrų autoriai (Richardas Cohnas, Paulas Epsteinas ir kt.), nekreipę dėmesio į repetityvines konstrukcijas muzikoje joms atsirandant, vėliau aptiko griežtų loginių struktūrų schemas, itin tiksliai koreliavusias su patikrintų analitinių operacijų rezultatais. Kai kurie kiti muzikologai (pvz., Jonathanas W. Bernardas), atstovavę tarpinei pozicijai, tyrė redukcinių kompozicijų vidinius procesus ir jų ryšius su estetiniais muzikinio minimalizmo kontekstais. Tokio pobūdžio analitiniai tekstai, nors ir rodantys siauro profilio technologinių studijų aktualumo mažėjimą, dar išlieka veikiami formalizmo: nagrinėjant meno kūrinį kaip izoliuotą sistemą, neatskleidžiamas jo potencialus vaidmuo kultūrinėje ar socialinėje praktikoje. O radikaliausiai pakitę teoriniai diskursai aptinkami tyrinėjimuose, kuriuose muzikinių

parametrų genezė stebima tik pradinėse analizės stadijose; vėlesniuose etapuose telkiamasi prie gretutinių netechnologinių, į kultūrą orientuotų kūrinio strategijų. Šiam meno objektų refleksijos modeliui atstovaujantys autoriai (Davidas Schwarzas, Naomi Cumming, taip pat Mertensas, Finkas ir kt.) pasitelkia platų spektrą XX a. antroje pusėje sparčiai evoliucionavusių filosofinių koncepcijų, taip formuodami kontekstualiai išsamų, bet nevienalytį – be to, daugeliu atvejų nevienareikšmį[27] – muzikinio minimalizmo vaizdinį.

Redukcinio eksperimentalizmo interpretacijos, pasirodžiusios po 1980-ųjų, taip pat gali būti nusakytos koncepciniu poslinkiu, analogišku aukščiau minėtiems muzikinio minimalizmo teritoriniams ir trajektoriniams pokyčiams. Ši paralelė vaizdžiausiai atsiskleidžia sugretinant simptominius minimalistinę muziką analizuojančius tekstus. Tokiais laikytini – pirmoji išsami, vien tik amerikietiškąjį minimalizmą nagrinėjanti Wimo Mertenso 1983 m. studija „American Minimal Music“ ir – viena naujausių – repetityvinę muziką analizuojanti Roberto Finko 2005 m. monografija „Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice“. Du dešimtmečiai, skiriantys nurodytus tekstus, kartu įprasminantys teorinio diskurso raidą, žymi ne tik analitinių metodų evoliuciją, bet ir jų kontekstų kaitą. Lyginant skirtingų laikotarpių ir autorių įžvalgas, nesunku aptikti pavyzdžių, kai tie patys konceptai yra įvairiai modifikuojami, patenka į skirtingų funkcijų sferas ar pritaikomi nebūdingoms struktūroms schematizuoti; dėl to įmanomas esminis konotacinis pokytis tampa pagrindiniu interpretatyvias praktikas fragmentuojančiu veiksniu.

Bendru atveju muzikinio minimalizmo kritika gali būti redukuota į dvi antinomiškas pozicijas, kildinamas iš skirtingų teorinių ištakų. Minėti pavyzdiniai Mertenso ir Finko tekstai yra reprezentatyvūs atvejai, kai pamatinės diskurso nuostatos remiasi (atitinkamai) kritinės teorijos, marksizmo, Sigmundo Freudo psichoanalizės ar – oponuojant – hermeneutikos, semiotikos, Jacques'o Lacano psichoanalizės[28] tarpusavio integravimu. Pirmasis *aksiologiškai* orientuotas vertinimo modelis (išsamiai atstovaujamas Mertenso) veda prie neigiamos konotacijos išvadų, tapatinančių repetityvines struktūras su degeneraciniais procesais (Mertens, 1983). Antrasis – *epistemologiškai* (eliminavus *etinį* komponentą) orientuotas (priskirtinas Schwarzui, Cumming, Finkui) – yra atvirai poleminis pirmojo atžvilgiu: teigiamai konotuotas, atsisakantis minimalistinės muzikos asocialumą suponuojančių apibendrinimų. Detalesnis šių interpretacinių strategijų sugretinimas akcentuoja muzikinio minimalizmo perskaitymų skirtumus ir galimus sąlyčio taškus; tačiau (kaip minėta) tokios komparatyvinės priemonės neišvengiamai nulemia prieštaringų analitinių perspektyvų formavimąsi.

Atskirai pažymėtina, kad nurodytų autorių studijose aptinkamas skirtingas santykis su šiam tekstui aktualia *repetityvine* muzikinio minimalizmo tradicija. Analizuodamas bendrą muzikos kūrinio genezės sampratos raidą, Mertensas nediferencijuoja Youngo atstovaujamo ilgų trukmių minimalizmo bei Riley'o, Reicho ir Glasso kūryboje dominuojančių pasikartojančių struktūrų[29]. Tačiau nagrinėdamas pasirinktų ideologinių sistemų santykius su šešto ir septinto dešimtmečio eksperimentiniu redukcionizmu muzikologas pastebimai dažniau pritaiko bendrą atvejį, t. y. aptariamas prielaidas ir pastabas pagal nutylėjimą priskiria repetityviniam minimalizmui[30]. Visiškai kitoks požiūris yra pateikiamas Finko tekste, kur pats autorius nurodo, jog į jo interpretacinį lauką patenka tik „žymusis“ minimalizmas, t. y. modelinė pulso muzika (*pulse-pattern music*). Toks apsiribojimas lakoniškai argumentuojamas imanentine kultūrinės praktikos savybe – būti populiariai; Finko teigimu, tik embleminių pavyzdžių analizė užtikrina, kad socialinių procesų tyrimai geriausiai atspindės esamą situaciją[31]. Šios skirtingiems teorinio diskurso modeliams atstovaujančios pozicijos išskiria – tiesiogiai ir netiesiogiai – pasikartojančių muzikinių struktūrų ypatumus, taip sukoncentruodamos repetityvinės kompozicijos kritikos aspektus.

Viena dažniausiai cituojamų eksperimentinės tradicijos menininkų frazių – „leisti kūriniui būti tuo, kuo jis yra“ – netenkino ne tik pokario avangardo atstovų, maniusių, kad repetityvinė muzika nepelnytai buvo tuo, kuo ji *buvo* (t. y. kur kas populiaresnė nei jų propaguojamos serialistinės strategijos[32]), bet taip pat ir apie minimalizmą rašiusių muzikologų. Anksčiau įvardyta (kaip minėta, pirmoji muzikos istorijoje vien šiai krypčiai skirta) Mertenso studija „American Minimal Music“ remiasi XX a. antros pusės teoriniu palikimu, kurio analitinės perspektyvos tenkinosi tuometės pagrindinės srovės kontekstais. Metodologinių įrankių raida ir adaptacija, natūraliai atsilikdama nuo to meto aktualijų, lėmė, jog ši kritinė refleksija formuoja apibendrintai regresyvų repetityvinės muzikos įvaizdį. Tokia situacija neabejotinai atliepia devinto dešimtmečio teorinio diskurso tendencijas, akcentuodama minimu laikotarpiu populiarias intelektines orientacijas.

Sekdamas Nymano modeliu, Mertensas savo teksto antrojoje – teorinėje – dalyje pirmiausia atkuria minimalistinės kompozicijos raidos trajektoriją. Muzikinius parametrus redukuojanti eksperimentinė tradicija, muzikologo teigimu, yra vėliausia avangardo stadija, kildinama iš Johno Cage'o, Antono Weberno ir, neabejotinai, Arnoldo Schönbergo[33]. Tokia paradoksali situacija matoma detaliau ištyrus pozicijas, kurias užima simptominiai repetityvinių struktūrų kūriniai. Pagrindinėmis įvardytos nuostatos, kad (pirma) *kūrinio kaip objekto* sąvoka transformuota į *kūrinio kaip proceso* koncepciją, taip pat jog (antra) ligtolinis dialektinis mąstymas pakeistas į turinio ir formos vienovės siekį. Šiuos apibendrinimus patvirtina akivaizdus repetityvinio kūrinio santykio su klausytoju pokytis: viena vertus, meno objektas nebėra suvokiamas kaip baigtinis, ir subjektas aktyviai dalyvauja jo konstravime; kita vertus, šio santykio dviprasmiškumas slypi inversijoje, kai muzika yra subjektą determinuojantis veiksnys, o ne atvirkščiai. Minimus diskurso poslinkius taip pat

atspindi reprezentacinės funkcijos eliminavimas; Mertensas nurodo, jog „repetityvinė muzika nereprezentuoja jokio materialaus vyksmo, yra tik tiesioginis jo įkūnijimas" (Mertens, 1983, p. 90). Kai kurie kiti autoriaus pastebėjimai[34], detalizuojantys antidialektinius formos ir turinio tapatinimosi mechanizmus, netiesiogiai (tačiau vienareikšmiškai) suponuoja negatyvių konotacijų formavimąsi. Pavyzdžiu galėtų būti Riley'o kompozicijos „Rainbow in Curved Air" aprašo[35] kritika. *Utopiniu* įvardijamas istorijos pabaigos vaizdinys, kurį nurodo Riley, aiškinamas pačios istorijos atšaukimu, o tai savaime yra fiktyvus aktas, neigiantis istorinę muzikos dimensiją. Tokia strategija, turinti vesti formos ir turinio vienovės link, sukuria viršistorinės subjektyvios laisvės iliuziją. Autorius reziumuoja, kad ši laisvė, kurią turi repetityviniai procesai, yra atsiribojimas nuo istorijos *per se*: kitaip tariant, tai *neigiama* laisvė, paradoksaliai įmanoma tik esant visiškai priklausomybei nuo istorijos.

Išsamią koncepcinių modelių apžvalgą Mertensas organizuoja aukščiau minėta tvarka, sekdamas istoriniu muzikinio minimalizmo pagrindų įvardijimu. Remdamasis Theodoro W. Adorno sistematizuotais meno *kūrinio kaip objekto* krizės tyrimais, autorius nurodo, jog Schönbergas buvo pirmasis, suvokęs, kad muzikos objektyvizavimas veda turinio praradimo link. Tokia situacija atskleidė akivaizdžių prieštaravimų tarp Schönbergo vėlyvojo romantizmo ištakų ir naujo, unifikuojančio dvylikatonio metodo. Priešingai, platesnis dodekafonijos pritaikymas Weberno darbuose pašalino Schönbergą frustravusią subjekto įtaką, inkorporuojant kūrybines – subjektyvias ir objektyvias – intencijas į autonominę kompozicijos struktūrą. Šiuo atveju neutralizuojami socialiniai muzikos procesai, t. y. muzikiniams parametrams tapus itin determinuotiems, nyksta takoskyra tarp formalių ir materialių kūrinio aspektų. Mertenso nuomone, tokia neribotų galimybių visuma statistiškai tampa atsitiktine, dėl to eliminuojamas bet koks mąstymo kryptingumas; vadinasi, prasmės netenka ir aukščiausia kryptingumo forma – meno *kūrinys kaip objektas*[36].

Cage'o dėka paplitę objektyvaus, *natūralaus* kūrinio įvaizdžiai[37] lėmė kai kurių autorių[38] susidomėjimą tiesioginiu, garsiniu komponavimo rezultatu[39]. Tačiau pastebėtina, jog neapibrėžtumas savaime nukreipia ne į paties rezultato aprašymą, o į jį generuojantį procesą[40]. Be to, nagrinėjant atsitiktinių procedūrų generuojamus garsinio meno objektus ir akcentuojant jų autonomiškumą, objektyvumą ir kitus balansavimą tarp kūrinio ir *nekūrinio* lemiančius veiksnius, buvo atkreiptas dėmesys į teleologinius muzikinio mąstymo ypatumus. Anot Leonardo B. Meyerio, „tik tuomet, kai menas atsisako būti teleologinis, jis gali įgauti gamtai būdingų savybių: tapti objektyvus ir beasmenis" (Mertens, 1983, p. 105). Analogiškai Mertensas, nagrinėdamas aleatorinės muzikos trajektorinį poslinkį nuo dialektinio laiko link *makrolaiko*, prieina prie išvados, kad dialektinio (taigi neabejotinai teleologinio) turinio pašalinimas iš komponavimo strategijų logiškai sutampa su istorijos pašalinimu.

Baigiamosiose pastabose apie istorinius repetityvines praktikas formavusius veiksnius[41] „American Minimal Music" autorius teigia, kad Cage'o eksperimentinė tradicija atitinka XX a. antidialektinio judėjimo piką. Būdingus šio reiškinio bruožus priskirdamas minimalistinei muzikai, Mertensas retoriškai nubrėžia gaires tolesniam, aksiologiškai orientuotam teoriniam diskursui: „dabar kyla klausimas, kaip šis antidialektinis judėjimas turi būti vertinamas ir koks yra ideologinis repetityvinės muzikos tinkamumas" (Mertens, 1983, p. 109).

Išskirdamas dvi pagrindines devintame dešimtmetyje populiarias filosofines kryptis, tinkančias pasikartojančių struktūrų interpretacijai – Adorno marksistinių pagrindų kritinę teoriją ir Jeano-François Lyotard'o, Gilles'o Deleuze'o ir Sigmundo Freudo libido filosofijos atmainas, – Mertensas poliarizuoja[42] kritinio diskurso rezultatus. Socialinių saitų irimas, kurį Adorno įvardija kaip vieną esminių vėlyvojo kapitalizmo visuomenės bruožų, turi būti neišvengiamai suprojektuotas į meno objektą: paradoksali susvetimėjimo kritika pasireiškia per šio proceso absorbciją[43]. Kaip tik *kritinis* muzikos kūrinio modelis, kylantis iš individo ir visuomenės priešpriešos, išsamiai atspindi nuo socialinės realybės atskirto subjekto praradimus. Garsinė minimos situacijos išraiška pirmiausia centralizuoja disonanso funkciją, taip pat (kaip parodyta aukščiau) – būtiną materialių ir formalių elementų opoziciją. Tokių strateginių išvadų pamatu Adorno laiko *socialinę tiesą*: jos laikantis, meno objekto turinys ir forma negali būti fiktyviai (t. y. ignoruojant realybę) suvienyti tol, kol nėra pašalintas jų prieštarą liudijantis visuotinis susvetimėjimas.

Radikaliai kitokia socialinių refleksijų eiga matoma tiriant Cage'o eksperimentinę tradiciją (Mertenso teigimu, analogiškos prielaidos taikytinos ir repetityviniam minimalizmui). Anot Adorno, determinizmą neigusių autorių darbai, prasidėję kaip subjektyvus protestas prieš nuolat stiprėjantį visuomenės susvetimėjimą, peraugo į subjektyvumo eliminavimą kaip šio neigiamo proceso priežastį. Kaip minėta, panašaus tipo antidialektinės strategijos savaime lemia muzikos kūrinio vidinių struktūrų atsiejimą nuo istorinės dimensijos[44]. Laikinis nihilizmas čia turėtų lemti vartotojiškos visuomenės principų pasitraukimą iš vyraujančių pozicijų. Vis dėlto Mertensas konstatuoja priešingą efektą, matomą repetityvinėse kompozicijose: nors mitiniame *makrolaike* esanti kūrinio formos ir turinio vienovė deklaratyviai išsprendžia subjekto ir objekto sampratų konfliktą, toks sprendimas tik sustiprina buvusią atskirtį dėl socialinės realybės neatitikimo. Taip garsinis menas, netekęs savo istorinio (dialektinio) konteksto, grąžinamas į pirmines, nevakarietiškas[45] formas ir gali būti interpretuojamas tik kaip išskirtinai techninė procedūra.

Su aptarta regresyvia *asocialios muzikos* diagnoze Mertensas gretina Lyotard'o libido filosofija paremtas įžvalgas. Pagrindiniai skirtumai, atskleidžiantys minimų požiūrių opoziciją, kyla iš Lyotard'o siūlomos *intensyvumo*

sampratos. Kritinio (t. y. serialistinio) kūrinio atveju autorius performuoja subjekto socialinio susvetimėjimo įvaizdį į garso *libido intensyvumo* sumažėjimą. Priešingai, aleatorinė kompozicija, kuri nebėra reprezentatyvi, o atstovauja tiesioginiam objekto pasireiškimui, nagrinėjamu libido aspektu yra intensyviausia. Autorius komentuoja, kad „bet kokia hierarchija yra teisėta arba nėra jokia; svarbiausia – energijos poslinkis" (Mertens, 1983, p. 119). Diskutuodamas su marksistinėmis nuostatomis, teigiančiomis susvetimėjimo neišvengiamybę, Lyotard'as taip pat pastebi, kad socialinių ryšių irimas gali būti panaudotas kapitalizmui sunaikinti iš vidaus; tokį teiginį pateisina faktas, jog ekonominiai visuomenės dėsniai tendencingai kontroliuoja libido intensyvumą, taip mažindami jo įtaką.

Nereprezentatyvi eksperimentinės tradicijos meno objektų prigimtis nulėmė Deleuze'o *decentralizuoto* kūrinio sampratos susiformavimą. Laisvai sekdamas Lyotard'o idėjomis, autorius pateikia naujas antidialektinių strategijų diskurso galimybes. Eliminavus hierarchines, dialektines (istorinio santykio) ir teleologines struktūras, muzikos kompozicija gali būti identifikuota kaip *monadinis intensyvumų skirstinys*. Toks acentrinis interpretacijos modelis suponuoja vidinės subjekto opozicijos autonominiame kūrinyje pokytį. Prieštaringa socialinė individo būsena, lėmusi visuomenės susvetimėjimą, nagrinėjamu atveju pakeičiama į skirtumų identifikavimą ir šio veiksmo patvirtinimą jį pakartojant. Remdamasis šiomis prielaidomis, Deleuze'as prieina prie išvados, kad minimu atveju repeticija tampa skirtumo įteisinimu. Arba „tikroji kartojimo esmė – simuliacija, kuri nebėra reprezentacija" (Mertens, 1983, p. 121). Aptardamas decentralizuoto kūrinio koncepto vietą muzikinio minimalizmo teritorijoje, Mertensas pastebi jo ir kai kurių Jacques'o Derrida idėjų atitikimus: vertindamas istorinę dimensiją neigiančių (esančių *ne laike*) struktūrų pasireiškimą, Derrida nukreipia į *grynojo intensyvumo* sąvoką.

Tam tikrą grįžtamąjį ryšį tarp libido filosofijos ir kritinės teorijos suformuoja Freudo *pasąmonės* kategorija. Nors pasąmoniniai procesai turi panašumų su Deleuze'o nusakytais decentralizuoto (nereprezentatyvaus) meno objekto funkcionavimo būdais, repetityvinės struktūros šiuo atveju pasižymi radikaliai kitos kokybės interpretaciniais kontekstais. Diferencijavęs dvi kartojimo priežastis – malonumo (*Eros*) ir mirties (*Thanatos*) instinktus, kuriais vadovaujasi pasąmonė, Freudas įvardija esminius dialektinės ir antidialektinės repeticijos skirtumus. Kartojimas, kylantis iš *Eros* sferos, yra reprodukcinės prigimties (dialektinis, teleologinis), o techniškai analogiškas, tačiau beasmenis veiksmas – nulemtas *Thanatos* – nebereprezentuoja *ego* ir sudaro sąlygas libido vyravimui (sąmonės lygmens pakeitimui pasąmoniniu, t. y. pasireiškiant mirties instinktui). Remiantis šiomis prielaidomis, galima išskirti esmines pozicijas muzikinio minimalizmo atžvilgiu. Freudas teigia, kad (pirma) repetityvinis klausymasis yra sėkmingas tik tada, kai jis sąmoningai nėra dialektinis (*ego* leidžia vyrauti libido); dėl to (antra) išaiškėja, kad šios klausymosi patirtys yra užmaskuoto erotinio turinio. Taip pat pastebėtinas (trečia) tik iliuzinis dialektinio laiko atsisakymas, lemiantis akivaizdžiai netikro „malonumo" būsenas. Kompleksinis išvardytų veiksnių efektas yra vienareikšmiškai regresyvus, taigi Freudo psichoanalitinio diskurso rezultatas tampa artimesnis Adorno atstovaujamai marksistinei pozicijai negu iš libido filosofijos teorinio lauko kilusioms idėjoms. Mertensas šią tendenciją komentuoja paralelinėmis kito kritinės teorijos šalininko Herberto Marcuse's išvadomis. Pasak jo, *ego* funkcionalumo susilpninimas yra sąmoningai siekiamas monopolinių struktūrų efektas, todėl dialektinio mąstymo (įskaitant ir istorinę dimensiją) eliminavimas neišvengiamai veda sudėtingų istorinio sąstingio padarinių link.

Dešimtame dešimtmetyje repetityvinės muzikos kritinis diskursas pasipildė naujo tipo interpretacijomis. Kaip minėta, semiotinė, hermeneutinė ir Lacano psichoanalitinė tradicijos nukreipė visiškai kitokio požiūrio link. Epistemologiškai orientuotos vertinimo strategijos, nesant kritinei teorijai būdingos etinės formantės, netenka degeneratyvaus pobūdžio konotacijų, kuriomis pasižymėjo jau aptartos aksiologinės krypties įžvalgos. Socialiai neapribotos filosofinės koncepcijos užtikrina transgresyvaus[46] modelio muzikinio minimalizmo perskaitymo galimybę, kurių simptominiais pavyzdžiais galėtų būti Davido Schwarzo straipsnis „Klausantys subjektai: semiotika, psichoanalizė ir Johno Adamso bei Steve'o Reicho muzika" (1993), Naomi Cumming publikacija „Tapatinimosi siaubai: Reicho „Different Trains" (1997) ir jau minėta Finko monografija „Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice" (2005).

Operuodamas žymiausiomis Lacano sąvokomis ir pasitelkdamas minėtas Silverman *garsinio gaubto* ir *akustinio veidrodžio* koncepcijas, Schwarzas konstruoja savitą *klausančio subjekto* sampratą (Schwarz, 1997). Muzikologas įvardija, kad nepaisant akivaizdžios išsivadavimo iš kalbos neįmanomybės, priartėjimas prie ikisimbolinės plotmės gali įvykti remiantis (paradoksaliai) pačios kalbos garsais, tačiau tik tais, kurie buvo išgirsti anksčiau, nei atsiskleidė jų reikšmė. Ši garsinė aplinka, neturinti signifikacinio komponento[47], natūraliai matoma ankstyvosiose vaiko raidos stadijose, kai motinos kalba jį perkelia į garsinį gaubtą – vienintelę sąsają su tikrove palaikantį elementą. Autoriaus teigimu, tam tikra muzika gali sukelti patirtis, primenančias kitados išgyventas raidos stadijas, kai buvo peržengta lemtinga riba, skirianti įsivaizduojamąją ir simbolinę plotmes. Schwarzas taip pat pabrėžia, kad, jo (kaip ir termino autorės Silverman) nuomone, muzika bendru atveju nėra garsinis gaubtas; ši sąvoka, be abejo, esanti tik *fantazija*. Tačiau ja remiantis įmanoma atsekti tam tikrus momentus, kurių metu klausytojas save suvokia kaip klausantį subjektą.

Minimi momentai, sudarantys sąlygas klausančio subjekto situacijai atsirasti, Schwarzo teigimu, yra matomi kai kuriuose repetityvinio minimalizmo kūriniuose. Savo

straipsnyje analizuodamas embleminį Reicho „Different Trains", muzikologas tvirtina, kad kompozicijai būdingi originalaus žodinio teksto pakartojimai[48] pamažu eliminuoja jų pačių prasmę; taip atsiranda gryno garso iliuzija, primenanti klausytojo garsinio gaubto patirtį, kai kalbinės struktūros dar buvo jam nepažinios. Kita dokumentinių holokausto aukų įrašų savybė, suformuojama Reicho, – pastebimai nykstantis cituojamų frazių suprantamumas[49]. Analogiškai signifikacijos intensyvumo mažėjimas gali būti siejamas su artėjimu prie akustinio veidrodžio fazės. Remdamasis šiais dviem pastebėjimais, Schwarzas konstatuoja skirtingas susidariusių laikinių lygmenų kryptis. Akivaizdžią progresiją, atsispindinčią „Different Trains" dalių pavadinimuose, žymi nuorodos *prieš*, *per* ir *po*; o repetityvinės struktūros ir vartojamos kalbos maskavimas veda priešingos krypties proceso link – grįžimo prie ikisimbolinės plotmės. Atskleista opozicija lemia autoriaus išvadą, kad minima situacija leidžia subjektui nusikelti į praeitį ir susitapatinti su holokausto aukomis. Tokios regresyvios[50] fantazijos motyvai yra diktuojami savisaugos instinkto – siekiant objektyvizuoti (t. y. perkelti į simbolinę plotmę) baimės išraišką ir prevenciškai jos išvengti.

Schwarzo pastebėjimais remiasi ir Cumming, išsamiai tyrinėdama tą pačią Reicho kompoziciją „Different Trains". Autorė taip pat perima esminius Lacano konceptus, bet nueina dar toliau, nagrinėdama klausymosi patirčių priklausomybę nuo repetityvines struktūras reprezentuojančios *varos* (*drive*). Įvardydama minimalistinės muzikos sukeliamą geismą (*desire*) kaip simpatinį tapatinimąsi su *Kitu*, Cumming analizuoja depersonalizuojančias garsinės aplinkos suvokimo prieigas. Klausymosi strategijas muzikologė diferencijuoja atsižvelgdama į Lacano suformuotas subjekto raidos plotmes. Tikrovės (ikisimbolinė), įsivaizduojama ir simbolinė erdvės signifikacijos aspektais yra kryptingai organizuotos, todėl joms atstovaujančios klausytojo padėtys taip pat pasižymi skirtingomis savybėmis. Pavyzdžiui, aptardama tikrovės plotmei atitinkantį suvokimo modelį, autorė teigia, jog iš išorės į signifikacijos procesą besibraunantys veiksniai užfiksuoja pačią situaciją, užimdami tarpinę poziciją tarp neišreikštos būsenos ir atsako eksternalizuotai „tikrovei" (Cumming, 2007, p. 365–387). Tokią sampratą papildydama Slavojaus Žižeko kultūriškai orientuotomis psichoanalizės traktuotėmis, Cumming priskiria repetityvines struktūras generuojančiam traukinio įvaizdžiui *kaukės* funkciją. Anot muzikologės, „traukinio paskirtis ir yra pridengti kauke" ritmingų pasikartojamų sukeltą geismą; „kai traukinys atsiduria dėmesio centre, galima spėti, kad čia esama dalinio atsiskyrimo nuo kūno paskatos, nes judėjimas įsimbolinamas kaip priklausantis kažkam *kitam*. Šis *kitas* yra kartu ir geismo kaukė, ir tikras traukinys" (Cumming, 2007, p. 375).

Daugialypį semiotinio diskurso pobūdį Cumming atskleidžia toliau plėtodama traukinio įvaizdžio konotacijas. Naujas muzikologės įvardijamas aspektas – traukiniai kaip nostalgijos objektai – reprezentuoja visiškai kitą to paties objekto signifikacijos kryptį. Autorė taip pat analizuoja su repetityvinėmis struktūromis tiesiogiai nesusijusius kūrinio momentus (pažymėtina balso tembro svarba, kurią Cumming išskiria remdamasi Roland'o Barthes'o *balso grūdo* samprata), tačiau savo išvadose vieną pagrindinių pozicijų (analogiškai kaip ir Schwarzas) užleidžia įvairioms tapatinimosi prasmėms atskleisti. Trauminės holokausto patirtys – „tapatinimosi siaubai" – atsiskleidžia kulminaciniame „Different Trains" epizode, kuriuo, Cumming nuomone, laikytina tyla, skirianti antrąją ir trečiąją kūrinio dalis. Tokia muzikinės signifikacijos situacija yra savita išskirtiniu repetityvinių struktūrų vaidmens atskleidimu, t. y. kritiniu momentu jas eliminuojant.

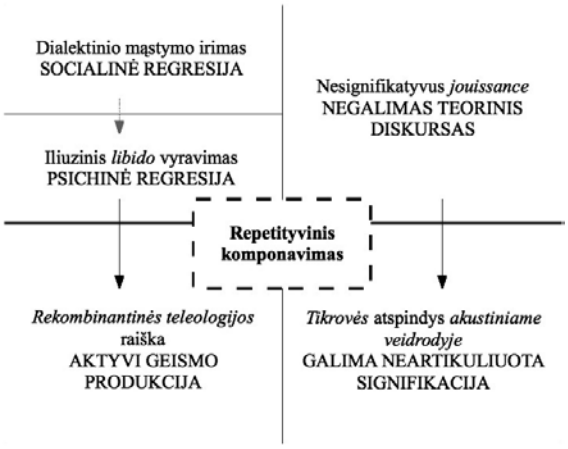
Bene išsamiausią kultūriškai orientuotą minimalistinės muzikos teorinį diskursą galima aptikti Finko monografijoje „Repeating Ourselves". Neabejotinai transgresyvus *par excellence*, autoriaus požiūris atskleidžia itin platų interpretacinių praktikų spektrą, panoramiškai aprėpiantį didžiąją dalį XX a. antros pusės filosofinių konceptų. Sistemiškai reflektuodamas beveik visas iki jo studijos publikuotas kritines repetityvinių struktūrų genezės sampratas, muzikologas savo tyrimus santykinai (sekdamas Freudu) grupuoja į dvi antinomiškas sritis – *Eros* kultūrą ir *Thanatos* kultūrą[51]. Pirmajai atstovauja apibendrintas repeticijos kaip geismo generavimo modelis[52], antrajai – požiūris, jog pasikartojantys elementai atlieka homeostazės funkciją[53]. Detalizuodamas *Eros* sferai priskirtinas teorines prielaidas, Finkas pasitelkia ir interpretuoja tipiškiausias septinto ir aštunto dešimtmečio Vakarų visuomenės (muzikinės) kultūros tendencijas. Ankstyvoji šokių muzikos tradicija – *disco* – ir jos akivaizdžios sąsajos su repetityviniu minimalizmu, autoriaus teigimu, nurodo į naujos kokybės teleologinius procesus. Nuosekliai rekonstruojant antidialektinio mąstymo (išsamiai tyrinėto postmarksistinės kritinės teorijos atstovų) raidos ypatumus ir prancūzų poststruktūralistinės psichoanalizės nulemtus posūkius link ribinės būsenos antiteleologinių strategijų, atsiskleidžia socialiai prieštaringas minimalistinės muzikos diskursas. Kaip plačiausiai pripažintą perskaitymo modelį Finkas pagrįstai pateikia Amerikos feministinės krypties įžvalgas, teigiančias, jog repetityvinės struktūros atitinka nevakarietiškas seksualines praktikas[54]; Julia Kristeva, remdamasi Lacano filosofine tradicija, analogiškai identifikuoja *jouissance* (priskirtiną minimalizmui) ir *plaisir* sferas[55]. Tačiau sekdamas taip pat Lacano psichoanalitinių teorijų laukui simpatizuojančio Žižeko išvadomis, „Repeating Ourselves" autorius atskleidžia *jouissance* kaip hermeneutinio modelio nepaslankumą. Šis konceptas, savo prigimtimi išskirtinai antiteleologinis, priklauso (Lacano prasme) ikisimbolinei plotmei ir negali reikštis signifikatyviai; tokiu būdu „*jouissance*, malonumas anapus diskurso" suspenduoja visas intencijas interpretuoti muziką kaip malonumo diskursą (Fink, 2005, p. 39).

Akcentuodamas kitus kritinius Vakarų pasaulio socialinės raidos aspektus, Finkas išskiria į vartojimą orientuotos

visuomenės vaidmenį subjektyvaus geismo formavimesi. Autoriaus nuomone, nesuvaldomai augantys masinės produkcijos ir vartojimo mastai taip pat atspindi pasikartojančių struktūrų funkcionavimo modelius. Remdamasis kontroversiška Jeano Baudrillard'o išvada, neigiančia individualaus geismo objektui galimybę, muzikologas išryškina esminį posūkį nuo „daiktų" produkcijos prie *geismo* jiems *produkcijos*. Tokia naujos kokybės sisteminė vartojimo organizacija tapo įmanoma susiformavus šiuolaikinėms reklamos – taigi neišvengiamai repetityvinėms – strategijoms[56]. Finkas taip pat atskleidžia paradoksalius muzikinio minimalizmo aspektus, interpretuodamas repeticiją kaip geismą generuojantį procesą. Nagrinėjama eksperimentinio meno tradicija, būdama alternatyvios, kontrakultūrinės prigimties, yra prieštaringai perkeliama į pagrindinei srovei būdingų reiškinių funkcines schemas. Tačiau, kaip pabrėžia autorius, tokių įžvalgų tikslas jokiu būdu negali būti įvardijamas kaip analizės objektą diskredituojantys veiksmai; priešingai, šios teorinės aspiracijos kyla iš atidaus į kultūrinius kontekstus nukreipto diskurso, siekiant suformuoti kuo išsamesnę konceptualaus tyrimo išvadų visumą.

Analogiškai argumentuojamas ir trečiasis *Eros* sričiai atstovaujantis repetityvinio minimalizmo perskaitymo modelis, kai Finkas brėžia redukcinės muzikos ir globalių informacijos šaltinių poveikio paraleles. Aukščiau minėtas inovatyvias, begaliniu kartojimu paremtas reklamines strategijas perkėlus į televizijos programas, buvo suformuota nenutrūkstama geismo produkcijos tėkmė (*flow*), dažnai suvokiama kaip estetiškai konotuotas medijų didingumas (*media sublime*). „Repeating Ourselves" autorius teigia, kad minimas didingumas taip pat pasireiškia minimalistinės muzikos percepciniuose procesuose, atitinkančiuose vartotojiškai visuomenei itin būdingą perdirbto geismo perteklių.

Repetityvinio komponavimo kritinių diskursų ir pagrindinių oponuojančių interpretacinių praktikų esminiai bruožai pateikiami 2 pavyzdyje (apibendrinta schema).



2 pvz. Repetityvinio komponavimo lokalizacija ir ryšys su pagrindinėmis interpretacinėmis praktikomis

Teleologiniai repetityvinio minimalizmo diskursai: rekombinantinė teleologija kaip komponavimo paradigma

XX a. paskutinieji dešimtmečiai žymi įvairių postmodernių tendencijų apraiškas kultūrinių praktikų diskurse. Fragmentuotas, heterogeniškas ir itin polimorfinis teorinis požiūris, daugeliu atvejų kvestionuojantis bendro, visuminio matymo galimybę, paradoksaliai nurodo, jog reiškinio vertinimas yra adekvatus šiuolaikinių perspektyvų teritorijose. Tokio pobūdžio mąstymo paradigmos tam tikrais aspektais turi būti lokalizuotos, todėl kontekstualūs ryšiai ir jų nulemti konotaciniai laukai tampa pagrindiniais diskurso elementais (Kramer, 2007). Kaip minėta, daugialypių interpretacinių strategijų formavimuisi akivaizdžią įtaką padarė tarpdalykinių metodologijų taikymas analitinėse procedūrose. Aukščiau aptarti psichoanalitiniai, hermeneutiniai ir semiotiniai teoriniai įrankiai, specifinėmis įžvalgomis papildydami nagrinėjamų objektų konceptualizavimą, gali būti įvardyti kaip simptominės priemonės, atstovaujančios į kultūrą orientuotoms diskursyvioms praktikoms. Kitų – fizinių, biomedicinos mokslų – disciplinų metodinių prieigų naudojimas, nors ir mažiau paplitęs negu socialines bei humanitarines sritis apimantys transgresyvūs meno tekstų perskaitymai, sudaro akivaizdžiai didėjančią dalį kritinės recepcijos.

Muzikos kūrinių interpretacinių kontekstų plėtra taip pat aprėpia naujųjų technologijų[57] tyrimų sferas. Matematiniai modeliai analitiniuose[58] ar komponavimo[59] procesuose neabejotinai yra tapę konvencionaliomis tarpdisciplininėmis priemonėmis; analogiškai pastebėtina, kad informologiniai metodai[60], transformuodami reflektyvias prieitis dėl neišvengiamos diskurso reakcijos į šiuolaikinių medijų svarbos didėjimą, užima svarias pozicijas muzikinių parametrų organizaciniuose tyrimuose. Kultūros reiškinių hermeneutinėje praktikoje vis populiaresni konceptualūs biomedicinos mokslų laimėjimai yra santykinai rečiau inkorporuojami į muzikinių tekstų interpretacijas. Šiuo atžvilgiu inovatyvi Finko analitinė prieiga atsiskleidžia detalizuojant repetityvinio minimalizmo teleologinio perskaitymo galimybes. „Repeating Ourselves" autoriaus pristatoma rekombinantinės teleologijos samprata muzikologinius tyrinėjimus papildo naujo tipo analitine metodika, minimu atveju molekulinės biologijos dėsnius perkeliančia į geismą produkuojančių struktūrų identifikavimą. Rekombinantinė technologija, nagrinėjama *per se*, net ir jai būdingose teritorijose pasižymi tam tikromis kultūriškai nukreipiančiomis konotacijomis[61]. Tuo remiantis yra tikėtina, jog detalesnis technologinių procesų įvardijimas galėtų pasitarnauti tolesniems, rekombinacija paremtų muzikinių struktūrų transformacijos tyrimams.

Sėkmingi aštunto dešimtmečio tyrimai, atlikti siekiant perkelti genetinę medžiagą į jai nebūdingą aplinką ir sukelti

jos raišką, inicijavo radikalų pasikeitimą gyvybės mokslų raidoje[62]. Manipuliavimas filogenetiškai tolimų organizmų požymiais ir įvairus jų derinimas tapo įmanomas naudojant rekombinantinės DNR technologijas. Šis metodas dažniausiai taikomas konstruojant transgeninius mikroorganizmus, augalus ar gyvūnus bei heterologinių baltymų hiperekspresija pasižyminčius producentus. Pastarasis atvejis išsiskiria savo plačiu taikymu biotechnologijoje, nes sudaro sąlygas biologiškai aktyvių medžiagų pramoninei produkcijai – situacijai, kuri, pasitelkiant įprastas protokolines priemones, buvo neįmanoma. Rekombinacijos[63] vaidmuo genų inžinerijos procesuose atsiskleidžia nagrinėjant galimybes, atsirandančias organizuojant skirtingos prigimties informacinę (t. y. genetinę) medžiagą.

Viena tipiškiausių eksperimentinių procedūrų, kurios esminiai etapai remiasi rekombinantinės DNR naudojimu, galėtų būti įvardytas jau minėtas heterologinių baltymų producentų[64] konstravimas. Tam tikrų biocheminių objektų poreikis, sunkiai (jeigu apskritai) patenkinamas tradiciniais metodais, buvo išspręstas sukūrus lengvai kultivuojamus mikroorganizmus, pasižymėjusius itin efektyvia tikslinio produkto sinteze. Šio proceso eigą galima išskaidyti į keletą stadijų: pirmiausia ištiriama optimali genetinės medžiagos kombinacija (t. y. *rekombinacija*), lemianti nagrinėjamo objekto savybes, jo raiškos ir produkcijos kontrolės ypatybes; vėliau rekombinantinę informaciją perteikianti DNR yra perkeliama į recipiento organizmą (taip jį paverčiant producentu) ir vykdoma tikslinio produkto raiška (Ratledge *et al.*, 2006). Kaip minėta, tokio tipo sintezės procedūros itin dažnai pasižymi produkuojamo objekto hiperekspresija, t. y. sudarant sąlygas neproporcingai dideliems pageidaujamos medžiagos ir jos aplinkos santykiams.

Apibendrinant aukščiau išvardytą rekombinantinės technologijos etapiškumą, galima išskirti esminius koncepcijos bruožus, koreliuojančius su juos pasitelkiančiais kultūrinių ir socialinių reiškinių diskurso elementais. Rekombinantinis objektas, neatsižvelgiant į raišką nulemiančias aplinkybes, gali būti apibūdinamas kaip:

- heterogeniškas savo prigimtimi;
- dažniausiai perkeliamas į jam nebūdingus kontekstus;
- analogiškai reprezentatyvus kaip ir jo nemodifikuotas pirmtakas[65];
- produkuojamas kur kas didesniais, dažnai nenatūraliais kiekiais.

Specifiškai orientuotos interpretacijos, besiremiančios biotechnologine prasme apibrėžta rekombinacijos samprata, aptinkamos įvairių sričių meno tekstų perskaitymuose. Tam tikros sąvokos, simptomiškai figūruojančios daugelyje diskursyvių praktikų, gali būti nagrinėjamos jas perkėlus į šio tarpdisciplininio koncepto semantinį lauką. *Rekombinantinių realybių* apraiškas virtualioje architektūroje nagrinėjanti Andrew Vande Moere ir Patricko Kellerio publikacija išskiria hibridinę ir mutavusią tikrovę, kurios vaizdinys atspindi neribotas tikrų ir virtualių aplinkų derinių galimybes (Vande Moere, Keller, 2000). „Rekombinantinėmis realybėmis“ pavadinę seriją internetinių parodų[66], autoriai apibūdina naują situaciją, kai „urbanistinio dizaino užduotis yra [...] kompiuterinių kodų rašymas bei programinės įrangos objektų pasitelkimas kuriant virtualias erdves ir elektroninius ryšius tarp jų; šiose erdvėse bus užmezgami socialiniai kontaktai“ (Mitchell, 1995). Pakitę šios naujos ribinės tikrovės parametrai, atsižvelgiant į tarptinklinį ryšį, elektromagnetinius impulsus ir skaitmeninę erdvę, papildo esamos – įprastos – būties įvaizdį, atspindėdami besikeičiančios ir tuo pačiu metu į savo pokyčius reaguojančios visuomenės padėtis. Kitos kokybės architektūra, taip pat ir socialiniai ryšiai ar komunikacijos formos, kuriems atributuojamas rekombinantinis prototipas, gali būti kildinami iš skirtingų realybės sluoksnių[67] – jų sąveikos srityse ir stebimi minėti daugiamačiai pokyčiai.

Rekombinantinė poetika, apibūdinanti menininko Billo Seamano kūrybines nuostatas, apeliuoja į šiuolaikines kombinatorines sistemas, aptinkamas naujos kartos meno tekstuose. Autoriaus nuomone, interaktyvus kūrinys bendrąja prasme yra potencialus tarpininkas tarp meno vartotojo ir kai kurių informacijos sklaidos elementų, išryškinantis įvairių procesų daugiaplanę padėtį kultūrinių reiškinių diskurse. Konstrukcijos ir navigacijos, su žymėjimu susiję bei medijų veiklos stebėjimo, redagavimo, estetiniai ir abstraktūs, automatiniai-generatyvūs, erdvinių sąveikų virtualiose erdvėse kaitos, tikimybiniai, pusiau atsitiktiniai bei kitokie procesai, formuojantys platų aktualių patirčių spektrą, gali būti įvardyti kaip sudedamosios bendros *rekombinantinių procesų* sistemos dalys. „Rekombinantinės poetikos kūrinys reprezentuoja mechanizmą, kuriuo vartotojas[68] gali vadovautis reaguodamas į įvairius kompiuterinės medijos elementų derinius ir tyrinėdamas aplinkos raišką mutuojančioje generatyvinėje erdvėje“ (Seaman, 2000). Autorius taip pat pabrėžia, kad generatyvinis komponentas yra būtinas rekombinantinei poetikai, ir taip atskiria ją nuo visų kitų fiksuotų virtualių erdvių. Aptariamo pobūdžio daugialypiai diskursai, neabejotinai atstovaujantys postmodernizmo teorijų laukui, patvirtina gretutinių kontekstų interpretacinį potencialą; kaip pastebi Seamanas, komentuodamas rekombinacijos vaidmenį kultūrinėse praktikose, „DNR ir dinamiškos technologinės procedūros tampa rezonuojančiomis metaforomis“ (Seaman, 2000).

Finko monografijoje „Repeating Ourselves“ pateikiama *rekombinantinės teleologijos* koncepcija taip pat įsilieja į molekulinės biologijos įrankius transformuojančių diskursų visumą. Kritiškai žvelgdamas į Lacano psichoanalitinę tradiciją tęsiančių Kristevos ir Žižeko *jouissance* antiteleologinę sampratą, muzikologas pateikia bent tris argumentus, neigiančius šio hermeneutinio metodo veiksmingumą. Kaip

jau sakyta, *jouissance* modelio priskyrimas repetityvinei muzikai panaikina bet kokią analitinio diskurso galimybę: ši sąvoka, reprezentuodama antiteleologiją *par excellence*, atstovauja ikisimbolinei plotmei (Lacano prasme), todėl atsiduria už signifikacijos ribų. Panašaus tipo, anot Finko, „klaidingi perskaitymai"[69] veda prie išvadų, jog minimalizmas muzikoje nesuformuoja identifikuojamo naratyvo. Prieštaraudamas tokiai nuostatai, autorius išskiria antrąjį atvejį, oponuojantį *jouissance* koncepcijai. Finko teigimu, repetityvinės muzikos naratyvumas geriausiai atsispindi populiariuose žanruose, kurie yra „populiarūs" dėl pastebimai konstruojamos kryptingos varos. Elektroninė šokių muzika, pasižyminti analogiškomis muzikinių parametrų genezės strategijomis kaip ir eksperimentinis redukcionizmas, yra paveiki tuomet, kai jos eiga juntamai nurodo į tam tikrą, identifikuojamą (kulminacinį) momentą. Tokios nepaneigiamos teleologijos apraiškos smarkiai oponuoja grynosios, *plateau*[70] fazėje esančios būsenos apibrėžimui. Akivaizdu, kad klubinė (t. y. neišvengiamai repetityvinė) šokių muzika yra kuriama remiantis visiškai *jouissance* modeliui priešingomis nuostatomis; analogiškai būtų klaidinga ignoruoti faktą, kad publika tai suvokia.

Aptardamas klausytojų (arba dažnai ir šokėjų) reakcijas į minimalistines struktūras, Finkas pateikia trečią argumentą, ginčijantį antiteleologinį repetityvumo diskursą. Stebint kūniškų ir emocinių atitikimų koreliaciją su vidiniais repetityvinės muzikos naratyvumą lemiančiais veiksniais, galima vienareikšmiškai teigti, kad kryptinga šių struktūrų raiška yra kur kas labiau tikėtina už signifikatyviai neveiksmingo proceso modelį. Pastaroji išvada taikytina ne tik klubinės kultūros atveju, kai kolektyvinis reagavimas į viską apimantį *groove*[71] pasireiškia be išimčių; ikoniški aštunto dešimtmečio minimalizmo kūriniai (Glasso „Music in Twelve Parts" ar Reicho „Music for 18 Musicians" ir kt.) yra taip pat pajėgūs sukelti analogiškus patyrimus[72]. Reziumuodamas „Repeating Ourselves" autorius konstatuoja, kad lieka pripažinti klausytojų juntamas teleologines strategijas repetityvinėje muzikoje[73].

Remdamasis vienos žymiausių lyčių teorijos kūrėjų Judithos Butler darbais, Finkas pastebi, jog prisirišimas prie binarinės teleologijos ir antiteleologijos opozicijos, kai su šiais konceptais tapatinamos lytiškumo kategorijos (pvz., McClary darbai) buvo daug kartų dekonstruotos, gali būti traktuojamas kaip klaidingas. Perfrazuodamas Butler muzikologas postuluoja, jog tokiu atveju teleologija yra *performatyvi*. Tai reikštų, autoriaus nuomone, ne tik gana įprastą situaciją, kai muzikos kūrinio atlikėjas, jį interpretuodamas, „atlieka" ir tekste įkomponuotą teleologiją; veikiau atsiranda galimybė, kad kiekvienas garso meno objektas (taigi ir repetityvinis) gali būti perskaitytas kaip teleologinis. Šis radikalus požiūris sudaro sąlygas diferencijuoti daugybę tarpinių koncepcijos variantų[74], taip atsirandant įvairioms, pvz., parateleologijos, semiteleologijos ir kt., sąvokoms. Finkas prieina prie išvados, kad kategoriškas ankstesnysis muzikos kryptingumo ir nekryptingumo (taip pat naratyvumo ir nenaratyvumo bei kitų parametrų) atskyrimas teoriniuose diskursuose turėtų būti pakeistas į tradicinės (pvz., analizuojant Ludwigo van Beethoveno ar roko muziką) ir naujosios, arba kitaip rekombinantinės (taikytinos minimalistiniam procesui), teleologijos sampratas[75].

Atstovaujanti postmoderniam mąstymo modeliui, rekombinantinė teleologija (ar verčiau teleologijos) *per se* yra taip pat heterogeniškas reiškinys, kurį galima apibūdinti tam tikrais antinomiškais bruožais. Išskirdamas šios koncepcijos neatitikimą įgimtai žmogiškojo suvokimo skalei, Finkas pirmiausia aptaria atvejus, kai muzikos kūrinyje pasireiškiantys kryptingumo parametrai perkeliami į neįprastai masyvias laikines struktūras. Tokia situacija yra matoma kai kuriose žymiausiose redukcinio eksperimentalizmo kompozicijose: Glasso „Einstein on the Beach", Riley'o „Poppy Nogood and His Phantom Band" ir kituose analogiškuose pavyzdžiuose galima atsekti tikslingai orientuotus procesus, tačiau jų valandomis skaičiuojama trukmė lemia, jog įprastinės percepcinės strategijos nėra pajėgios minimų elementų suintegruoti. Taip pat paradoksaliai pastebėtinas kai kurių konvencionalios laiko traktuotės kūrinių (pvz., Reicho valandą trunkantis „Drumming" neišeina iš tradicinės romantinės simfonijos laikinių rėmų) panašus efektas, atsirandantis itin laipsniškai konstruojant į kryptingumą orientuojančias nuorodas. „Repeating Ourselves" autorius šį perteklinį teleologijos kiekį įvardija kaip didingą, kartu paaiškindamas dominuojančių seksualinių konotacijų priežastis repetityvinio minimalizmo diskursuose[76].

Finkas taip pat analizuoja galimybes, atsiveriančias visiškai atskiriant teleologines ir formos konstravimo strategijas. Tokiu atveju matomos kokybiškai kitokios kryptingos varos konfigūracijos kartojimu paremtoje kompozicijoje. Rekombinacijos principas čia pasitelkiamas eliminuojant tradicinį „vienas kūrinys – viena kulminacija" (kitaip – vienas *telos*) modelį. Akivaizdu, kad ši perdirbta teleologija gali pasireikšti tik kai kuriose garsinio meno objekto vietose, taip pat funkcionuoti ne visiškai arba reprezentuoti tik vieną savo aspektą (pvz., laipsnišką aukščiausio įtampos taško siekį niekada jo neprieinant). Arba, ties tuo koncentruojasi didelė dalis „Repeating Ourselves" tyrimo, teleologinis procesas gali įvykti – vėl kūniškoms reakcijoms nebūdingai – nepastebimai greitai ir apimti tik kelis taktus (ar net motyvus). Pastaroji rekombinantinės teleologijos traktuotė, Finko teigimu, geriausiai atitinka populiariojo repetityvinio minimalizmo muzikinės genezės mechanizmą.

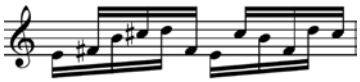
Mikroskopinio mastelio įtampos ir atsipalaidavimo ciklas yra neabejotinai simptominis į kartojimo procesą orientuoto komponavimo vienetas. Laipsniškas ritminių verčių padaugėjimas ar sumažėjimas, ritminių fazių perstūmimas, *groove* sluoksnių sutankėjimas ir išretėjimas bei kiti kulminacinėmis kategorijomis disponuojantys dariniai

pastebimai dažnai yra pagrindiniai mikrostruktūriniai repetityvinio kūrinio elementai; tačiau makrodimensijoje jie įprastai nefigūruoja – ar bent nėra identifikuojami klausytoją pasiekiančiu lygiu. Šiuo atveju „sistemiška konstrukcija, besiremianti vis labiau moduliuojamų ciklų repeticija, gali suformuoti energiją akumuliuojančius[77] garsinius *plateau*, kurie tik retkarčiais veda tradiciškiau suvokiamų teleologinio atpalaidavimo momentų link; dažnai – ypač populiariosiose muzikinėse praktikose – tie momentai paliekami šokių muzikos vedėjui arba klausytojui nuspręsti" (Fink, 2005, p. 46). Tokią situaciją atitinkanti aptariama rekombinantinės teleologijos atmaina, Finko nuomone, neabejotinai sutampa su pasikeitusiais postmodernios visuomenės funkcionavimo (t. y. daugeliu atvejų – vartojimo) modeliais. Kolektyvinis – taigi neišvengiamai rekombinantinis (žr. Baudrillard'o pastabas apie vartojimą) – geismas nulėmė pakitusias jo stimuliavimo strategijas muzikiniuose tekstuose[78].

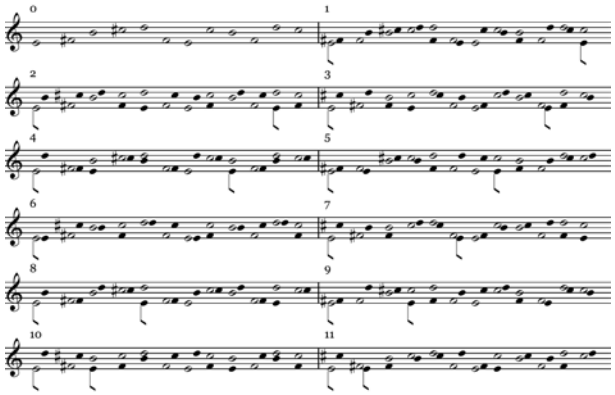
Atvejo analizė. Steve'o Reicho *Piano Phase*

Vienas dažniausiai embleminiu (chrestomatiniu, tipiniu ir kt.) įvardijamų repetityvinio proceso kūrinių Steve'o Reicho „Piano Phase"[79] (1967) dviem fortepijonams nuo paties analitinio minimalizmo diskurso pradžios yra kritinio vertinimo epicentre. Tačiau, kaip minėta, interpretatyvios praktikos nevienareikšmiškumas lėmė, jog susiformavęs vaizdinys yra pastebimai poliarizuotas, balansuojant tarp grynojo formalizmo, regresyvaus tipo konceptualizmo ir sociologinės hermeneutikos apraiškų. Tokioms pažiūroms atstovaujantys tiriamieji tekstai galėtų iliustruoti minimų pozicijų ypatumus. Vienas jų – simptominis analitinis žvilgsnis Paulo Epsteino straipsnyje „Modelinės struktūros ir procesai Steve'o Reicho „Piano Phase"" (1986). Remdamasis nuoseklia kūrinio partitūros apžvalga, muzikologas detalizuoja kiekvieną pagrindinio struktūrinio elemento (žr. 3 pvz.) kombinaciją vykstant fazių persislinkimui ir pakomentuoja vertikalių darinių intervalinių santykių alternuojantį pobūdį (žr. 4 pvz.). Lyginiais skaičiais pažymėdamas konsonansinius (tarp jų – 0 ir 12 – unisoninius), nelyginiais – (santykinai) disonansinius rezultatyvinius darinius, autorius išskiria penktąjį – pasikartojančių dvigarsių – derinį (tapatų septintajam), kurį lemia vidinis pagrindinio elemento inversinis simetriškumas (inversiją pradedant po pirmųjų penkių garsų) (žr. 5 pvz.).

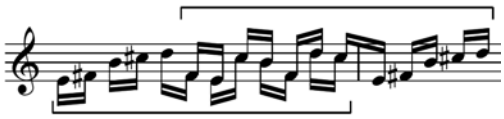
Įvardijęs fenomenologiškai greičiausiai prieinamas „Piano Phase" pirmos padalos[80] struktūrines ypatybes, Epsteinas konstatuoja, kad „dabar visos muzikinės kortos yra ant stalo"[81]. Autoriaus teigimu, galimos dvi tolesnės strategijos: sekant Reicho nurodymais, ieškoti „neplanuotų, atsitiktinių" kontūrų arba susikoncentruoti ties fazių persislinkimo metu atsirandančiais neapibrėžtais garsų ritminiais santykiais. Pirmuoju atveju pateikiamos redukuotos vertikalės schemos (žr. 6 pvz.[82]) atskleidžia, jog tam tikros



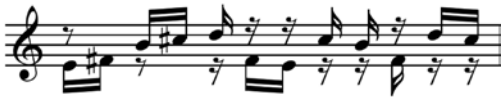
3 pvz. „Piano Phase" pirmos padalos pagrindinis struktūrinis elementas



4 pvz. „Piano Phase" pirmos padalos harmoninės vertikalės konfigūracijos

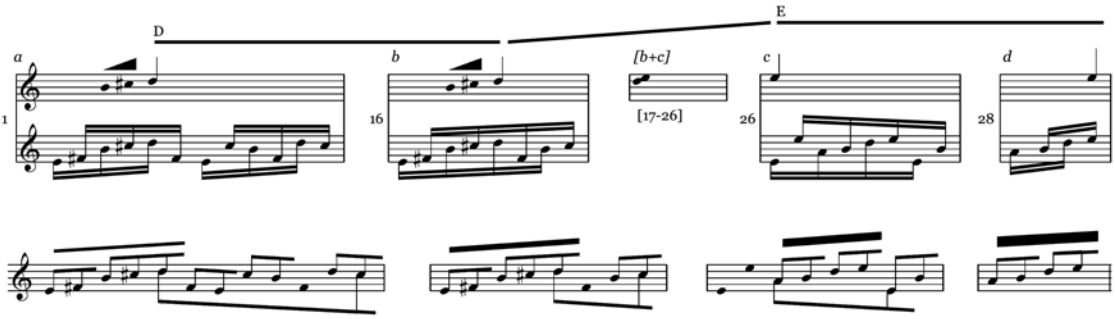


5 pvz. „Piano Phase" pirmos padalos pagrindinio struktūrinio elemento imanentinė simetrija



6 pvz. „Piano Phase" pirmos padalos pagrindinio struktūrinio elemento heterofoniniai sluoksniai

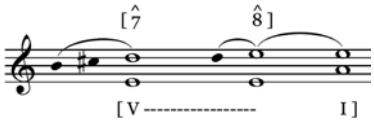
antrinių struktūrų apraiškos, girdimos tuo metu, kai atliekamas kūrinys, nėra tiesiogiai suponuojamos natografinio muzikos žymėjimo. O nagrinėdamas pagrindinio elemento fazinį judėjimą, Epsteinas išskiria keletą girdimų *diskrečių* etapų[83]. Pradžioje mikroskopinis ritminis neatitikimas yra suvokiamas kaip garso kokybės pokytis: atsirandanti reverberacija dar nėra identifikuojama kaip dviejų gretimų tonų repeticija. Tolimesnė eiga, atsiskiriant garsui ir jo imitacijai, labiausiai primena aido efektą (aiškiausiai girdimą pirmojo fazių persislinkimo metu, kai nuo unisono pereinama prie sekundinės harmonijos vertikalės). Autorius taip pat sukonkretina centrinį fazinės eigos momentą, kai iracionalus ritminių kontūrų santykis pasiekia metrinės vertės skirtumo pusę. Teoriškai ši būklė trunka nykstamai trumpai, tačiau, Epsteino teigimu, labai stipriai juntamas staigus tempo padvigubėjimas lemia jo signifikatyvų poveikį. Simetriškos baigiamosios nagrinėjamo poslinkio stadijos klausos nėra taip detaliai išskiriamos, todėl santykinai greičiau nesinchroninė būklė pasiekia sinchroninę. Savo analitinių pastebėjimų



7 pvz. „Piano Phase“ kryptingo *d-e* perėjimo schema (Fink, 1999)

pabaigoje muzikologas Reicho fazių perslinkimo techniką palygina su saulės užtemimo reiškiniu, pabrėždamas, jog tik visiškai sutapus dangaus kūnų padėtims galima pamatyti „švytinčią karūną“, įprastai nematomą dėl per intensyvios šviesos; analogiškai grįžus „Piano Phase“ pirmosios padalos unisonui, klausytojui yra primenama, kad kontrapunkte užmaskuotas pagrindinis elementas iš tikrųjų visada buvo girdimas (Epstein, 1986, p. 494–502).

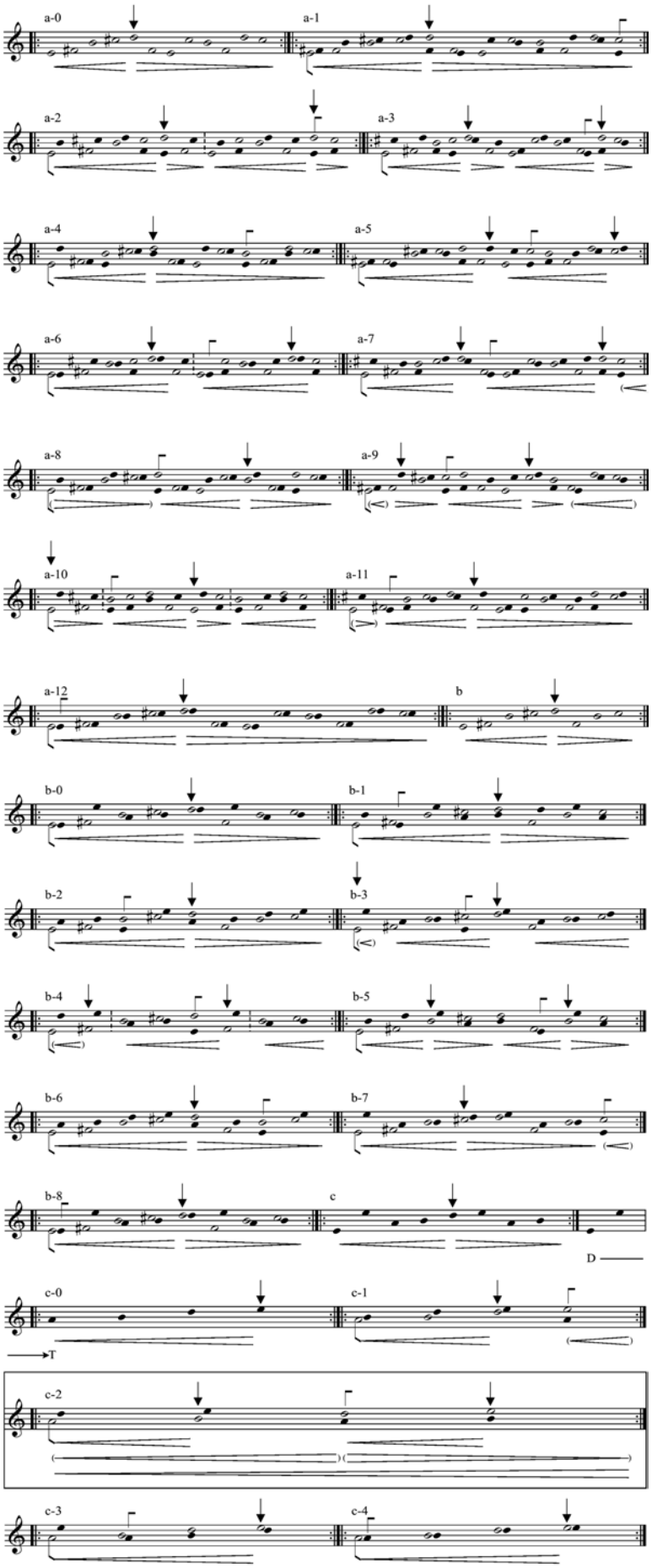
Visiškai kitokio tipo teorinis diskursas pateikiamas Roberto Finko straipsnyje „Plokštėjant: posthierarchinė muzikos teorija ir muzikinis paviršius“ (1999). Šioje publikacijoje, dedikuotoje aštriai Heinricho Schenkerio organicistinių pažiūrų kritikai, taip pat analizuojama minėta Reicho kompozicija. Nors autorius daugiausia dėmesio skiria ilgamatėms melodinėms struktūroms ir jų reikšmei atskleidžiant muzikos kūrinio suvokimo strategijas, kai kurios įžvalgos atspindi konceptualias minimalizmo interpretacijos nuostatas, vėliau detalizuotas monografijoje „Repeating Ourselves“. Apibendrintai galima teigti, kad pagrindinis Finko ginčijamas teiginys – „Piano Phase“ – tai vienintelis kylantis poslinkis iš *re* į *mi* (Fink, 1999, p. 125). Savo svarstymus suskliausdamas schematiškoje kūrinio santraukoje (žr. 7 pvz.), muzikologas nurodo struktūriškai pirmaplanio *h-cis-d* motyvo neišvengiamą poslinkį link *e*: „pakartotas daugiau nei 400 kartų, šis melodinis fragmentas sukuria suminį neatsispiriamą gretimos gamos laipsnio geismą“ (Fink, 1999, p. 125). Nagrinėjamą situaciją autorius taip pat papildo „klaidingos natos“ įvaizdžiu, bendrai harmoninei „Piano Phase“ sandarai priskirdamas *in A* pseudotonalinį lauką ir dėl to išplėtotos autentinės kadencijos (V–I) modelį (žr. 8 pvz.). Šiuo atveju klaidinga *re* nata (aukščiausia pirmoje padaloje), pakeičianti įprastai kadencijai būdingą *h-cis-dis-(e)* seką, yra tiek kartų pakartojama[84], jog pasiektas įsotinimo laipsnis neabejotinai kompensuoja jos miksolydinį inertiškumą.



8 pvz. „Piano Phase“ pseudoautentinė kadencija

Pastebėdamas analizuojamo kūrinio vienmatiškumą, Finkas kelis kartus pabrėžia, jog „Piano Phase“ hierarchiniu tonaciniu požiūriu yra absoliučiai *plokščias*: „[šioje kompozicijoje] nėra nieko, išskyrus paviršių[85]“ (Fink, 1999, p. 127). Tačiau, remiantis neabejotinomis (rekombinantinio) geismo generavimo apraiškomis repetityvinio proceso kompozicijose, galima akivaizdžiai teigti, jog tokia muzikinės visumos konfigūracija netrikdo jos reprezentuojamo naratyvumo suvokimui. Vadinasi, autoriaus nuomone, tradicinė ilgamačių įtampos ir atpalaidavimo būsenų bei giluminės kūrinio hierarchijos sąsaja gali būti paradoksaliai „organiškai“ dekonstruojama (ar netgi paneigiama)[86]. Kita tikėtina vertikalių struktūrų ryšio interpretacijos versija, Finko neaptariama, potencialiai galėtų remtis *rekombinantinės hierarchijos* samprata; pagal šio technologinio proceso požymius perdirbtas organiškumas pasireikštų visuose muzikos kūrinio lygmenyse, o naujos kokybės hierarchija turėtų funkcionuoti įvairiomis kryptimis.

Aptartose publikacijose atidžiau nenagrinėta „Piano Phase“ struktūroje alternuojančių *įtampos* ir *atpalaidavimo* raiška gali būti detalizuota remiantis išplėsta rekombinantinės teleologijos koncepcija. Tokiu atveju būtina identifikuoti minimalius kryptingumo kategorija disponuojančius konstrukcinius elementus ir ištirti jų trajektorinius poslinkius. Pagrindinio kompozicinio fragmento (žr. 3 pvz.) dinaminis akcentas neabejotinai sietinas su aukščiausia *re* nata[87]. Svarbu pažymėti, jog fazėms persistumiant susiformuoja naujo tipo (dažniausiai skirtingos trukmės) teleologiniai vienetai, kurių suminis efektas pasižymi kokybiškai skirtingu varos parametru[88]. Pats autokontrapunktinio judėjimo momentas taip pat gali būti priskirtas geismą produkuojančiai sričiai. Ši situacija itin tiesiogiai perteikia *traukos*[89] būseną, turint omenyje, jog techninis (tiek atlikimo, tiek klausymosi) atotrūkis nuo reguliarios pulsacijos veikia destabilizuojamai, todėl natūraliai pats save naikina. Kaip nurodoma aukščiau, fazinio poslinkio epicentre yra momentiškai juntamas staigus[90] tempo padvigubėjimas, kuris – jį pasiekus – toliau pats skatina perėjimą į stabilią (fazinio sutapimo) būseną. Minimi apibūdinimai tiksliai koreliuoja su tradicinės kadencijos prasminėmis (neišvengiamos traukos link stabilumo) ypatybėmis – tokiu atveju galima teigti, jog



9 pvz. „Piano Phase“ analizės schema. Dinaminiai ženklai rodo kiekvienos vertikalės konfigūracijos teleologinių vienetų ribas, o rodyklės nurodo aukščiausią įtampos tašką vieneto viduje. Fazėms persislenkant susiformuoja keletas tikslingai orientuotų teleologinių struktūrų. Pvz., a-2 ir a-3 (simetriškai a-9 ir a-10) pasižymi dukart didesne teleologinių vienetų koncentracija nei a-0 ir a-1 (a-12, a-11). Pirmos padalos viduryje išsiskiria centriniai – a-5, a-6 ir a-7 – elementai, jų teleologiniai vienetai yra pastebimai vienkrypčiai; dėl to yra suvokiamas santykinai aukštesnis suminis įtampos laipsnis. Antroje padaloje centrinės vertikalės konfigūracijos – b-3, b-4 ir b-5 – atitinka melodinio kontūro *d-e* poslinkio ryškėjimą. Šie elementai turi po du pseudokulminacijos taškus, telkiamus funkciniuose *e* akcentuose. Trečioje padaloje, kaip minėta, išsiskiria c-2 elementas, teleologiškai smulkiausia jo struktūra nurodo rekombinantinės įtampos aukščiausią poziciją.

kiekvieno desinchronizuotos būsenos perėjimo į sinchroninę metu įvyksta rekombinantiškai apibrėžta kadencija.

Nagrinėjamo kūrinio teleologinių vienetų pasiskirstymas ir jų kryptingas pasireiškimas pateikiamas apibendrintoje schemoje (žr. 9 pvz.), kur matyti akivaizdi efektyvių[91] repetityvinių elementų diminucija. Tokia rekombinantinį geismą akumuliuojančių darinių mažėjimo tendencija gali būti suvokiama ir globaliu kompozicijos mastu. Nesunku pastebėti, kad antroje „Piano Phase" padaloje pagrindinis konstrukcinis elementas sutrumpėja trečdaliu, trečiojoje (palyginti su pradine sandara) – trimis ketvirtadaliais. Atitinkamai vykstant šių motyvų faziniams poslinkiams, efektyvus kartojimo spindulys varijuoja analogiškai. Tokios laipsniškos repetityvinių konstrukcijų redukcijos rezultatas taip pat reiškiasi per rekombinantinės teleologijos prizmę. Minimalus varos elementas, dalyvaujantis formuojant suminį geismą, yra tuo veiksmingesnis, kuo greičiau jo vidinėje struktūroje pasiekiamas kulminacinis parametras, taip padidinant bendrą aukštesnės energijos būsenų koncentraciją. Vadinasi, kūrinio pabaigoje susidariusi situacija, kai efektyvus kartojamas elementas sutrumpėja iki dviejų šešioliktinių, gali pagrįstai būti identifikuojama kaip bendros sistemos (t. y. kompozicijos) aukščiausia energetinė (taigi ir teleologinė) vertė. Šį teorinį vaizdinį taip pat patvirtina akustiškai patiriamas efektas, sudarantis pamatinio repetityvinio darinio (aptariamu „kulminaciniu" atveju; schemoje žr. c-2) išsisklaidymo įspūdį. Tokia pulso retėjimo, arba *diseminacijos*[92], kategorija, išryškėjanti teleologiškai tankiausiu momentu, atitinka įsivaizduojamą absoliučios intensyvumo tąsos kūriniui pasibaigus hipotezę – begalinį kontinuumą, susiformavusį teoriškai suintegravus nykstamai mažus grynąjį geismą produkuojančius elementus[93].

Apibendrinant pažymėtina, kad modifikuotos teleologijos struktūros, stebimos kryptingai formuojant „Piano Phase" funkcines strategijas, eksponuoja visas rekombinantiniam objektui būdingas kategorijas: heterogenišką prigimtį, akivaizdžiai oponuojančią konvencionalios, tikslingai orientuotos kadencijos pobūdžiui; nenatyvius raiškos kontekstus, smarkiai besiskiriančius nuo įprastų tonacinių ar dinaminių aplinkybių; nepakitusią reprezentacijos kokybę, aktyviai dalyvaujant geismo (nors atitinkamai rekombinantinio) produkcijoje; ir bene svarbiausia, itin simptomišką hiperekspresiją, stipriai pranokstančią kūniškai natūralius teleologinių parametrų kiekius.

Apibendrinimas

Detalizuotus repetityvinio komponavimo raidos ir su ja koreliuojančios kritinės refleksijos kaitos etapus galima diferencijuoti kaip atitinkančius *regresyvų* (atstovaujamą postmarksistinės kritinės teorijos šalininkų Theodoro Adorno, Herberto Marcuse's ir psichoanalitinės tradicijos mąstytojų Sigmundo Freudo, Gilles'o Deleuze'o, Jeano-François Lyotard'o) ir *transgresyvų* (reprezentuojamą Jacques'o Lacano psichoanalitinės filosofijos tesėjų Julios Kristevos, Slavojaus Žižeko, taip pat semiotinės krypties muzikologų Davido Schwarzo, Naomi Cumming ir kultūrinės hermeneutikos atstovo Roberto Finko) muzikinio teksto perskaitymo modelius. Epistemologiškai orientuotos transgresyvios interpretacinės praktikos, neįkalintos nepaslankiose vertybinėse hierarchijose, išsiskiria kaip projektuojančios metodologiškai efektyvias perspektyvas. Postmoderniam diskursui būdingas *tarpdisciplinišumo veiksnys* šiuo atveju nulemia tolesniems tyrimams pasirenkamas kritinio vertinimo strategijas.

Komparatyvinės teorinių konceptų analizės metu atskleidžiama, kad tam tikros fizinių ir biomedicinos mokslų kategorijos gali būti panaudotos kaip potencialūs analitiniai instrumentai konstruojant glaudesnius kontekstualius ryšius tarp formalių ir reflektyvių minimalistinės muzikos struktūrų. Pasitelkiant kultūrinės hermeneutikos metodus parodoma, kad dažniausiai kvestionuojama repetityvinio komponavimo determinantė – teleologinė orientacija – gali funkcionuoti kaip vienas pagrindinių muzikinių parametrų genezę lemiančių veiksnių. Esmine tokios galimybės sąlyga įvardijamas iš biotechnologinių disciplinų perimtas genetinės rekombinacijos principas pasireiškia kaip efektyvus metodologinis įrankis, gebantis paradigmiškai susieti kartojimo procesus su (rekombinantinio) geismo (*desire*) produkcija.

Šiame tekste išplėtota Finko pasiūlytos *rekombinantinės teleologijos* samprata sujungia pagrindinius redukcinio mąstymo ypatumus su formaliomis repetityvinės kompozicijos struktūromis. Simptominės rekombinantinio objekto savybės – heterogeniška prigimtis, funkcionavimas nebūdinguose kontekstuose, reprezentacinis tapatumas pirminiam variantui ir itin dažnas hiperekspresyvus raiškos lygmuo – patvirtina, kad kryptingos varos suvokimas minimalistinėje muzikoje gali būti paaiškintas rekombinacijos proceso modifikuota teleologine strategija. Tokiu atveju suformuojamas tiesioginis ir abipusis ryšys tarp individualių technologinių kūrybos implikacijų ir universalių konceptualizuotų diskursyvių praktikų.

Nuorodos

1. Kita vertus, Richardas Taruskinas siūlo neapsiriboti konvencionaliomis istorinėmis „amžiaus", „tūkstantmečio" ir kitokiomis sąvokomis: anot jo, akivaizdus yra „[...] pamatinis tokių aritmetinių fikcijų kaip amžius nepatikimumas [...] ir jų geba aptemdyti istorikų protus" (Taruskin, 2005, p. 352).
2. Terminą pirmąkart muzikai pritaikė Michaelas Nymanas 1968 m. straipsnyje apie Cornelių Cardew.
3. Save kaip „maksimalizmo" atstovą identifikuoja ir Louisas Andriessenas (Warburton, 1988).
4. Šarūno Nako siūlomas atitikmuo – *procesinė muzika* (Nakas, 2001).
5. Finkas teigia, jog dėl atsitiktinumo pastaruosius trisdešimt metų minimalizmas yra siejamas su modaliomis

repetityvinėmis struktūromis, o ne su mikrointervalinėmis hipertrukmėmis: taip atsitiko todėl, kad „Columbia Masterworks" pasirašė įrašų leidybos sutartį su Riley'u, o bendradarbiavimas su Youngu (dėl kompozitoriaus asmeninių savybių) nutrūko (Fink, 2004, p. 539–556).

6 Kaip vieną akivaizdžiausių modernaus ir postmodernaus minimalizmo skirtumų Masnikosa išskiria folkloro asimiliacijų ypatybes. Tiek Reicho, tiek Glasso kompozicijos, (pačių autorių teigimu) paveiktos originalios liaudies muzikos (Balio salų gamelanas – Reicho „Drumming", indų raga – „Glasso Music in Fifths", „Music in Similar Motion" ir kt.), nepasižymi tiesioginiu referentiškumu; o postminimalistų darbai, besiremiantys įvairių tautų kolektyvine kūryba (pvz., Masnikosa nurodo serbų kompozitoriaus Vuko Kulenovićo kompoziciją styginiams „Raskovnik"), išsiskiria simuliacinėmis, bet į tariamą šaltinį nukreipiančiomis konotacijomis (Masnikosa, 2009, p. 91–106).

7 Potterio monografijoje pateikiami minimalizmo muzikoje tyrinėjimai iki 1976-ųjų (!) (Potter, 2002).

8 Kaip nurodo Finkas, „[...] iki 1974-ųjų redukcinių struktūrų muzika dar galėtų būti praleista pro ausis kaip marginalus eksperimentas; po 1982-ųjų niekas išties nebemanė, kad ši muzika skambėjo „paprastai" (Fink, 2004, p. 541).

9 *minimalism institutionalized* – Finko terminas, akcentuojantis komerciškai sėkmę patyrusių autorių, tokių kaip Reichas, Glassas, Adamsas ir kt., bendradarbiavimą su muzikos industrijos institucijomis kaip opoziciją elitiniams, iš privačių fondų finansuojamiems Youngo „dvasiniams" eksperimentams (Fink, 2004, p. 541).

10 Finkas Adamso muziką taip pat įvardija kaip *ekstazišką*: „[... ši muzika] sukuria neužmirštamą ekstaziško harmonijos atpalaidavimo momentą" (Fink, 2004, p. 544).

11 Aptariami autoriai taip pat buvo pažįstami asmeniškai – pvz., Adamsas 1975 m. dirigavo Bryarso „The Sinking of the Titanic" (1969) pirmąjį įrašą (Fink, 2004, p. 544).

12 *Post-minimalism of resistance* – Finko perfrazuotas Halo Fosterio *postmodernism of resistance* terminas (Fink, 2004).

13 „Tai, kas buvo kairuoliška, buvo minimalizmas", nurodo Taruskinas ir teigia, kad, nusivylęs avangardo elitizmu (bet nesižavėdamas ir sovietiniu populizmu), Andriessenas atrado minimalizmą kaip artimiausią „demokratinėms" vertybėms; tam turėjo įtakos ir Nyderlanduose išleista pirmoji (apskritai) publikacija apie Amerikos minimalizmą (Mertens, 1983), taip pat Glasso operos „Satyagraha" (1980) užsakymas ir premjera Roterdame (Taruskin, 2005, p. 397).

14 Aptardamas BOAC kompozitorių kūrybą, Finkas retoriškai klausia, kaip dar buvo galima pavadinti šį „atsparų ir visaėdį stilių".

15 Kaip pavyzdį Johnsonas pateikia Bacho preliudą *C-dur* iš „Gerai temperuoto klavyro" I tomo; jo repetityvinės konstrukcijos galėtų atitikti minimalistinės estetikos kriterijus, tačiau neginčytinas naratyvumo aspektas (kryptingas harmoninis judėjimas kadencijos link) netenkina pagrindinės tiek Broad, tiek Mertenso akcentuojamos sąlygos (Johnson, 1994).

16 „Man jau nebe taip rūpi, ar kas nors girdi, kaip muzika yra sukurta, kaip man rūpėjo anksčiau. Jei kai kurie žmonės tiksliai girdi, kas darosi, džiaugiuosi dėl jų, ir jei kai kurie negirdi, bet jiems vis tiek skambanti muzika patinka – tai lygiai taip pat yra gerai..." – Taruskinas cituoja 1977 m. Nymano interviu su Reichu ir pakomentuoja, jog tai yra nebe avangardisto, o idėjinę kovą laimėjusio menininko žodžiai (Taruskin, 2005, p. 385).

17 Reicho „Music for 18 Musicians" pasižymi simetrine „arkos" (ABCDCBA) forma, o kai kurių padalų viduje esantys kartojami pseudotonalūs harmoniniai dariniai eksponuoja aiškius T-D-T ar T-S-T santykius (Johnson, 1994).

18 Čia tiktų terminas *regresijos* (jei ne neigiama šios sąvokos konotacija) arba *reversijos*, turint omenyje, jog muzikinės kalbos elementai įgijo istorijoje fiksuotus pavidalus, t. y. grįžo į pradines padėtis.

19 Iš riboto (ir neteisingo) minimalizmo identifikavimo kaip *estetikos* ar *stiliaus* kyla ir žymusis šios krypties autorių (Reicho, Glasso, Andriesseno ir kt.) nepasitenkinimas „minimalisto etikete"; minimalizmo priskyrimas techninei kategorijai nesuponuoja ideologinio *minimalistinės estetikos* ar *minimalistinio stiliaus* krūvio (Johnson, 1994).

20 Johnsonas pateikia pavyzdį, iliustruojantį, kad kažkurios vienos minimalizmui priskiriamos technikos naudojamas nėra pakankama sąlyga identifikuoti kūrinį kaip minimalistinį (naudojantį minimalistines technikas): ankstyvosios Mozarto kompozicijos remiasi itin paprasta harmonija, tačiau šios kūrybos nepriskyrimas minimalizmui nėra kvestionuojamas. Kita vertus, kelių minimalizmo techninių aspektų eksploatavimas gali būti pagrindas panašaus pobūdžio sprendimams (Johnson, 1994).

21 Pavyzdžiui, ritmiškai statiškos padalos Edgard'o Varèse'o „Intégrales" (1924–1925), Igorio Stravinskio „Les Noces" (1923), „Symphony of Psalms" (1930), „Requiem Canticles" (1966) ir kt. (Johnson, 1994).

22 Tikslus šio hipotetinio modelio atvirkštinis atspindys yra stebimas sekant serializmo kanonizavimo ir įvardijimo pagrindine srove aplinkybes.

23 Finkas ironiškai pastebi, kad „jei minimalistinio meno kūrinys turi būti „tuo, kuo jis yra", tuomet lieka mažai naudos rūpinantis tuo, ką jis galėtų reikšti" (Fink, 2005, p. 16).

24 Wittgensteino teksto struktūra ir stilistika lėmė vieną pagrindinių ankstyvojo minimalizmo manifestų – Reicho „Music as a Gradual Process"; tai nurodo ir pats Reichas, studijų metais nagrinėjęs Wittgensteino darbus.

25 Minimą situaciją, kai publikacijos apie minimalizmą dažniausiai buvo rašomos su minimalizmu susijusių (t. y. „suinteresuotų") muzikologų, Finkas aptaria monografijos „Repeating Ourselves. American Minimal Music as Cultural Practice" įžangos skyriuje „Minimalizmas, išgelbėtas nuo atsidavusiųjų" (Fink, 2005, p. 16).

26 Panašų braižą galima aptikti muzikologų Tomo Johnsono, Willamo Duckwortho, Roberto K. Schwarzo darbuose (Fink, 2005, p. 16).

27 *Nevienareikšmiškumas*, *subjektyvumas* ir kiti heterogeniškas savybes nusakantys epitetai laikytini teigiama indikacija nagrinėjant kultūrinių diskursų visumą; anot Lawrence'o Kramerio, tai akivaizdi nuoroda į postmodernaus mąstymo paženklintas teritorijas (Kramer, 2007, p. 124–160).

28 Skirtingų psichoanalitinių mokyklų įtaka minimalistinės kompozicijos interpretacijai galėtų būti vienas iš pavyzdžių, atskleidžiančių konotacinio lauko variabilumą. Prancūzų psichoanalizės atstovės Kajos Silverman *garsinio gaubto* (*sonorous envelope*) ir *akustinio veidrodžio* (*acoustic mirror*) koncepcijos, pasitelkiamos Schwarzo tyrinėjimuose, nurodo į ankstyvosios asmenybės raidos modelių taikymą klausymosi praktikose (Schwarz, 1997, p. 275–298). O Sigmundo Freudo išplatinta libido kategorija įvardijamos užmaskuotos erotinės repetityvinės muzikos patirtys (Mertens, 1983).

29 Youngo, Riley'o, Reicho ir Glasso muzikos nagrinėjimas tame pačiame „kompoziciniame bloke" buvo populiarus

minimalistinio meno kritinės refleksijos pradžioje (aštuntame ir devintame dešimtmetyje); kita vertus, Mertenso monografijoje išsamiai pristatoma šių keturių autorių kūrybinė veikla, tad neargumentuotas kurio nors eliminavimas iš vėlesnių tyrimo stadijų būtų neadekvatus.

30 Tokia situacija susidaro, kai iš konteksto yra suprantama, jog Mertensas terminą *repetitive music* vartoja kaip *minimalistinės muzikos* sinonimą; kaip paaiškinta aukščiau, subordinuoti šių sąvokų ryšiai tam tikrais atvejais tampa esminiai.

31 Finkas neneigia, kad Youngo tęsiamos mikrotoninės muzikos tradicija galėtų būti perskaityta kaip kultūrinė praktika – tačiau tokiu atveju kaip visiškai kitokia (Fink, 2005, p. 20).

32 „[Minimalizmas – tai] socialinė patologija, garsinis ženklas, jog Amerikos klausytojai yra primityvūs ir neišsilavinę" (Pierre'as Boulezas); „[Minimalizmas rodo, jog] vaikai šiais laikais tiesiog nori būti šokiruoti" (Donalas Henahanas, Haroldas Schonbergas); „[Minimalistinis] 1960-ųjų liberalusis pabudimas suardė tradicines Vakarų kultūros vertybes" (Samuelis Lipmanas); „Minimalistinė repeticija yra pavojingai viliojanti propaganda, primenanti Hitlerio kalbas ar reklamą" (Elliottas Carteris); „Šiuolaikinio kapitalizmo gėrybių fetišizmas negrįžtamai įkalino nepriklausomą tapatybę minimalistiniame narcisizme" (Christopheris Laschas). Šias ryškiausias citatas Finkas pateikia kaip reakcijos į minėtą nepatogią socialinę tiesą pavyzdžius (Fink, 2005, p. 20).

33 Mertensas taip pat pastebi tokios evoliucinės schemos prieštaringumą, primindamas griežtą kompozitorių minimalistų (pvz., Reicho) pasisakymą apie pokarinio avangardo intelektualizmą – Schönbergo, Weberno, Cage'o, kitų autorių kūryboje (Mertens, 1983). Analogiška pozicija yra aptinkama ir Nymano knygoje „Experimental Music: Cage and Beyond", čia muzikologas teigia, jog „minimalistinės procesualios muzikos šaknys glūdi serializme" (Nyman, 1974, p. 119).

34 Šie pastebėjimai galėtų būti laikomi išankstiniais, nes pateikiami įžanginėje teorinių svarstymų dalyje, t. y. prieš aptariant juos argumentuojančias koncepcijas.

35 Mertensas cituoja tekstą iš Riley'o kompaktinės plokštelės tuo pačiu pavadinimu – „Rainbow in Curved Air" – lankstinuko (Mertens, 1983, p. 92).

36 Perfrazuodamas Henri Pousseuro įžvalgas, Mertensas teigia, kad begalinė kūrinio klausymosi galimybių visuma (nesant akivaizdžiai vyraujančio elemento) transformuojasi į begalinę kūrinių visumą (Mertens, 1983, p. 100).

37 Cage'o nurodomi naujosios muzikos apibrėžimai taip pat neišvengė žymiosios eksperimentalistų frazės „leisti garsui būti savimi" (Mertens, 1983, p. 100).

38 Mertensas mini su Cage'u bendravusius kompozitorius Christianą Wolffą, Mortoną Feldmaną, Earle'ą Browną ir kt. (Mertens, 1983, p. 100).

39 Garsinis muzikos efektas, geriausiai atitinkantis pirminę muzikos funkciją, buvo akcentuojamas ir šešto dešimtmečio eksperimentinėse kompozicijose; šią poziciją galėtų iliustruoti ir perfrazuotas Franko Stellos teiginys: „Tai, ką jūs girdite, yra tai, ką jūs girdite."

40 Tokia situacija yra neišvengiama aleatorinių strategijų atveju, kai kiekviena muzikos kūrinio realizacija nebėra jo reprodukcija, bet tampa vis nauja aktualizacija. Komponavimo proceso akcentavimas ir tapatinimas su pačia kompozicija nors ir kitame kontekste neabejotinai yra vienas kertinių minimalizmo atributų (Mertens, 1983).

41 Akivaizdu, kad pagrindiniai Schönbergo, Weberno, Stockhauseno ir Cage'o muzikos komponavimo refleksijos ypatumai atspindi tik vieną repetityvines praktikas formavusių veiksnių pusę; tikėtina, jog nepaneigiamas ryšys su populiariųjų žanrų raida, ignoruojamas Mertenso, galėjo atvesti prie neadekvačių – ar bent negalutinių – išvadų.

42 Minima šių diskursų poliarizacija yra santykinė, nes savo teorinės diskusijos pabaigoje Mertensas prieina prie panašių, taip pat regresyvių išvadų.

43 „Meno džiaugsmas yra pripažinti liūdesį; jo grožis – pasmerkti bet kokią grožio iliuziją" (Mertens, 1983, p. 114).

44 Šį reiškinį, turėdamas omenyje Cage'o kūrybą, Hermanas Sabbe apibūdino fraze „izoliuotos nesisiejančios monados" (Sabbe, 1972, p. 17–33).

45 Mertensas nekomentuoja šios pozicijos, jog antidialektinė muzika yra tiesiogiai tapatinama su nevakarietikos tradicijos apraiškomis, be to (!) grynai technologinėmis.

46 Tam tikrais atvejais repetityvinės struktūros pastebimai interpretuojamos kaip *progresyvios*, tačiau čia vartojamas *transgresijos* terminas yra bendresnio pobūdžio ir apima daugelį minimo modelio perskaitymų.

47 Nors motinos kalba yra neabejotinai signifikatyvi, šiuo aspektu ji nepasireiškia ir nepasiekia vaiko įsivaizduojamosios plotmės (Schwarz, 1997).

48 Pavyzdžiui, frazę *one of the fastest trains*, pasirodančią 1:23–2:37 metu, Reichas pakartoja 21 kartą (Schwarz, 1997).

49 Schwarzas išskiria frazes *lots of cattle wagons there* (4:49–5:17) ir *they were loaded with people* (5:18–5:40), jos vargiai gali būti suprastos (Schwarz, 1997).

50 Šiuo atveju veiksmo regresyvumas nurodo tik į proceso krypties inversiją, nedeklaruodamas minimos situacijos socialinės regresijos.

51 Freudo išsakytas kategoriškas šių sričių antinomiškumas Finko tyrimuose yra gerokai sumažinamas, dėl to *Eros* ir *Thanatos* kultūros įvardijamos kaip to paties reiškinio (t. y. muzikinio minimalizmo) skirtingos pusės.

52 *Repetition as Desire Creation*; šį apibūdinimą Finkas pateikia kaip savo knygos pirmos dalies paantraštę (Fink, 2005).

53 *Repetition as Mood Regulation* – analogiška „Repeating Ourselves" antros dalies paantraštė (Fink, 2005).

54 Muzikologė Susana McClary knygoje „Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality" radikaliai poliarizuoja Vakarų tradicijai atstovaujančią falocentrinę (taip pat sietiną su heteroseksualumo, vyriškumo ir rasinio normatyvumo įvaizdžiais) Beethoveno arba, pvz., roko muziką ir orientalistines garsines (įskaitant repetityvines) praktikas, paralelias į procesą orientuotam tantriniam seksui (ir sietinas su moteriškumo, *queer* ir kitomis marginaliomis konotacijomis) (Fink, 2005).

55 *Jouissance* (iš pranc. *jouir*) nurodo į malonumo patyrimą plačiąja prasme, taip pat į geismą, panaikinantį stokos būklę, atsiradusią dėl simbolinės tvarkos (Lacano prasme) ženklų klaidingo tapatinimo su tikrovės plotme; *plaisir* (pranc. „malonumas") įkūnija siekį atpalaiduoti fizinę įtampą (grįžti į homeostazės būklę) (Goštautienė, 2007).

56 Finkas sutapdina šešto dešimtmečio redukcinės eksperimentinės muzikos atsiradimą su tuomečiu reklaminių kampanijų programavimo išpopuliarėjimu; analogiškas sutapimas matomas kritiniu šiuolaikinių medijų atsiradimo momentu: pereinant nuo (aktyvaus įsitraukimo (*high-involvement*)) spausdintos žiniasklaidos prie (pasyvaus įsitraukimo (*low-involvement*)) 24 valandas per parą transliuojamų televizijos kanalų (Fink, 2005).

57 „Naujosiomis" dažniausiai (konvencionaliai) yra įvardijamos XX a. devintame ir dešimtame dešimtmečiuose sparčiai besiplėtojančios informacinės ir biotechnologijos.

58 Embleminis skaičių teorijos ir muzikos analizės integravimo pavyzdys – Alleno Forte setų teorija (pristatoma 1973 m. monografijoje „The Structure of Atonal Music"), plačiai – nors taip pat prieštaringai – taikyta identifikuojant atonalios muzikos struktūras.

59 Tikimybių teorijos ir stochastinio modeliavimo taikymas kompozicijoje gali būti iliustruotas žymiausiais Iannio Xenakio kūriniais – „Pithoprakta" (1955–1956), „Diamorphoses" (1957–1958) ir kt.

60 Informacinės technologijos sudarė itin palankias sąlygas kompiuterinėms analitinėms sistemoms tobulėti – pasitelkiant tiek jau minėtas matematinės statistikos, tiek, pvz., sonologijos mokslų metodikas.

61 Genų inžinerijos metodai, paremti genų klonavimu, perkėlimu į nebūdingus organizmus ir jų produktų hiperekspresija, visada pasižymi savitu „etiniu" matmeniu, suponuojančiu įsibrovimą į natūralios gamtos dėsnius ir evoliucijos rezultatų korekciją.

62 Vadovaujantis Finko įžvalgomis, jog repetityvinio minimalizmo populiarumas gali būti siejamas su naujos kartos rinkodaros modeliais, galima išvesti paralelias tendencijas su intensyvia molekulinės biologijos įrankių plėtra.

63 Rekombinacija (t. y. mejozinė rekombinacija) – natūraliai vykstantis procesas, jo metu didėja genetinė įvairovė; analogiška šios gamtinės strategijos mimezė – kryptingas įvairovės didinimas naudojant rekombinantinės DNR technologijas.

64 Termino *producentas* semantinis laukas aiškiai nukreipia į vartojimo kultūroje dominuojančius produkcijos procesus ir juos atitinkančias geismo objektui kūrimo strategijas.

65 Rekombinantinis reiškinys šiuo požiūriu gali būti identifikuojamas kaip *būsenos funkcija*, t. y. paties proceso galutinė stadija nėra priklausoma nuo trajektorijos, kuria sekant ji buvo pasiekta. Tokia situacija iliustruotina, pvz., producento susintetinto ir natūralios kilmės produktų visišku funkciniu tapatumu; analogiškai galima prielaida, kad kultūriškai signifikatyvūs reiškiniai, veikiantys pagal rekombinantines strategijas, lemia tokios pat kokybės rezultatus kaip ir jų konvencionalūs atitikmenys.

66 Autoriai aprašo projekto dalyvių įgyvendintas idėjas – kompiuteriniu modeliavimu sukurtas erdves, pasižyminčias įvairiomis natūraliai nepasitaikančiomis savybėmis (pvz., erdvės reagavimu į joje esantį subjektą ar transformacijomis, prieštaraujančiomis traukos dėsniams, ir kt.) (Vande Moere, Keller, 2000).

67 Vande Moere ir Kelleris, remdamiesi Theilard'u de Chardin'u, išskiria *noosferą* (informacinės tikrovės sluoksnį), kuri jungiasi ir papildo biosferą (Vande Moere, Keller, 2000).

68 Seamanas vartoja terminą „vuser" (iš *viewer* ir *user* – žiūrovas ir vartotojas), taip akcentuodamas tarpdalykinį meno vertinimą (Seaman, 2000).

69 Finkas cituoja muzikologės Carolynos Krasnow „taiklius" pastebėjimus apie istorinius ir kultūrinius disko muzikos aspektus, tačiau jos išvadas apie muzikinio naratyvumo stoką įvardija kaip „baisiai klaidingas" (Fink, 2005, p. 39).

70 *Plateau* sąvoka čia vartojama Deleuze'o prasme; kaip nurodoma „The Deleuze Dictionary", „*plateau* įkūnija tęstinį, save išjudinantį intensyvumų darinį, kuris nėra plėtojamas kulminacijos ar išorinio tikslo aspektais" (Lorraine, 2005, p. 206–207).

71 *Groove* paprastai apibūdinama įtraukianti pulsacija, ritmas; etnomuzikologijoje ir populiariosios muzikos studijose išplitęs terminas, kartais vartojamas sinonimiškai *drive*.

72 Finkas cituoja Alano Richo patirtis klausant Reicho „Music for 18 Musicians": „kažkas, kas klausant tinkamai nusiteikus gali sujaukti vidurius – labai lėtai, tačiau gąsdinamai kontroliuojamai" (Fink, 2005, p. 41).

73 Pasitelkdamas (tuo pat metu susiformavusių) repetityvinio minimalizmo ir disko muzikos panašumus, Finkas nurodo, kad vieno žymiausių tuomečių *LP* hitų – Donnos Summer ir Giorgio Moroderio „Love to Love You Baby" – populiarumas gali būti paaiškintas ne kulminacijų eliminavimu (t. y. *jouissance* strategija), bet, priešingai, jų hiperkoncentracija. Prisimindamas McClary išvestas muzikos kūrinio ir seksualinių praktikų paraleles, autorius teigia minimame kūrinyje suskaičiavęs dvidešimt du (!) orgazmus, o tai savaime verčia atsisakyti antiteleologinių komponavimo interpretacijų. Pastebėtina, kad šiuo savo svarstymų momentu Finkas pasiūlo ne eliminuotos, bet mutavusios (arba net metastazavusios) teleologijos hipotezę (Fink, 2005, p. 42).

74 „Tarpinis teleologinis tipas" – terminas, sukonstruotas perfrazuojant Magnuso Hirschfeldo „tarpinį seksualinį tipą" (Fink, 2005).

75 Griežtesnė šios hipotezės versija, Finko teigimu, turėtų deklaruoti antiteleologinių strategijų visišką nebuvimą Vakarų muzikos tradicijoje, absoliučiai dominuojant rekombinantinės teleologijos nuostatoms, tik kartais iki galo tokioms neidentifikuotoms (Fink, 2005).

76 Ilgose trukmėse suspenduotas įtampos kūrimas – *teleologinis perteklius* – atspindi vieną iš šiai rekombinantinei koncepcijai atributuojamų ypatybių. Tokiu atveju, sekant McClary įžvalgomis, repetityvinė kompozicija gali būti įvardyta kaip antžmogiška (kitaip – *androidinė*, *bioninė* ir kt. futuristiniai terminai) seksualinė praktika. Iš čia Finkas kildina ir plačiai paplitusį įvaizdį, kad minimalistinė muzika (tiek šešto dešimtmečio eksperimentinė tradicija, tiek populiarieji klubiniai žanrai) yra priskirtina robotų, kiborgų ir kitiems mašinistinės prigimties pasauliams (Fink, 2005).

77 Muzikinės energijos transformacijas Finkas detaliai analizuoja 1994 m. disertacijoje „Arrows of Desire: Long Range Linear Structure and the Transformation of Musical Energy".

78 Kaip pastebi Finkas, „muzika skamba visai kitaip, nes dabar *geismas* yra visai kitoks" (Fink, 2005, p. 47).

79 Šio kūrinio kaip akivaizdžios iliustracijos pasirinkimą lėmė jo atstovavimas pirminėms redukcinio eksperimentalizmo idėjoms, taip pat pamatiniams technologiniams principams, kurie sudarė šešto dešimtmečio minimalistinės estetikos esmę.

80 Savo straipsnyje Epsteinas analizuoja tik pirmą kūrinio padalą.

81 Autorius cituoja žymią Reicho frazę iš „Music as a Gradual Process": „net kai visos kortos yra ant stalo ir kiekvienas girdi, kaip laipsniškai vyksta muzikinis procesas, dar yra likę pakankamai paslapčių visiems patenkinti. Šios paslaptys yra beasmeniai, nevalingi, psichoakustiniai pašaliniai reiškiniai, sukeliami valingo proceso" (Reich, 2004, p. 304–306).

82 Nurodytame pavyzdyje Epsteinas identifikuoja dviejų lygių melodiją, atskirtą registriškai: kvartos intervalas, skiriantis viršutinę ir apatinę melodines zonas, lemia antrinių ritmų suvokimą.

83 Rengdamas cituojamą publikaciją, Epsteinas lygino „Piano Phase" atlikimą, įrašytą dviejų pianistų, ir analogišką kompiuterinę simuliaciją, siekdamas nustatyti, ar „laipsniškame" fazių persislinkimo procese išskiriamos diskrečios stadijos nėra nulemtos žmogiškojo veiksnio.

84 Pagrindinio fragmento kartojimą Finkas prilygina *prolongacijai* (Schenkerio prasme); paradoksalu, kad tokiu atveju visa repetityvinė kompozicija yra vientisa šio veiksmo artikuliacija.

[85] *Paviršiaus* ir *gelmės* opoziciją Finkas ironiškai pakomentuoja baigiamosiose savo straipsnio pastabose, teigdamas, kad „grožis, matyt, slypi negiliau odos; net ir muzikoje" (Fink, 1999, p. 137).

[86] Šiuo atveju Finkas retoriškai teiraujasi, „ar būtų labai baisu, jei įtampą ir atpalaidavimą mes patirtume be „plotmių sieloieškai"?" (Fink, 1999, p. 128).

[87] Aukščiau aptartame Finko straipsnyje ši nata identifikuojama kaip „klaidinga" (Fink, 1999).

[88] Diskretus ritminio modelio (*pattern*) pokyčio taškas (t. y. momentinis atotrūkis nuo nesinchroninės būklės fazinio judėjimo) šiuo atveju gali būti palygintas su šokių muzikoje (pvz., *house* ar kt.) patiriama kūniška reakcija į kilpoje (*loop*) esančio ritminio motyvo staigų pasikeitimą.

[89] Šiai traukai apibūdinti tiktų tiesioginės paralelės su magnetizmo reiškiniais.

[90] Šį šuolišką minimų parametrų pojūtį galima iliustruoti fazinių poslinkių *entropijos* pokyčiais. Entropija – būsenos funkcija, apibūdinanti fizikinių sistemų netvarkingumą. Didėjanti entropija vykstant fazių išsiskyrimui nulemia energijos akumuliavimą; o momentinis tvarkingumo įspūdis, smarkiai mažinantis sistemos entropinius parametrus, atitinka metastabilios – taigi pasižyminčios mažesne energija – būklės charakteristikas.

[91] Fazių poslinkio nulemtos simetrinės struktūros sumažina elemento, suvokiamo kaip kartojamo, laikines apimtis, todėl susidaro akustinis pulso kaitos įvaizdis.

[92] Derrida vartojamas terminas *dissémination* nurodo į specifinio pobūdžio iš(si)sklaidymą, nepasižymintį grįžtamuoju referentiškumu. Kramerio teigimu, „diseminacija atveria kelią pertekliaus / trūkumo signifikacijoje žaidimui be perspektyvos jį stabilizuoti ar užbaigti" (Kramer, 2007, p. 137).

[93] Šis idealizuotas rekombinantinės teleologijos vaizdinys apeliuoja į Lacano suformuluotą *jouissance* kategoriją, tačiau šiuo atveju minima situacija – reprezentuojanti *po kūrinio pabaigos* galimai seksiančių būsenų ekstrapoliaciją – „iš tikrųjų" yra už signifikacijos ribų.

Literatūra

Basic Biotechnology (3rd edition). Ed. by Ratledge, Colin, Kristiansen, Bjørn. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Broad, Elaine. A New X? An Examination of the Aesthetic Foundations of Early Minimalism. In *Music Research Forum*, Vol. 5, 1990.

Cumming, Naomi. Tapatinimosi siaubai: Reicho *Skirtingi traukiniai*. In *Muzika kaip kultūros tekstas.* Sud. Rūta Goštautienė. Vilnius: Apostrofa, 2007.

Epstein, Paul. Pattern Structure and Process in Steve Reich's Piano Phase. In *The Musical Quarterly*, Vol. 72, No. 4, 1986.

Fink, Robert. *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*. Berkley: University of California Press, 2005.

Fink, Robert. (Post-)minimalisms 1970–2000: the search for a new mainstream. In *The Cambridge History of Twentieth-Century Music.* Ed. by Toop, David. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Fink, Robert. Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface. In *Rethinking Music*. Ed. by Cook, Nicholas, Everist, Mark. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Goštautienė, Rūta. Naujoji muzikologija ir kultūriniai muzikos tyrimai. In *Muzika kaip kultūros tekstas.* Sud. Rūta Goštautienė. Vilnius: Apostrofa, 2007.

Johnson, Timothy A. Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique? In *The Music Quarterly*, Vol. 78, No. 4, 1994.

Kramer, Lawrence. Perspektyvos: postmodernizmas ir muzikologija. In *Muzika kaip kultūros tekstas.* Sud. Rūta Goštautienė. Vilnius: Apostrofa, 2007.

La Barbara, Joan. Three by Reich. In *High Fidelity / Musical America*, Vol. 29, No. 6, 1980.

Lorraine, Tamsin. Plateau. In *The Deleuze Dictionary.* Ed. by Parr, Adrian. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

Masnikosa, Marija. Postminimalism in Contemporary Serbian Music as Part of Global Postmodern Culture. In *Poetics and Politics of Place in Music. Proceedings from the 40th Baltic Musicological Conference*. Sud. Rūta Stanevičiūtė, Lina Navickaitė-Martinelli. Vilnius–Helsinki: Lithuanian Composers' Union, UMWEB Publications, 2009.

Masnikosa, Marija. American Minimalism as the Historical Turning Point of the Twentieth Century Music. In *First International Conference on Music and Minimalism*. Prieiga per internetą: http://minimalismsociety.org/?page_id=8, 2007 [žiūrėta 2012 06 12].

Mertens, Wim. *American Minimal Music*. White Plains: Pro/Am Music Resources, 1983.

Mitchell, William. *City of Bits: Space, Place and Infobahn*. Massachussets: MIT Press, 1995.

Nakas, Šarūnas. *Šiuolaikinė muzika*. Vilnius: Alma littera, 2001.

Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond.* New York: Schirmer Books, 1974.

Potter, Keith. 1976 and All That: Minimalism, Post-Minimalism, Analysis and Listening Strategies. In *First International Conference on Music and Minimalism*. Prieiga per internetą: thttp://minimalismsociety.org/?page_id=8, 2007 [žiūrėta 2012 06 12].

Potter, Keith. *Four Musical Minimalists – La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Reich, Steve. Music as a Gradual Process. In *Audio Culture*. Ed. by Cox, Christoph, Warner, Daniel. London: Continuum International Publishing Group, 2004.

Richardson, John. *Singing Archaelogy: Philip Glass's Akhnaten.* London: Wesleyan University Press, 1999.

Sabbe, Herman. Philosophie de la musique la plus récente, essai d'extrapolation à partir de la Philosophie de la Nouvelle Musique d'Adorno. In *Musique en Jeu*, No. 7, 1972.

Schwarz, David. Listening Subjects: Semiotics, Psychoanalysis, and the Music of John Adams and Steve Reich. In *Keeping Score – Music, Disciplinarity, Culture*. Ed. by Schwarz, David, Kassabian, Anahid, Siegel, Lawrence. Charlottesville: University of Virginia Press, 1997.

Seaman, Bill. *Living Architecture: Recombinant Poetics*. Prieiga per internetą: http://billseaman.com, 2000 [žiūrėta 2012 06 12].

Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1966.

Sterritt, David. John Adams and His *Nixon in China*: Could This Be Another *Porgy and Bess*? In *Christian Science Monitor*, 19 Oct 1987, p. 21–22.

Strickland, Edward. *Minimalism: Origins*. Bloomington: University of Indiana Press, 1993.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*, Vol. 5. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Vande Moere, Andrew; Keller, Patrick. *Recombinant Realities: Design of a Multi-User Environment in Cyberspace*. Prieiga per internetą: http://web.arch.usyd.edu.au/~andrew/, 2000 [žiūrėta 2012 06 12].

Warburton, Dan. A Working Terminology for Minimal Music. In *Intégral*, Vol. 2, No. 4, 1988.

Summary

Musical minimalism, named as the most important and last (r)evolution of the Western music history, did not enter the critical reflection horizon for a paradoxically long time; meanwhile, today this phenomenon is quoted as the paradigmatic composition strategy of the late 20th century. Gradually reconstructed terminology variants as well as geographic and temporal boundaries of the minimalist music identify the trajectory of this creative practice that has marked particularly heterogenic territories. The detailed stages of the evolution of repetitive composition and of the change of correlating critical reflection might be differentiated as fitting the *regressive* (represented by post-marxist critical theory of Adorno and Marcuse as well as by psychoanalytic tradition of Freud, Deleuze and Lyotard) and *transgressive* (represented by Lacan's psychoanalysis followers Julia Kristeva and Slavoj Žižek, music semiotics of David Schwarz and Naomi Cumming as well as by cultural hermeneutics of Robert Fink) models of musical text reading. Epistemologically oriented transgressive practices of interpretation, liberated from the inert hierarchy of values, offer effective methodological perspectives. The *interdisciplinarity factor*, a feature of postmodern discourse, in this case defines further used strategies for the critical evaluation.

During the comparative analysis of the theoretical concepts it is revealed that certain categories of life sciences might be used as potential analytic instruments in constructing closer contextual relations between formal and reflective musical structures. Various methods of cultural hermeneutics are used to show that the usually questioned determinant of a repetitive composition – its teleological orientation – might function as one of the main factors influencing the musical genesis. The key condition for this approach, the principle of genetic recombination originating from biotechnology field, is revealed as an effective methodological tool paradigmatically linking repetitive processes to the production of (recombinant) desires.

The concept of recombinant teleology, first suggested by Fink and developed in this text, connects the main features of reductionist thinking to the formal structures of repetitive composition. The symptomatic properties of a recombinant object – heterogenic nature, functioning in the non-native contexts, representational identity to the primary variant and overexpression – confirm that the perception of the purposeful drive in the minimalist music might be explained using the teleologic strategies modified by recombinant processes. This way, a direct and mutual connection between individual creative implications and universal discursive practices is created.

Laura KAŠČIUKAITĖ, Gražina DAUNORAVIČIENĖ

Minimalizmas: komponavimo doktrina ir praktika Lietuvoje

Minimalism: Doctrine and Practice of Composing in Lithuania

Anotacija
Minimalizmas, šeštame septintame dešimtmetyje susiformavęs kaip reakcija į avangardinę ir eksperimentinę muziką, grąžino muzikai elementarias jos formas, įprasmino tylą, redukavo kompozicinių elementų skaičių, sutelkė klausytojų (ir analitikų) dėmesį į mikroskopinius pasikeitimus laiko ir vyksmo procese. Vyraujantis repetityvumas (pasikartojančių struktūrų konstrukcijos), reguliari ritminė pulsacija ir energija, diatoninė harmonija ir, rodos, neįsimenanti, vos iš kelių garsų sumodeliuota melodinė linija – tai tipiški XX a. minimalistinę kompoziciją charakterizuojantys bruožai. Minimalizmas kaip amerikietiškos kultūros produktas neaplenkė ir Lietuvos muzikinės terpės bei padiktavo šio mokslinio tyrimo tikslą – atpažinti ir pritaikyti išskirtas bei susistemintas minimalizmo kaip komponavimo technikos priemones lietuvių kompozitorių muzikiniuose opusuose, taip pagrindžiant minimalistinį jų pobūdį.
Pirmoje istorinio-teorinio pobūdžio mokslinio tyrimo dalyje, pasitelkus istorinį, apžvalginį ir sisteminį tyrimo metodus, pristatomas minimalizmo – postmodernistinės meno krypties – sąvokų (*minimal music, repetitive music, new tonality*, etc.), kūrėjų (La Monte Youngas, Terry Riley, Philipas Glassas, Steve'as Reichas, Mindaugas Urbaitis ir kt.), taip pat techninių priemonių spektras (Timothy A. Johnsono, Dano Warbutono, Margaritos Katunian, Kyle'o Ganno ir kitų siūlytos sistematikos). Analitinio pobūdžio antroje straipsnio dalyje, taikant komparatyvinius ir analitinei muzikologijai būdingus tyrimo metodus, pristatomos minimalistinės kompozicijos sampratos, iliustruojamas minimalistiniam komponavimui būdingų techninių priemonių praktinis taikymas lietuvių kompozitorių aštunto ir devinto dešimtmečių kūriniuose.
Reikšminiai žodžiai: minimalizmas, komponavimo technikos priemonės, procesualumas, sistematika.

Abstract
Minimalism that formed in the 1950s and 1960s as a response to avant-garde and experimental music brought back to music its elementary forms, gave meaning to silence, reduced the number of compositional elements, focused the listeners' (and analytics') attention on microscopic change in time and the process of action. The dominating recurrence (recurrent structural constructions), regular rhythmic pulsation and energy, diatonic harmony and, it seems, a plain melodic line that was modeled of just several sounds – these are typical features of 20th-century minimalist composition. Minimalism as a product of American culture did not miss the Lithuanian musical environment and prompted the object of this scientific research which is to recognize and adapt//apply the identified and systemized means of minimalism as a composing technique in the works of Lithuanian composers, thus substantiating their minimal nature.
In the first part of this study of a historic-theoretical nature employing historic, review and systemic research methods the concepts (*minimal music, repetitive music, new tonality*, etc.), the creators' (La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass, Steve Reich, Mindaugas Urbaitis etc.) of the of minimalism, a trend of post modernistic art, are introduced, as well as a spectrum of technical means (systematization proposed by Timothy A. Johnson, Dan Warbuton, Margarita Katunian, Kyle Gann and others). In the second part of analytic nature the conception of minimalist composition are presented employing comparative and research methods characteristic of analytical musicology, the practical application of technical means characteristic of minimalist composing are illustrated in the works of Lithuanian composers in the 1970s and 1980s.
Keywords: minimalism, technical means of composing, proccessuality, systematics.

XX a. paskutiniųjų dešimtmečių meninė kūryba, reflektuojanti naujus kūrybinius ieškojimus ir susaistanti, regis, itin skirtingus kultūrinius reiškinius, formavosi postmodernizmo[1] kontekste. Muzikinis postmodernizmas datuojamas nuo septinto aštunto dešimtmečio, kai kompozitoriai pradėjo atmesti modernizmo propaguotas naujumo, originalumo, taip pat intelektualumo kaip būtino kompozicinio prado nuostatas. Pasak Vitos Gruodytės, postmodernistiniame mene (taip pat ir muzikoje) „vertinamas ne originalumas, o kartojimas, ne meninė forma, o koncepcija, ne kūrinys, o kūrybos procesas, ne atskirų meno sričių specifika, o jų susiliejimas į naujas hibridines rūšis" (Gruodytė, 2007, p. 134).

Kartojimas, koncepcija, procesas – tai vienos svarbiausių muzikinį minimalizmą, septintame dešimtmetyje išryškėjusią postmodernistinę meno kryptį, charakterizuojančių sąvokų ir kompozicinių parametrų. Minimalizmas muzikoje reiškėsi kaip „iššūkis pokariniam serialistinės ir aleatorinės muzikos viešpatavimui" (Nakas, 2001, p. 113). Čia, anot kompozitoriaus Michaelo Nymano, iki minimalaus yra sumažinamas garsinis aktyvumas, paklūstama atrinktai, tonaliai, pasikartojančiai medžiagai ir disciplinuotiems procesams (Nyman, 1999, p. 139). Visame kūrinyje tvyrantis pastovus, nekintamas būvis leidžia šią muziką gretinti su indiška raga, afrikietišku būgnijimu, Balio muzika – šios etninės tradicijos turėjo įtakos amerikiečių minimalistų

kūrybai[2]. Minimalistinė muzika yra gana abstrakti, nenaratyvi, struktūros požiūriu kintanti itin lėtai ir nuosekliai, kad visus įvykstančius pakitimus klausytojas pastebėtų ir spėtų įsiklausyti. Dėl to, kad nėra kontrastų ir įvykių, tirpdomas laiko jausmas, tad neretai minimalistinė muzika vadinama hipnotizuojančia, magiška, etc.

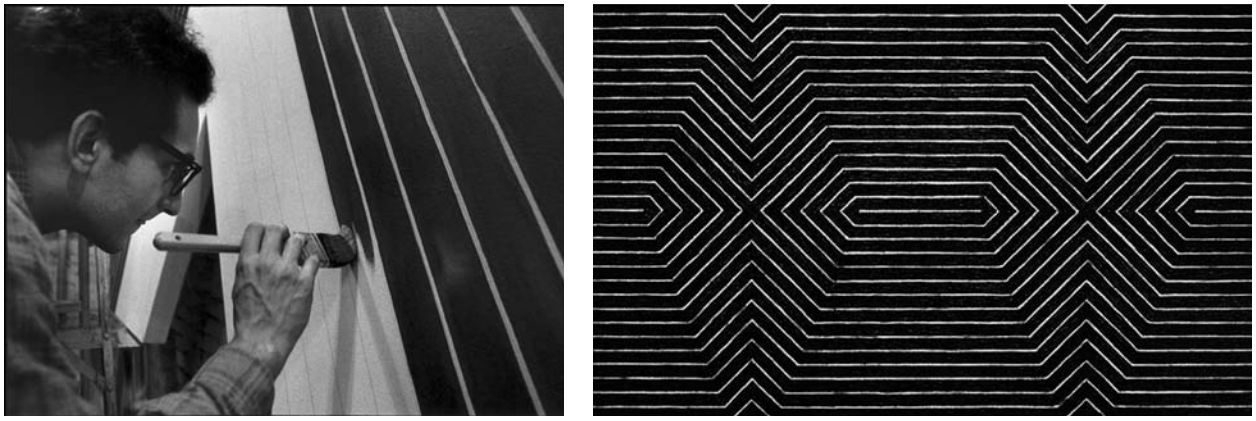
Apžvelgus minimalistiniam menui skirtą mokslinę literatūrą matyti, kad susiformavęs teorinis šio reiškinio vaizdinys atskleidžia gana įvairius jo aspektus (istorinį, geografinį, filosofinį, komponavimo, analitinį, etc.), tačiau pamatinių, fundamentalių ir visuotinai pagrįstų teorinių studijų, regis, dar stokojama. Magistro mokslo darbo „Rekombinantinė teleologija kaip repetityvinio komponavimo paradigma" (2009) autoriaus kompozitoriaus Alberto Navicko teigimu, pastarasis faktas lėmė, kad „minimalizmas, skirtingai negu išsamiai konceptualizuotas pokario serializmas, nebuvo identifikuotas kaip muzikinis *mainstream*'as (Fink, 2004); analogiškos priežastys lėmė ir neįmanomą minimalistinio kūrinio kanonizavimą (Potter, 2007)" (Navickas, 2009, p. 4).

Atsižvelgiant į tai, kad jau esamose užsienio (Wimo Mertenso, Margaritos Katunian, Kyle'o Ganno ir kt.) ir lietuvių (Šarūno Nako, Ingos Jasinskaitės-Jankauskienės, Alberto Navicko ir kt.) autorių mokslinėse studijose stokojama vientiso ir, galima būtų sakyti, viską apimančio minimalistinės muzikos spektro vaizdinio ir išsamaus bei analitiško požiūrio į minimalizmą kaip postmodernistinę komponavimo techniką pateikimo, šiuo moksliniu tyrimu siekiama susisteminti ir apibendrinti ankstesnes teorines įžvalgas ir išvadas, susiejant ir adaptuojant jas lietuviškame kontekste. Dėmesys telkiamas į lietuviško minimalistinio komponavimo, glaudžiai susijusio su tam tikromis lietuvių liaudies muzikos tradicijomis, doktriną. O teoretikų pasiūlytų techninių minimalistinės muzikos priemonių identifikavimas lietuvių kompozitorių kūriniuose turėtų atskleisti šio tyrimo naujumą ir originalumą.

Minimalistinis menas ir muzika: terminologija

Minimalistai – skulptoriai Donaldas Juddas, Solas LeWittas, Carlas Andre, tapytojas Frankas Stella, kompozitoriai La Monte Youngas, Terry Riley, Steve'as Reichas, Philipas Glassas – savo kūrybiniuose opusuose redukavo spalvų, linijų, sluoksnių, faktūrų skaičių, taip XX a. šeštame dešimtmetyje paskatindami naujos meno krypties – *minimalizmo*[3] – radimąsi. Minimalizmo šaknys įžvelgiamos reakcijoje prieš formalią abstraktaus ekspresionizmo (tapytojai Willemas De Kooningas ir Jacksonas Pollockas) naikinimo galią ir pretenzingumą, taip pat populiariame ir konceptualiame mene. Naujoji meno kryptis buvo paveikta ir tokių rusų suprematistų[4] kaip Kasimiras Malevičius atmetimo. Minimalizmas itin ryškiai atsispindėjo Stellos vadinamuosiuose „Juoduosiuose paveiksluose" (*Black Paintings*), pirmąkart eksponuotuose Moderniojo meno muziejuje Niujorke 1959 m. (1 pvz.). Gana sparčiai minimalistinė ideologija įsigalėjo skulptūros (Dano Flavino) ir instaliacijų, tapybos (Barnetto Newmano, Marko Rothko) darbuose.

Minimalizmo terminas pradėtas vartoti kalbant apie itin paprastą ir asketišką konstrukciją, pavyzdžiui, kuriamą iš daugybės vienodų elementų (tarkime, vamzdelio formos lempų blokų, pagamintų iš pramoninių medžiagų, – taip buvo apibūdinami skulptoriaus Flavino konstruktyvieji darbai). Taigi minimalistinio meno kūriniai pasižymi bazinio elemento pakartojimu, griežtumu ir tikslumu: geometrinės formos repetityviniuose modeliuose, ramių spalvų atspalviai ar nemaišytos spalvos tiesiai iš tūbelės. Dažnai paremtas kvadratiniu išdėstymu ir / ar matematiškai sukomponuotas, minimalistinis menas siekia sukurti išvaizdų, tačiau neperkrautą objektą, kuris galėtų būti matomas pagrindiniame fiziniame jo pavidale. Taip kūrinio priemonės ir medžiagos tampa tikrove to, ką minimalistai nori pavaizduoti: „Tai, ką jūs matote, yra tai, ką matote" (Stella, *Art History*: *Minimalism*, 1960–1975).



1 pvz. Franko Stellos „Black Paintings" (1959)

Muzikinio minimalizmo terminas, pasiskolintas iš vizualiųjų menų srities, yra skirtas kompozicijos, išsiskiriančios sąmoningai supaprastintu ritminiu, melodiniu ir harmoniniu žodynu, stiliui (ir kompozicinei technikai) apibūdinti. Kaip paradigminiam XX a. antros pusės fenomenui, minimalizmui buvo taikomos įvairios terminologinės etiketės, pavyzdžiui, *musique répétitive* (terminas dažniausiai vartotas prancūziškai kalbančių ir rašančių muzikologų), akustinis menas (*acoustical art*; Mertens, 1983, p. 11), meditatyvinė muzika (*meditative music*; Mertens, 1983, p. 11), transo muzika (*trance music*; Warburton, 1988, p. 139), sisteminė muzika (*systemic music*; Warburton, 1988, p. 139), procesuali muzika (*process music*; Warburton, 1988, p. 139), struktūrinė muzika (*structural music*; Warburton, 1988, p. 139). Danas Warburtonas straipsnyje „A Working Terminology for Minimal Music" („Funkcionuojanti minimalistinės muzikos terminologija", 1988) siūlo sisteminę muziką atskirti nuo procesualios pirmenybę teikiant pastarajai (šį terminą galėjo įkvėpti Reicho tekstas, žinomas kaip klasikinis minimalistinės estetikos muzikoje pareiškimas, – „Music as a Gradual Process" [„Muzika kaip laipsniškas procesas", 1968]). Atsižvelgiant į minimalistinio kūrinio sandaros savybių lauką, aptinkami ir tokie terminai kaip modelinė muzika (*pattern music*) arba fazinė modelinė muzika (*phase pattern music*). Teorinėse minimalizmui skirtose studijose tęsiamos muzikos (*drone music*), kuriai atstovautų Youngo „Fluxus" krypčiai artima kūryba, taip pat pulso muzikos (*pulse music*), repetityvinės muzikos, atskiriančios Riley'o, Reicho ir Glasso kūrybą, bei kitos sąvokos.

Nors 1960–1970 m. minimalistinė muzika (pati tam tikrais atžvilgiais labai moderni) buvo artimai susijusi su minimalistiniu menu, ji „atėjo" tarsi tikslingai – būti vertinama kaip pagrindinis modernizmo „priešnuodis" tokio modernizmo, tiksliau avangardo, kurį reprezentavo totalusis Pierre'o Boulezo („Polyphonie X", 1950–1951; „Études", 1951–1952) ir Karlheinzo Stockhauseno („Kreuzspiel", 1951; „Klavierstücke" I–IV, 1952) serializmas ar Johno Cage'o neapibrėžtumas („4›33››", 1952). Atvirai siekiantis komunikacijos ir klausytojų pakantumo, minimalizmas buvo tonalus (tonaciškas) arba „moralus" ir šiuo požiūriu priešingas modernizmo atonalumui. Jis buvo ritmiškai reguliarus ir kontinualus, struktūriškai ir faktūriškai paprastas, kai modernizmas buvo itin komplikuotas (Potter, 2001, p. 716) ir iš principo nekomunikabilus.

Keithas Potteris minimalistinę muziką apibūdina kaip „[...] radikalią redukcinę repeticiją" (Potter, 2001, p. 716). Atsižvelgiant į postmodernistines tiriamo fenomeno ištakas, minimalizmas yra nematerializuojama ir sunkiai apibrėžiama idėja; tai nėra redukuotas taisyklių, tam tikrų operacijų komplektas ar formalus šablonas, nusakantis vietą, kurioje veikia kompozitoriai minimalistai (Bakker, 2008, p. 18). Pagrindinėmis minimalistinėmis savybėmis, kurios Potteriui ir kitiems analitikams asocijuojasi su minimalizmo mokykla, įvardijamos čia jau paminėtos: radikali prigimtis arba pobūdis, redukcija ir repeticija. Jei kiekviena šių savybių yra reprezentuojama muzikos kūrinyje, minimalizmo idėja jame tampa akivaizdi (Bakker, 2008, p. 18).

Muzikos teoretikas Jonathanas W. Bernardas nubrėžia gana tiesmuką minimalizmo naratyvą, teigdamas, kad „minimalizmas yra apibūdinamas kaip išvaduotojas, amerikiečių muziką išlaisvinęs iš akademinio serializmo faraono glėbio ir leidęs jauniems kompozitoriams ištrūkti iš atonalumo dykumos, turint garantiją, jog vėl galima kurti konsonansus" (Bakker, 2008, p. 19). Atsižvelgiant į šį teoretiko Bernardo tvirtinimą, matyti, kad tyrinėtojas minimalizmą apibūdina tarsi disidentą, kovojantį su slegiančiu, modernistiniu kompozicijos šablonu. Jo požiūriui pritaria muzikologas ir kompozitorius Markas A. Radice'as: „minimalizmas yra reakcija į serializmą bei „tirštą romantizmo harmonijos stilių" (Bakker, 2008, p. 19). Tačiau tiek Bernardo, tiek Radice'o nuomonei apie minimalizmo ir serializmo opoziciją prieštarauja kompozitorius Boulezas: „nenoriu nieko sumenkinti, tačiau manau, kad nūdienos minimalizmo tipas ir repetityvinė muzika priimtina ypač primityviam suvokimui ir redukuoja muzikos elementus iki vienintelio komponento – periodiškumo. Girdimas lėtas akordo kitimas, o elementų judamumas yra arba visiškai ignoruojamas, arba redukuojamas iki minimumų minimumo. Žmonės staiga sušunka: „O Dieve, aš suprantu modernią muziką!", tačiau tai nėra moderni muzika. Tai tarsi paveikslo detalė, išdidinta daug kartų" (Bakker, 2008, p. 19). Tokiu būdu Boulezas deklaruoja savo požiūrį: minimalizmas modernios muzikos panteone neturi savo vietos.

Muzikinio minimalizmo raidos etapai ir riboženkliai

Wimas Mertensas (1984), Danas Warburtonas (1988), Timothy A. Johnsonas (1994) ir kiti teoretikai muzikinio minimalizmo evoliuciją sieja su šio fenomeno raidos etapus reflektuojančiomis sąvokomis – *estetika, stilius, technika*. Geriausiai **minimalizmo estetikos** idėją ir kriterijus iliustruoja ankstyviausi minimalistiniai kūriniai, sukurti 1950–1970 m. (pavyzdžiui, Youngo „Styginių trio"[5] (1958), Riley'o „In C"[6] (1964), Reicho „It's Gonna Rain" (1965) ir „Come Out"[7] (1966)). Dauguma jų yra orientuoti į itin lėtai besiplėtojantį procesą ar susitelkiantys į smulkią muzikinę detalę; jiems būdinga „nenaratyvaus progresuojančio kūrinio koncepcija" (Broad, 1990; cit. iš Navickas, 2009, p. 11). Savo ruožtu Mertensas teigia, kad „tradicinė dialektinė muzika yra reprezentatyvi: muzikinė forma susieta su ekspresyviu turiniu, taip auginant įtampą... Tačiau [minimalistinė] muzika nėra reprezentatyvi ar juo labiau subjektyvius jausmus išreiškianti terpė" (Mertens, 1984, p. 88).

Nuoseklus estetinių nuostatų konstatavimas ir esminių procesualiai muzikai komponuoti reikalingų savybių stoka

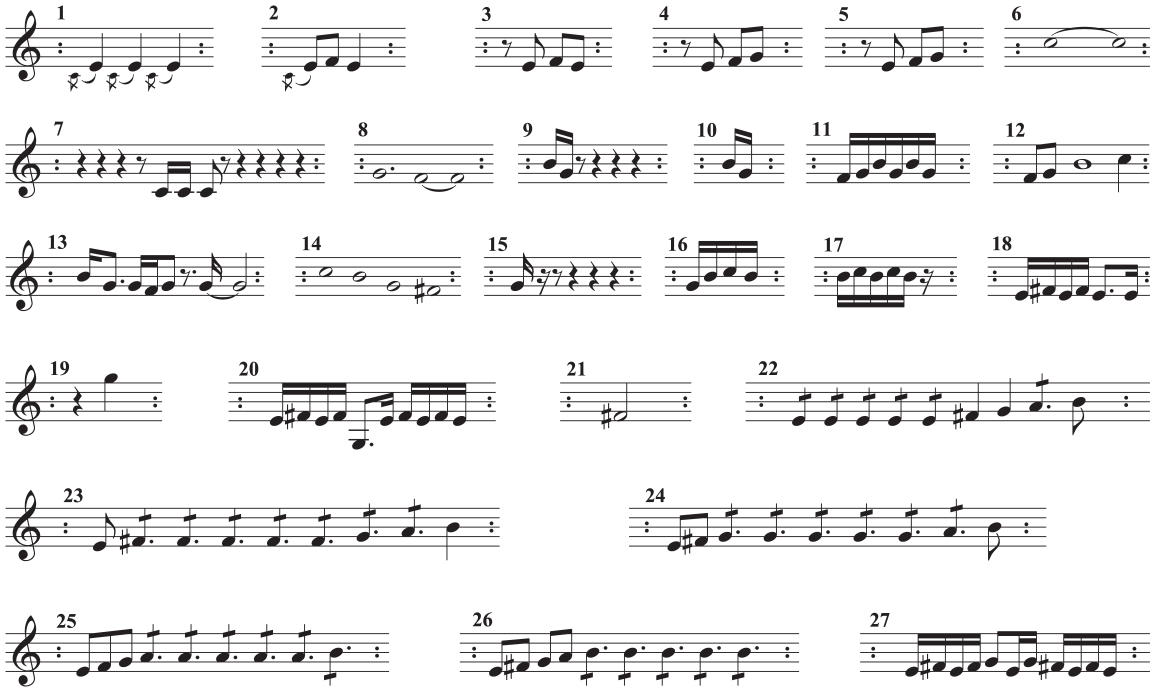
lėmė tai, kad minimalizmo kaip estetikos suvokimas aštuntame dešimtmetyje moduliavo į **minimalizmo kaip stiliaus** suvokimą. Panoraminis minimalistinio stiliaus įvaizdis – tai „kontinuali forma, sluoksniuota faktūra, skaidri harmonija, rudimentinė (ar greičiau rezultatyvi) melodija ir – centrinė figūra – reguliarus ir pulsuojantis ritmas“ (Johnson, 1994, p. 748).

Minimalizmo kaip stiliaus apibrėžimas galėtų būti taikomas anksčiau aptartoms kompozicijoms (išskyrus Youngo muziką). Pavyzdžiui, Riley'o „In C“ (2 pvz.) kūrinyje akivaizdžiai pristatomas ištisinės, kontinualios formos modelis, jo struktūra susideda iš trumpų, pasikartojančių ritminių figūrų, o lėtai besikeičianti harmonija išlieka gana paprasta ir diatoniška. Išplėtota melodinė linija kūrinyje nepasirodo, o ritmas formuoja pasikartojančius šešioliktinių natų modelius.

Nuo devinto dešimtmečio kompozitorių Reicho, Glasso, Adamso, Andriesseno kūriniuose kito muzikos kalbos elementai: „muzikinė vertikalė pasipildė tonacinės traukos bruožais arba, priešingai, harmoninės struktūros tapo artimos serialistinėms; melodinių linijų laikinės apimtys peržengė kelių natų ar vieno takto ribas; repetityvinės ritminės konstrukcijos prarado būtinąjį komponentą – pulsuojantį reguliarumą bei taisyklingą dalumą“ (Navickas, 2009, p. 12). Taigi, Johnsono teigimu, **minimalizmas** bene tiksliausiai gali būti apibūdinamas **kaip technika**: „muzikinės medžiagos ir pasikartojančių schemų bei sąstingių redukcija“ (Watkins, 1988, p. 572).

Kalbėdami apie konkrečius vėliausią minimalizmo evoliucijos etapą iliustruojančius muzikinius pavyzdžius, minime Adamso „Common Tones in Simple Time“ (1979–1980, 1986), „Light Over Water“ (1983), „Harmonielehre“[8] (1984–1985). „Minimalizmas tikrai gali būti nuobodus, tačiau tas nepaprastai nugludintas, tobulai skambantis garsas yra nuostabus“, teigė Adamsas (Johnson, 1994, p. 752). Pasitelkdamas struktūrinius, harmoninius ir ritminius minimalizmo aspektus, jis priėmė minimalistinę techniką ir dėl išsiplėtusių šių bruožų bei dažno ištęstų melodinių linijų naudojimo pranoko minimalizmą kaip estetiką ir / ar stilių.

Pažymima, kad Reichas ir Watkinsas, tyrinėję minimalistinio meno istoriją, „epizodinių repetityvinių struktūrų ar kitų minimalistinių technikų apraiškas“ (Navickas, 2009, p. 13) atpažino kur kas anksčiau sukomponuotuose kūriniuose, atskleidžiančiuose tam tikrus minimalizmo bruožus: pavyzdžiui, ištęstą formą ir pastovią šešiolikos natų struktūrą Johanno Sebastiano Bacho preliude C-dur (BWV 846, 1722); paprastą harmoninę medžiagą ir ypač lėtą harmoninį ritmą Richardo Wagnerio preliude „Das Rheingold“ (1869); struktūriškai, harmoniškai ir ritmiškai statiškas dalis Edgarďo Varèse'o muzikoje („Integrales“, 1924–1925), Igorio Stravinskio („Les Noces“, 1923, „Psalmių simfonija“, 1930, „Requiem Canticles“, 1966), Olivier Messiaeno („Kvartetas laiko pabaigai“, 1940–1941, paskutinė dalis) ir kitų kompozitorių muzikoje (Johnson, 1994, p. 770). Nors tam tikros minimalistinės technikos ypatybės gali būti atsekamos minėtuose ankstyvuose kūriniuose, minimalizmo kaip technikos terminas turėtų būti taikomas kūriniams, sukurtiems po aštunto dešimtmečio. Apibendrindami galime daryti prielaidą, kad minimalizmas nebuvo pripažintas kaip kompozicinis įrankis



2 pvz. Terry'o Riley'o „In C“. Repetityviniai melodiniai ir ritminiai modeliai (pavyzdį nurodo Johnsonas, 1994, p. 746)

iki tol, kol Youngas ar Riley pradėjo ieškoti naujos estetikos, Reichas ir Glassas – stiliaus, daugybė kitų (ir anksčiau minėtų) kompozitorių – technikos (Johnson, 1994, p. 771).

Johnsono minimalizmo evoliucijos klasifikacijai tam tikra prasme prieštarautų Margaritos Katunian mėginimas skaidyti minimalizmą į tris periodus: eksperimentinės muzikos (ją iliustruotų kompozitoriaus Cage'o būrelis: Mortonas Feldmanas, Christianas Wollfas, Earle'as Brownas ir Cage'as); klasikinio periodo (kaip pastarąjį ji išskiria 1960–1970 m.) ir postminimalizmo (Katunian, 2005, p. 484). Minimalizmas, skaičiuojantis penktąjį dešimtmetį nuo savo gimimo datos, šiandien dažniausiai yra diferencijuojamas į (klasikinį) **minimalizmą** (šeštas–aštuntas dešimtmečiai) ir **postminimalizmą** (nuo aštunto dešimtmečio). Nors iki šiol nesutariama, kur yra toji riba, tiksliai atskirianti šias minimalizmo terminologines transformacijas. Vienų muzikologų teigimu, pavyzdžiui, Richardo Taruskino (2005), riboženkliu galėtų būti Reicho „Music for 18 Musicians" (1976) ir Glasso „Einstein on the Beach" (1976). Robertas Finkas postminimalizmą atskiria nuo tų pačių aukščiau minėtų kūrinių ir trijų amerikiečių kompozitorių – Julios Wolfe, Davido Lango ir Michaelo Gordono įkurtos organizacijos *Bang on a Can* (žr. Navickas, 2009, p. 6). Tiek Taruskino, tiek Finko poziciją minimalizmo ir postminimalizmo takoskyros atžvilgiu (nuo 1976 m.) palaiko ir Potteris (2007), teigdamas, jog nuo tada muzikinis minimalizmas aiškiai pasikeitė: „santykiai tarp akordo ir ritmo, eksperimentinė melodija, sensorinės tekstūros ir dvigubas greičio deformacijos aktas bei pradinis harmoninis kryptingumas apibūdina radikalesnę poziciją, perimtą iš Reicho „Music for 18 Musicians" (1976)" (Potter, 2007).

Lentelėje (Nr. 1) iliustruojamas muzikos teoretikų (Johnsono, Katunian, Taruskino, Finko, Poterrio, Navicko, Nako ir Lauros Kaščiukaitės) siūlomas minimalizmo ir postminimalizmo datavimas bei atskyrimas, leidžiantis įžvelgti jų klasifikavimo bendrybes ir skirtumus:

Lietuvių autorių – kompozitoriaus Nako („Kuo pasižymi lietuviškas minimalizmas?", 2004), Navicko (magistro mokslo darbas „Rekombinantinė teleologija kaip repetityvinio komponavimo paradigma", 2009) ir mūsų (šio darbo autorių) – mėginimai išskirti ir įvardyti minimalistinės muzikos kaitos etapus yra itin panašūs. Tačiau šių autorių kontekste gana stipriai išsiskiria Nako pateikiama lietuviškojo minimalizmo klasifikacija. Joje į vieną kokteilį suplakami ir muzikos raidą (pavyzdžiui, preminimalistinė ir postminimalistinė muzika), ir jos charakteristiką (pavyzdžiui, sakralinis / ritualinis minimalizmas arba superminimalizmas) atskleidžiantys etapai, aiškios pozicijos neskiriant grynajam ar brandžiajam minimalizmo laikotarpiui. Dėl to, remdamiesi užsienio muzikos tyrinėtojų (Taruskino, Finko, Potterio) klasifikacijomis, ir užsienio, ir lietuvių kūrėjų kontekste išskyrėme tris pagrindinius minimalistinės muzikos raidos etapus: ankstyvojo ir brandžiojo minimalizmo (vyraujančio bene iki aštunto dešimtmečio pabaigos) ir postminimalizmo (datuojamo nuo devinto dešimtmečio).

Taigi, trumpai apžvelgę minimalizmo raidos etapus (apibendrintai jie pateikiami 1 lentelėje), galime daryti išvadą, jog dažniausiai artikuliuojama postminimalizmo takoskyra brėžiama nuo aštuntu devintu dešimtmečiais sukurtų muzikinių opusų, kuriuose jungiami ir minimalizmo, ir kitų kompozicinių technikų elementai: pavyzdžiui, džiazo, roko ar populiariosios muzikos detalės (Michaelo Torke's muzikoje), eksperimentinės muzikos elementai (Andriesseno kūriniuose), archajinės, net neoromantinės muzikos bruožai (Adamso kūryboje). Naujos kokybės kontekstais ir kai kurių minimalizmo technikos apribojimų atsisakymu pasižymi ir kitų autorių (pavyzdžiui, Nymano, taip pat „šventųjų" minimalistų – Góreckio, Pärto) kūriniai.

	Pasaulinis kontekstas:						
	5 deš.	**6 deš.**	**7 deš.**	**1976 m.**	**8 deš.**	**9 deš.**	**10 deš.**
T. A. Johnson		estetika	stilius			technika	
M. Katunian	eksperimentinė	klasikinis p.	Postminimalizmas				
R. Taruskin	Minimalizmas			Postminimalizmas			
R. Fink	Minimalizmas			Postminimalizmas			
K. Potter	Minimalizmas			Postminimalizmas			
A. Navickas	minimalizmas					postminimalizmas	
Lietuvos kontekstas:							
Š. Nakas	preminimalistinė muzika			Sakralinis / ritualinis	proto-	post- / super-	
L. Kaščiukaitė	ankstyvasis minimalizmas			brandusis minimalizmas		postminimalizmas	

1 lentelė. Muzikinio minimalizmo raidos etapus iliustruojanti lentelė, sudaryta remiantis Johnsono, Katunian, Taruskino, Finko, Potterio, Navicko, Nako, Kaščiukaitės siūlomais minimalizmo raidos etapais

Techninės minimalistinės muzikos arba repetityvinio komponavimo priemonės

Remdamiesi Ingos Jasinskaitės-Jankauskienės (2001), Margaritos Katunian (2005), Annos Glazer Niren (2007) darbais, glaustai apibūdinsime muzikinį minimalizmą ir jį charakterizuojančias būdingiausias savybes. Muzikiniu minimalizmu vadinama racionali, elementarias formas, ribotus kompozicinius elementus ir išraiškos priemones naudojanti šiuolaikinio meno kryptis. Anot Jasinskaitės-Jankauskienės, „muzikoje ši kryptis identifikuojama ne tik siejant su specialia kompozicine technika, kuriai būdingas repetityvumas, ritmo pulsacija, neišplėtota melodinė linija, konsonansinė, diatoninė harmonija, lėtas plėtojimas, bet ir naujoviška muzikos garso (autonomiškumo) bei kūrinio formos (kaip proceso) traktuotė“ (Jasinskaitė-Jankauskienė, 2001, p. 206). Rusų muzikologės Katunian teigimu, „minimalizmas (angl. *minimal music*) – tai muzika, kurios pagrindas yra medžiaga, redukuota iki paprastų motyvėlių. Dažniausiai jais būna abstraktūs pirminiai muzikos elementai, tokie kaip atskiras garsas, intervalas, akordas, melodinis intarpas, sonorinis darinys, neturintis ryšio su jokiu istoriniu stiliumi. Tokiu būdu minimalizmas siaurąja prasme yra terminas, charakterizuojantis medžiagą“ (Katunian, 2005, p. 465).

Minimalizmas, kartais tapatinamas su repetityvine muzika[9], teoriniuose darbuose itin dažnai yra siejamas su vadinamuoju naujuoju tonalumu (angl. *new tonality*) arba naujuoju paprastumu (angl. *new simplicity*) (opozicija serializmui), reiškiančiu grįžimą prie diatonikos, paprastų muzikos elementų, harmoningai derančių sąskambių, sukonstruotų trigarsių principu – to buvo atsisakyta dodekafonijos ir serializmo vyravimo metu. Muzikologė Katunian yra linkusi atskirti ir skirtingai vertinti čia minėtas minimalizmo, repetityvumo ir naujojo paprastumo kategorijas: repetityvumas jai – „techninė sąvoka, reiškianti įvairias kompozicines technikas, kurių pagrindas yra nedidelių, funkciškai susijusių darinių kartojimas“, o naujasis paprastumas – tai „estetinė sąvoka, siejama su postavangardo muzika, kuriai automatiškai buvo priskiriamas ir minimalizmas kartu su repetityvine technika“ (Katunian, 2005, p. 465). Tačiau visa tai, kaip galima spręsti iš vėlesnių tyrinėtojos darbų, veikia ne kaip atskiri parametrai, o kaip bendra, koreliacinių ryšių susaistyta sistema: „minimalistinė medžiaga, adaptuota repetityvinės technikos, nustoja būti vien tik medžiaga. Šių dviejų elementų derinys pagimdė judėjimą, kuris sukuria ir savą estetiką“ (Katunian, 2005, p. 470).

Pirmoje tarptautinėje minimalistinei muzikai skirtoje konferencijoje (Jungtinė Karalystė, 2007) skaitytame pranešime „An Examination of Minimalist Tendencies in Two Early Works by Terry Riley“ kompozitorė ir muzikos tyrinėtoja Niren išskyrė šiuos tipiškiausius minimalistinių kūrinių bruožus:

- Elementų paprastumas;
- Repeticija arba ilgai laikomi tonai;
- Nepertraukiama forma;
- Teleologinio židinio stoka;
- Galima sudėtinga tekstūra, tačiau paprastai tik dėl išorinių detalių;
- Dažniausiai tonalus centras su konsonuojančia harmonija;
- Kitų muzikinių kultūrų įtaka, ypač Indijos.

Autorė tarsi siūlo remtis šiomis savybėmis kaip tam tikrais orientaciniais ir pagrindiniais parametrais, kuriuos analizuojama minimalistinė kompozicija turėtų atitikti (žinoma, nebūtinai visą jų kompleksą). Norėdama pademonstruoti, kaip tai veikia praktiškai, Niren pranešime pateikia įtikinamas dviejų ankstyvųjų Riley'o kompozicijų „String Quartet“ (1960) ir „String Trio“ (1961) analizes (Niren, 2007).

Kalbant apie vėliausią minimalistinės muzikos raidos etapą, t. y. minimalizmą kaip komponavimo techniką (Johnsono sistematikoje) arba postminimalizmą (Potterio, Finko ir kitų tyrinėtojų datuojamą nuo devinto dešimtmečio), išskiriamos techninės minimalistinio kūrinio komponavimo priemonės. Remiantis Warburtono straipsniu „A Working Terminology for Minimal Music“ (1988), Jasinskaitės-Jankauskienės publikacijomis „Lietuvos muzikos enciklopedijoje“ (2003) ir knygoje „Pagoniškasis avangardizmas. Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai“ (2001), taip pat Katunian studija „Minimalizmas ir repetityvinė technika“ (2005), toliau pateikiamos šių muzikos teoretikų išskirtos ir apibrėžtos minimalistinės muzikos arba repetityvinio komponavimo techninės priemonės:

Fazavimas (anlg. *phasing*) – tai ritminio santykio pasikeitimas (pavyzdžiui, metro, takto dalių) tarp dviejų ar daugiau identiškų melodijos ar ritmo motyvų (Jasinskaitė-Jankauskienė, 2001, p. 208). Ši techninė minimalizmo priemonė dažnai aptinkama Reicho muzikoje (kūriniuose „It's Gonna Rain“ (1965) ir „Drumming“ (1970–1971), taip pat tokiose kompozicijose kaip „Come Out“ (1966) ir „Melodica“ (1966)). Gyvai atliekamuose instrumentiniuose kūriniuose, pavyzdžiui, „Piano Phase“ (1967) dviem fortepijonams, „Reed Phase“ (1966) sopraniniam saksofonui ir magnetofono juostai, fazavimo procesas yra labiau pakopinis, pasiekiantis ir laikino ritminio stabilumo (unisono) padalas (Warburton, 1988, p. 144).

Papildymas arba **adityvus procesas** (angl. *additive process*) – tai melikos arba ritmikos motyvų papildymas, gaunamas kartojant tą patį motyvą ir prie jo laipsniškai pridedant po vieną naują garsą tol, kol kompozicijos pabaigoje

įtvirtinamas užpildytas viso įsivaizduojamo motyvo modelis (Jasinskaitė-Jankauskienė, 2003, p. 445). Straipsnyje „A Working Terminology for Minimal Music" (1988) Warburtonas išsamiai aprašo išskirtus adityvaus proceso tipus: **linijinį** (angl. *linear additive process*), **blokinį** (angl. *block additive process*) ir **faktūrinį** (angl. *textural additive process*). Linijinis adityvus procesas, laikomas kone tipiškiausiu minimalizmo bruožu, užvaldė ankstyvąją Glasso (pavyzdžiui, 1969 m. sukurti muzikiniai opusai „Two Pages", „Music in Fifths", „Music in Similar Motion", „Music in Contrary Motion"), taip pat Rzewskio (pavyzdžiui, eksperimentinę jo kompoziciją „Les Moutons de Panurge", 1969) muziką. Blokinis adityvus procesas Reicho yra apibūdinamas kaip „pauzių keitimas garsais užpildytais tvinksniais", kai ritmas iš anksto numatytas ir nesikeičia. Ši minimalistinė technikos priemonė charakterizuoja Reicho muziką nuo 1973 m. (pavyzdžiui, „Sextet", 1984–1985). Faktūrinis adityvus procesas gali reikštis, tarkime, įvedant papildomą balsą, kol kompozicija struktūros požiūriu dar nėra užbaigta. Iliustratyvūs to pavyzdžiai – tai minimalistiniai Reicho kūriniai „Drumming" (1970–1971), „Music for Pieces of Wood" (1973), Glasso „North Star" (1977), Nymano muzika[10]. Faktūrinis adityvus procesas, pasak Warburtono, idealiai tinka toms muzikos sistemoms, kuriose skirtingi procesai yra užrašomi vienas ant kito (Warburton, 1988, p. 156, 158).

Ritmo redukcija (angl. *rhythmic reduction*) ir **ritmo konstrukcija** (angl. *rhythmic construction*) reiškia pastovaus ritmo cikle vykstantį lėtą ir laipsnišką akcentų (angl. *beating*) keitimą pauzėmis ir atvirkščiai (Jasinskaitė-Jankauskienė, 2001, p. 208). Reicho kūryboje (pavyzdžiui, kūrinyje „Drumming", 1970–1971) ši technika vadinama „pavaduojančiomis pauzėmis" (angl. *substituting beats for rests* arba *rests for beats*).

Minimalistinė moduliacija – tai staigus vienos tonacijos (šį terminą suvokiant ne klasikinio mažoro-minoro sistemos, o tam tikro tonacinio lauko prasme) pakeitimas kita, tarsi būtų įvykęs tonacijos „perjungimas" (galima būtų vartoti pseudomoduliacijos terminą) (Jasinskaitė-Jankauskienė, 2003, p. 446). Nauja tonacija randasi šalia senosios ir kurį laiką jos skamba kartu, nors nėra tarpusavyje susietos jokiais tonaciniais ar funkciniais ryšiais. Taip susiformuoja savitas minimalistinis politonalumas – polidermiškumas (Jasinskaitė-Jankauskienė, 2001, p. 208).

Laipsniškas fazinis postūmis – tai laipsniška muzikos desinchronizacija. Pasitelkus šią komponavimo priemonę, sukuriamas modelių (motyvų) kombinacijos efektas, kai per fazinį poslinkį paslinkus modelius (motyvus arba segmentus) klausa gautą rezultatą (susidariusius naujus ritminius ir melodinius darinius) priima kaip naują motyvą. Remiantis tokiu principu parašytas Reicho „Piano Phase" (1967) dviem fortepijonam ir dviem marimboms (Katunian, 2005, p. 477).

Subtrakcija arba **atėmimas** (angl. *subtraction*) – tai atvirkštinė adityviam procesui techninė repetityvinio komponavimo priemonė. Pirmąkart šiuos priešingus procesus muzikoje panaudojo Glassas („Music in Twelve Parts", 1971–1974), tačiau itin sistemingai įvairiems parametrams šis metodas pritaikomas Pärto kompozicijoje „Tabula rasa" (1977) (Katunian, 2005, p. 478).

Augmentacija (angl. *augmentation*) – laipsniškas, bet nereguliarus garso arba akordo trukmės pailginimas (papildymas), aptinkamas, pavyzdžiui, Reicho kūrinyje „Four Organs" (1970) (Katunian, 2005, p. 479).

Binarinė opozicija – tai universalus medžiagos organizavimo būdas, besiremiantis dviejų elementų tarpusavio santykių simetriškumu (kompozitorius Pärtas tai naudoja kūrinyje „Trivium" (1976) vargonams). Susidariusį struktūrinį kompleksą galima būtų pavadinti modaliniu serializmu. Ritminis modusas yra sudaromas iš veidrodinės trukmių simetrijos (Katunian, 2005, p. 480).

Melodinis kontinuumas – šis metodas grindžiamas papildymu, naudojamu garsų aukščių srityje ir reguliuojančiu melodijos plėtojimą. Tai gali būti apibrėžta ir kaip laipsniškas sistemingas melodijos diapazono auginimas. Pirmą kartą šis metodas panaudotas vienoje žinomiausių Vladimiro Martinovo kompozicijų – „Jeremijaus raudoje" (1992) (Katunian, 2005, p. 481).

Daugiaparametris papildymas reiškia galimybę naujais arba tapačiais muzikiniais elementais papildyti bet kurį kūrinio parametrą (konkrečiu kompoziciniu pavyzdžiu galėtų būti Nikolajaus Korndorfo kūrinys „Yarilo" (1981) fortepijonui ir magnetofono juostai) (Katunian, 2005, p. 482).

Ciklinės progresijos – tai repetityvinės makrostruktūros, visumą sukuriančios pagal iš anksto nustatytas taisykles. Muzikinė struktūra gimsta kaip tam tikros koncepcijos įgyvendinimas. Atsižvelgiant į tai, jog seniausias koncepcinis darinys yra skaičius, muzika struktūrinama remiantis skaičiais, kuriuos pasitelkus kuriama tiek mikro-, tiek makrostruktūra. Ši techninė komponavimo priemonė aptinkama Pärto kūriniuose „Tabula rasa" (1977) ir „Trivium" (1976) (Katunian, 2005, p. 484).

Kritikas ir kompozitorius Kyle'as Gannas straipsnyje „Nedėkingi mėginimai apibrėžti minimalizmą" (2004) siūlo dvylika savybių (žr. 2 lentelę), kurias jis suvokia kaip reprezentacines minimalistiniame kūrinyje. Muzikos tyrinėtojos Twilos Dawn Bakker teigimu, daugelis šių bruožų yra paprastos vienas kito variacijos, todėl jie gali būti susisteminti į keturias pagrindines kategorijas: sąstingio, proceso, girdimos minimalistinės formos natūros ir kitų įtakų (Bakker, 2008, p. 21–22):

	SĄSTINGIS
Nejudanti harmonija	Polinkis funkcionuoti vienoje harmonijoje arba kaitalioti ribotą harmonijų grupę ta pačia tvarka kiekviename pakartojime.
Statiška instrumentuotė	Visų ansamblio instrumentų naudojimas visą laiką. Taip pat ansamblio, sudaryto iš vienos instrumentų šeimos, utilizacija.
Monotonija arba būgnijimas	Pulsuojančio minimalizmo opozicija, monotonija paremtas minimalizmas telkiasi į vieną būgno aukštį ar aukščius, tipiška daugeliui Youngo kūrinių. Taip pat nurodoma kaip koncepcija „Minimalizmas“[11].
	PROCESAS
Adityvus procesas	Formalus procesas, pasirodantis atliekant kūrinį. Kūrinys prasidės motyvine idėja, pateikiama lėtai, adityviu būdu.
Permutacinis procesas	Atviras procesas, įtraukiantis sistemingą aukščių permutaciją.
Kintanti fazė	Technika, kuri panaudoja dvi identiškas melodijos frazes, pristatomas simultaniškai, tačiau šiek tiek skirtingais tempais, siekiant, kad nesutaptų viena su kita.
	GIRDIMA FORMOS NATŪRA / POBŪDIS
Pastovus ritmas	Tendencija skirta naudoti ir išlaikyti vieną pulso lygmenį visame kūrinyje, tai pasirodo tik pulsuojančiame minimalizme. Pulsuojantį minimalizmą papildo monotoniškas minimalizmas arba koncepcija „Minimalizmas“.
Girdima struktūra	Muzikos struktūra ir forma yra akimirksniu ir lengvai auditorijos suprantama tik dėl akustinių signalų.
Repeticija	Išimtinai randama pulsuojančiame minimalizme ir girdimoje minimalizmo struktūroje.
	KITOS ĮTAKOS
Grynas derinimas	Dažniau randamas monotoniškame minimalizme negu kad aukščiu grindžiamame minimalizme. Būgnijimu grįstame arba monotoniškame minimalizme, kaip Youngo kūriniuose, gali būti suprantamas kaip lėtas gryno derinimo intervalų tyrinėjimas.
Nevakarietiškos įtakos	Pirmiausia aptinkama sujungiančioje daugelio pulsuojančio minimalizmo kūrinių ritmo prigimtyje. Skirtingos laiko prigimties idėjos išplaukia iš kūrinio procesų, kurių vienas yra teleologinio pabaigos tikslo stoka.

2 lentelė. Kyle'o Ganno (2004) siūloma minimalistinių savybių sistematika

Apžvelgę minimalizmo fenomeną nagrinėjusių autorių išskirtas tipiškiausias minimalistinio komponavimo priemones, mėginome įžvelgti jų tarpusavio panašumų, taip pat sąvokų ekvivalentų. Atramine klasifikacija pasirinkę Ganno (2004) sistematiką (kaip paradigminę ir aiškiausiai, racionaliausiai apibrėžtą), jo įvardytoms priemonėms ieškojome analogų kitų tyrinėtojų darbuose. Gautas rezultatas matyti lentelėje (Nr. 3).

Aptartos muzikos tyrinėtojų (Warburtono, Niren, Katunian, Jasinskaitės-Jankauskienės, Ganno) išskiriamos techninės repetityvinio komponavimo priemonės (kūrinyje gali būti aptinkamas ir ne visas jų komplektas) analitinėje perspektyvoje funkcionuoja kaip minimalistinę kompoziciją leidžiančios identifikuoti techninės ir interpretacinės galimybės. Šios kūrinio komponavimo priemonės „antrosios kartos“ kompozitorių minimalistų (Andriesseno, Adamso, Pärto, Góreckio ir kt.) buvo atmestos, modifikuotos arba papildytos „lengvesnius“ muzikos žanrus (džiazo, roko, populiariosios muzikos) charakterizuojančiomis detalėmis ir savybėmis.

Lietuviško minimalizmo genezė ir analitika

Lietuviškas minimalizmas[12] dažniausiai siejamas su dviejų kompozitorių vardais – tautiškojo Broniaus Kutavičiaus ir radikaliojo Mindaugo Urbaičio, nors šį muzikinį stilių ir repetityvinio komponavimo techniką išbandė daugiau lietuvių kūrėjų (pavyzdžiui, Algirdas Martinaitis, Vidmantas Bartulis, Rytis Mažulis, Ričardas Kabelis, Antanas Kučinskas ir kt.). Urbaičio minimalizmą (dėl atvirų simpatijų Glasso stiliui) galima būtų vadinti „glasiškuoju“, Kutavičiaus – sakraliniu, ritualiniu ir / ar tautiškuoju minimalizmu. Žinoma, Kutavičiaus muziką tautiškojo minimalizmo pakraipai galima priskirti tik iš dalies: viena vertus, pats kompozitorius neigia bet kokią savo priklausomybę minimalizmui, kita vertus, būtų sunku kalbėti apie Kutavičių tik kaip apie kompozitorių minimalistą[13] (Jasinskaitė-Jankauskienė, 2001, p. 209).

Straipsnyje „Kuo pasižymi lietuvių minimalizmas?“ (2004) rašydamas apie aštunto dešimtmečio pabaigoje pradėtą kurti lietuvišką minimalizmą, kompozitorius

	Kyle Gann	**Dan Warburton**	**Margarita Katunian**	**Anna Glazer Niren**	**Inga Jankauskienė**
SĄSTINGIS	Nejudanti harmonija			Tonalus centras su konsonuojančia harmonija	
	Statiška instrumentuotė			Elementų paprastumas	
	Monotonija / gaudesiu paremta				
PROCESAS	Adityvus procesas	Adityvus procesas	Augmentacija; melodinis kontinuumas; daugiaparametris papildymas		Adityvus procesas
	Permutacinis procesas				
	Kintanti fazė	Fazavimas	Laipsniškas fazinis postūmis	Galima sudėtinga tekstūra	Fazavimas
			Subtrakcija arba atėmimas		
			Binarinė opozicija		
GIRDIMA FORMOS PRIGIMTIS	Pastovus ritmas				Ritmo redukcija ir ritmo konstrukcija
	Girdima struktūra		Ciklinės progresijos	Nepertraukiama forma	Minimalistinė moduliacija
	Repeticija			Repeticija arba ilgai tęsiami tonai	
KITOS ĮTAKOS	Grynas derinimas				
	Nevakarietiškos įtakos			Teleologinio židinio stoka; kitų muzikinių kultūrų įtaka	

3 lentelė. Minimalistinių komponavimo priemonių sistematika Kyle'o Ganno klasifikacijos (2004) pagrindu

Nakas įvardija muzikines ir socialines priežastis, lėmusias šios muzikos pradžią Lietuvoje: „tai buvo *disko* klestėjimo laikai ir kompozitoriai prisipažindavo, kad pramoginėje muzikoje jie girdi šviežesnius dalykus nei inertiškose akademinėse scenose. Tačiau bene svarbiausia buvo tai, kad avangardinė muzika buvo pernelyg kosmopolitiška ir sunkiai perduodavo okupuotos šalies menininkams aktualius pranešimus, kurių netrūko Ezopo kalbą įvaldžiusioje literatūroje ir dailėje, tačiau sumažėjo muzikoje. Gal todėl minimalizmas nuo pat atsiradimo natūraliai susijungė su pagrindine XX a. lietuvių muzikos idėja, skelbusia būtinybę sieti moderniąsias muzikos kalbos priemones su tautinės muzikos ypatumais" (Nakas, 2004). Taigi lietuvių kompozitoriai į minimalizmą atėjo vedami daugelio paskatų, tarp jų minėtinos ir tautiškos, net disidentiškos idėjos, taip pat liaudies muzikai būdingų elementų ir netgi polifoninių jos formų (sutartinių ar laipsniško balsų sluoksniavimo) įdiegimas. Panašias lietuviško minimalizmo susiformavimo prielaidas diplominiame darbe „Minimalizmo fenomenas ir jo apraiškos šiuolaikinėje lietuvių muzikoje" (1985) išskyrė Gediminas Židonis: „lietuviškas minimalizmas susiformavo veikiamas: 1) bendrų minimalistinio meno idėjų; 2) nevakarietiškų kultūrų filosofijos bei estetikos; 3) tautos dvasinės prigimties" (Židonis, 1985, p. 43). Kalbėdami apie konkretesnius lietuvių liaudies muzikos įtakos, persmelkusios minimalistinę (ir ne tik) muziką, lygmenis, minime, jog tai reiškiasi per instrumentuotę, melodiką (kurioje vyrauja trumpi, dažnai tercijos apimties motyvai), ritmiką, formos sudarymo ir komponavimo principus (Jasinskaitė-Jankauskienė, 2001, p. 210).

Atsižvelgdamas į istorines paraleles, asmenines kūrėjų nuostatas ir komponavimo principus, kompozitorius Nakas (bene vienintelis iki šiol) lietuviškąjį minimalizmą[14] suklasifikavo į preminimalistinę, protominimalistinę muziką (ja

vadina sutartines, savo struktūra ir skambesiu menančias minimalistinę muziką; konkretūs muzikiniai pavyzdžiai, anot Nako, galėtų būti Felikso Bajoro „Muzika septyniems" (1975), taip pat Kutavičiaus „Mažasis spektaklis" (1975)), sakralinį ir ritualinį minimalizmą (Kutavičiaus „Paskutinės pagonių apeigos" (1978), „Iš jotvingių akmens" (1983), „Strazdas – žalias paukštis" (1981), Zigmo Virkšo „Kaip saulės patekėjimas" (1984)), postminimalizmą (arba pominimalistinę muziką: Urbaičio „Meilės daina ir išsiskyrimas" (1979), „Trio" (1982), „Bachvariationen I" (1988), taip pat Martinaičio „Cantus ad futurum" (1982)) bei superminimalizmą (Mažulio „Grynojo proto klavyras" (1994), „ajapajapam" (2002), „Ex una voce" (2004)) (Nakas, 2004).

Vis dėlto dar teorinėje šios studijos dalyje mėginome paneigti tokios klasifikacijos galimumą ir, remdamiesi užsienio tyrinėtojų (Johnsono, Katunian, Taruskino, Finko, Potterio) klasifikacijomis, pasiūlėme alternatyvą kompozitoriaus Nako sumodeliuotai lietuviškos minimalistinės muzikos raidos panoramai, išskirdami ankstyvojo ir brandžiojo minimalizmo bei postminimalizmo etapus. Žinoma, rasti tikslią takoskyrą tarp minimalizmo ir postminimalizmo bei griežtai apibrėžti pastarąjį yra sudėtingiau nei įvardyti jų bendrumus: „bendras vardiklis yra ištikimybė pulsuojančiam ritmui ir trumpų struktūrų kartojimui, tonalaus ar paratonalaus efekto siekimui, bendrai medžiagos redukcijai" (Urbaitis, Nakas, 2006). Vis dėlto, mėginant išryškinti jų skirtumus, galima būtų teigti, kad postminimalistinėje muzikoje grįžtama prie tradiciškesnių formų, koncertinių erdvių, mažesnių kūrinių trukmių; muzika gali būti paveikta ir neoromantinės tradicijos (pavyzdžiui, Martinaičio ar Bartulio kūryba), ir kompiuterinių technologijų ar elektroninių manipuliacijų lauko (tarkime, Antano Kučinsko, Gintaro Sodeikos muzika). Postminimalistinė muzika „plėtojama pagal kelis kanonus: ji dažniausiai tonali, konsonansinė (nors galima rasti ir disonansinės, traktuojamos tarsi konsonansinė ir išlaikančios nekintančią modalinę konstantą), dažnai pagrįsta pastoviu pulsu, aktyviu ritmu, energinga metroritmine pulsacija" (Urbaitis, Nakas, 2006). Tačiau kone visus šiuos bruožus tam tikra prasme galima būtų taikyti ir minimalistinės muzikos definicijai. Lentelėje (Nr. 4), atsižvelgdami į minimalizmą nagrinėjusių lietuvių autorių (Jasinskaitės-Jankauskienės (2003, 2008), Nako (2004), Gaidamavičiūtės (2010)) įvardytas jam būdingas savybes, mėginome sisteminti ir sujungti į tam tikras grupes charakteringus lietuviškojo minimalizmo bruožus ir stilistines priemones (žr. 4 lentelę p. 129).

Kalbant apie minimalizmo Lietuvoje panoramą, būtina pažymėti, kad tam tikru kūrybiniu laikotarpiu ši kryptis buvo sudominusi ir modernistines komponavimo strategijas propagavusius autorius, pavyzdžiui, Julių Juzeliūną („Lygumų giesmės", 1982) ar Osvaldą Balakauską („Spengla-Ūla", 1984). Atsižvelgdami į tai, galime daryti prielaidą, kad minimalizmas didelę įtaką darė bene visai XX a. pabaigos lietuviškai muzikai, nors kai kurie kompozitoriai (pavyzdžiui, Kutavičius) mėgino savo simpatiją šiai stilistikai neigti. Kaip pastebi kompozitorius Nakas, „XXI a. pradžioje nėra jokių ženklų, pranašaujančių lietuvių minimalizmo pabaigą. Atvirkščiai, daugelis kompozitorių, kada nors susijusių su šiuo stiliumi, vienokiais ar kitokiais būdais tebesinaudoja minimalizmo idėjomis, dažniausiai transformuotomis ir praturtintomis nauja patirtimi" (Nakas, 2004).

Atsižvelgdami į tai, kad pasauliniame kontekste muzikos tyrėjų išskirta postminimalizmo pradžia datuojama maždaug nuo aštunto devinto dešimtmečio, o Lietuvoje vis dar buvo tęsiamas minimalizmo laikotarpis („iš dalies dėl vėlesnio įsitvirtinimo, iš dalies dėl vidinio giminingumo" (Gaidamavičiūtė, 2010, p. 241)), teigiame, kad čia jis nespėjo išsisemti ir modifikuotu ar praturtintu pavidalu prasiveržia ne vieno lietuvių kompozitoriaus kūryboje. Taigi ne viename postminimalistiniame (mūsų datuojamame nuo devinto dešimtmečio; žr. 1 lentelę) kūrinyje galime aptikti minimalistinių parametrų. Mėgindami šiuos parametrus įvardyti, minime sumažėjusią kūrinių trukmę[15], taip pat „būtiną „sterilų", apvalytą nuo individualios išraiškos, garsą. Labai dažnai siekiama (ieškoma) ne tik instrumentiškai tikslaus, bet ir elektroniškai vienspalvio, neišsiskiriančio iš visumos garso arba rašoma vienos grupės ansambliui, kad detalės netrukdytų susikoncentruoti į autoriaus mintį" (Gaidamavičiūtė, 2010, p. 243).

Kalbant apie konkrečius lietuvių kūrėjų muzikinius opusus, apimančius postminimalizmo (su išliekančiu ryškiu minimalizmo šešėliu) idėjas, reikia paminėti keletą kompozicijų. Pavyzdžiui, jaunosios kartos atstovės kompozitorės Justės Janulytės „Akvarelė" (2007), taip pat Ryčio Mažulio „Canon Sumus" (2006–2007) galėtų iliustruoti naudojamas minimalistinio komponavimo priemones: fazavimo techniką, komplementarų balsų judėjimą, lėtą tempą, ilgas ritmines trukmes ir išretintą kūrinio erdvę. Rūtos Gaidamavičiūtės teigimu, „jeigu minimalistai savo pasirinktas struktūras padaro lengvai įsimenamomis, parinkdami aiškias intonacijas, paprastus akordus ir juos daugybę kartų kartodami, tai dalis pominimalistų, išretindami pačią kūrinio erdvę, leidžia ne tik ilgai, bet ir kur kas lėčiau jas apžiūrinėti" (Gaidamavičiūtė, 2010, p. 247).

Minimalistiniai komponavimo principai būdingi ir kitiems lietuvių kompozitoriams. Pavyzdžiui, minimalizmą Egidijos Medekšaitės kūryboje (kūriniuose „Eudelos" (2008), „Pleiades" (2009)) „patvirtina minimalių priemonių, garsų arsenalas. Kompozitorė vykdo ilgą atranką – tiek paties garso, tiek ritminio piešinio, tiek visos formos, ir tai susiję su išgrynintos estetikos pomėgiu tiek mene, tiek aplinkoje" (Gaidamavičiūtė, 2010, p. 253). Minimalistinės estetikos šalininku galėtume laikyti ir kompozitorių Ramūną Motiekaitį, savo dėmesį telkiantį į reikšmingą tylą ir, rodos, radikalią muzikos kalbos ir muzikinės medžiagos redukciją. Reprezentatyviu to pavydžiu galėtų būti

	I. Jasinskaitė-Jankauskienė	Š. Nakas	R. Gaidamavičiūtė
Estetika		Estetika kildinama iš nevakarietiškos muzikos kultūros. Ji grindžiama sociologiniais ir psichologiniais veiksniais, jai įtakos turėjo hinduistinė estetika, viduramžių misticizmas, amerikiečių transcendentalizmas	
Tonacinis laukas	„Naujasis paprastumas“	„Naujasis paprastumas“	„Naujasis paprastumas“
	Diatonika	Diatonika	Diatonika
		Atsisakoma tonacinio centro	Atsisakoma tonacinio centro
		Monofunkcinė kompozicija	
Harmonija	Konsonansinė, diatoninė harmonija	Harmonija pagrįsta trigarsiais ir / ar akordų *arpeggio*	
	Laipsniškas balsų sluoksniavimas	Faktūra palaipsniui tankinama arba retinama, formuojama sluoksniuojant balsų horizontales (Reicho vadinamoji „piramidė“)	
Ritmas	Reguliari metroritminė pulsacija	Reguliari metroritminė pulsacija	Reguliarus ritmas
	Minimalistinės muzikos neteleologiškumas sukuria stovinčio, sustabdyto ir amžino (mitinio) laiko pojūtį	Būdingos šešioliktinių, aštuntinių ritminės vertės	
Medžiagos plėtotė	Nuolatinis kartojimas – repetityvumas	Nuolatinis kartojimas – repetityvumas	Repetityvumas
	Neišplėtota melodinė linija	Laipsniška ritmo, faktūros, harmonijos, melikos ir kitų muzikos elementų kaita	
	Lėtas plėtojimas	Procesualumas	Procesualumas
		Bendra medžiagos redukcija	Redukcija
		Gana pasyvus struktūrų eksponavimas	
Nacionalinis aspektas	„Tautinis minimalizmas“: lietuvių liaudies muzikos ir polifoninių jos formų (sutartinių) įtaka	Sutartinių įtaka	Lietuvių liaudies muzikos įtaka
Kita	Naujoviška muzikos garso (autonominio) ir kūrinio formos (kaip proceso) traktuotė	Nestandartinės trukmės kūriniai	
		Nestandartinės erdvės	

4 lentelė. Charakteringų minimalizmo bruožų ir stilistinių priemonių lentelė, sudaryta lietuvių teoretikų ir kompozitorių išskirtų minimalistinio komponavimo priemonių pagrindu

Motiekaičio kūrinys „Pušų klausymasis“ (2005) ar „Light an Light“ (2004).

Kone radikaliausio lietuvių postminimalisto, įsimylėjusio mikrotonus ir ištobulintą kanono techniką, kompozitoriaus Ryčio Mažulio kūryboje dažnai įžvelgiami muzikos ir architektūros ryšiai, atsiskleidžiantys simetriniais dėsniais grįstose ir išdailintose partitūrose (pavyzdžiui, kūrinyje „Schisma“, 2007). Stilistinės švaros ir intelektualaus komponavimo bruožais monistinė Mažulio „Coda“ (2011) – vienas naujausių kompozitoriaus kūrybinių produktų – lieka artima ankstesniems jo kūriniams, pavyzdžiui, vokalinei kompozicijai „ajapajapam“ (2002) ar „Forma yra tuštuma“ (2006). Minimalistinėmis priemonėmis (kartojami 8 ritminiai modeliai ir metro nuorodos, nuolatiniu tos pačios melodinės linijos imitavimu grįsta kanono technika, vienos natos rečitacija, pasitelkiamas adityvus procesas ir, rodos, nežymus kintamumas) sukomponuota Mažulio „Coda“, mūsų nuomone, atspindi pavydėtiną kompozitoriaus gebėjimą kurti racionalius, preciziškai išdailintus ir griežtai struktūruotus minimalistinio pobūdžio muzikinius rebusus.

Pirmenybę teikianti asketiškam, neperkrautam stiliui ir griežtai apskaičiuotiems repetityviniams muzikos plėtojimo principams kompozitorė Nomeda Valančiūtė kartu su Ryčiu Mažuliu, Gintaru Sodeika ar Šarūnu Naku atstovauja ir „mašinistų“, ir postminimalistų generacijai. Tai patvirtina Valančiūtės kūriniuose vyraujančios saikingos išraiškos

priemonės, pasikartojantys ritminiai, taip pat intonaciniai modeliai, laipsniška muzikinio vyksmo plėtotė, procesualumas – kone viskas, kas charakterizuoja postminimalistinę muziką. Konkrečiu muzikiniu to pavyzdžiu gali būti vienas naujausių kompozitorės muzikinių opusų „Diadema" (2011) trombonui ir dviem violončelėms.

Atrakinus „Diademos" komponavimo strategijos duris, atsiveria tam tikri repetityvinės muzikos kūrimo principai, charakteringi šiam opusui: rafinuotai nugludintos kūrinio formos kontūrą lemia trys bazinės melodinės linijos, kuriomis kompozitorė disponuoja laikydamasi konkretaus idėjinio pamato – savito subtrakcijos proceso. Kompozicijoje vyraujantis ostinatinis kartojimas būdingas ne tik melodikai, bet ir ritmikai: nors pastarajai šioje analizėje neskyrėme ypatingo dėmesio, svarbu bent paminėti, kad „Diademos" ritminiu pagrindu tampa kelios nuolat pasikartojančios ritminės formulės (ši savybė charakteringa ir ankstesniems Valančiūtės kūriniams). Pažymėtinos saikingos išraiškos priemonės, minimalistinė kalba, meistriškas darbas kuriant racionalią kompoziciją – analitiškai įdomią ir įtraukiančią mįslę.

Glaustai apžvelgę du postminimalistinius opusus – Mažulio „Codą" (2011) ir Valančiūtės „Diademą" (2011) – mėginome įrodyti ir pagrįsti minimalistinių komponavimo priemonių eksploatavimą, tąsą ir modifikacijas postminimalistiniuose kūriniuose. Tarkime, analizuoto Valančiūtės kūrinio atveju patvirtiname postminimalistų siekiamą tobulą kūrinio formą, kuri nėra elementari, priešingai – idėją išreiškianti, logiškai surėsta ir dažnai itin konkreti. Taigi lietuvių kompozitorių kontekste minimalistinis komponavimas ir minimalizmo įtaka postminimalistinei muzikai („susiduriančiai su konceptualizmo, struktūralizmo, spektralizmo, „naujojo paprastumo" atšvaitais"; Gaidamavičiūtė, 2010, p. 242) atskleidžia šios postmodernistinės meno krypties egzistavimą ir propagavimą. Ir nors minimalistinį komponavimą adoruojantys kūrėjai nesudarė daugumos (bent jau iki devinto dešimtmečio pabaigos), praktika rodo, kad daugelio kompozitorių (pavyzdžiui, Urbaičio, Kabelio, Kučinsko, Medekšaitės, Janulytės, Motiekaičio, Mažulio, Valančiūtės, Merkelio ir kt.) noras ir kartu siekiamybė yra kurti konkrečia ir aiškiai išreikšta idėja grįstus muzikinius opusus, pasižyminčius minimalia muzikine materija ir stilistine vienove.

***

Aptarę minimalizmo raidos etapų galimybes, būdingiausius minimalistinės muzikos bruožus ir technines komponavimo priemones, analitinę šios studijos dalį skiriame brandųjį (arba klasikinį) lietuviško minimalizmo paveikslą atskleidžiantiems kūriniams: Bartulio kompozicijai „Ateinanti..." (1982) ir Bajoro „Muzikai septyniems" (1975). Išanalizavę minėtus minimalistinio pobūdžio kūrinius ir atsižvelgę į jų komponavimo logiką bei muzikinę medžiagą sudarančių pagrindinių melodinių motyvų kiekį, analitinę šio tyrimo dalį skaidome į du poskyrius. Pirmasis skiriamas kūrinio, sukomponuoto vieno melodinio komplekso (motyvo) pagrindu, analizei, antrasis – dviem ir daugiau melodiniais motyvais grindžiamos kompozicijos analitinei perspektyvai nubrėžti.

Vidmanto Bartulio „Ateinanti...": invariantas ir jo variantai

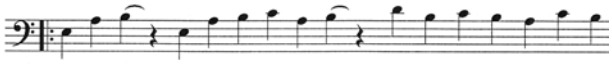
Savo kūryboje išbandęs, regis, daugybę įvairių sričių – kamerines kompozicijas, gana stambius hepeningo projektus, svyravimus tarp bažnytinės ir absurdo teatro muzikos, pirmtakų kūrybos citavimo kūrinių serijoje „I like..." ir pan. – Bartulis neatsisakė galimybės kurti ir minimalistinio stiliaus muzikinius produktus. Vienas jų kaip brandaus lietuviško minimalizmo spektro dalis, mūsų nuomone, galėtų būti kūrinys „Ateinanti..." (1982) violončelei, smuikui ir fortepijonui ne tik dėl brandųjį lietuvišką minimalizmą atspindinčių kompozicijos sukūrimo metų (panašiu laikotarpiu sukurtos ir Urbaičio Intencijos 3–5 obojams (1976) bei „Meilės daina ir išsiskyrimas" (1979)), bet ir dėl pačios kūrinio muzikinės medžiagos modeliavimo strategijos.

Pradžioje analitiniu požiūriu aptarkime kūrinio „Ateinanti..." struktūrą, bylojančią apie variantinę dvidalę formą su koda – A A1 Coda (1 schema). Čia koda gali būti traktuojama kaip dar vienas pirmosios dalies (A) variantas (A2), tik savo apimtimi kur kas glaustesnis. Atsižvelgiant į Bartulio kūrinio instrumentuotę (violončelė, smuikas ir fortepijonas), galima būtų daryti prielaidą, kad kaip tik ji diktuoja pačią kūrinio formą (instrumentuotę atspindi toliau pateiktoje lentelėje išskirtos vyraujančios instrumentų grupės), juolab kad kompozitorius jose išlaiko kone tas pačias intonacijas. Pavyzdžiui, a padala ir minimaliai modifikuoti jos kartotiniai A1 ir Codos dalyse pasižymi tam tikru bendru vardikliu: išlaikoma vienoda ritmika ir melodinė linija. Svarbu, kad pastaroji linija nuolat kartojama kone visose analizuojamo kūrinio padalose: ji funkcionuoja kaip nenutrūkstanti viso kūrinio grandis arba pamatinė dalis, ant kurios „statomi" variantiniai kitų instrumentų atliekami melodiniai sluoksniai.

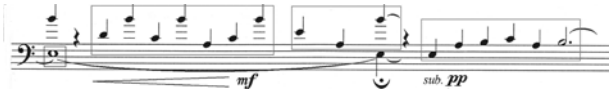
A			**A1**			**Coda (A2)**
A	a1	A2	a	a1	a2	A
Vc.	Vn., Vc.	Vn., Vc., Pf.	Vc.	Vn., Vc.	Vn., Vc., Pf.	Vc.

1 schema. Vidmanto Bartulio kūrinio „Ateinanti..." formą iliustruojanti lentelė

Taip išryškėja bazinis, bene viso kūrinio muzikinę medžiagą inicijuojantis segmentas (arba melodinis motyvas), mūsų pavadintas invariantu, ir jo variantai (arba išvestiniai). Invariantas (3 pvz.) atliekamas violončelės ir nenutrūkstamai skamba per visą kūrinį, klausytoją pasiekdamas 17 kartų. Mikroskopiškai narstant jį dalimis, matyti, kad šis melodinis motyvas iliustruoja spartų adityvų procesą: pirmoji trijų natų frazė tuoj pat pakartojama ir papildoma naujais tonais (antroji frazė), trečioji frazė tarsi dar labiau praplečia prieš tai skambėjusią (žr. 3 pvz.). Identiška intonacijos požiūriu pirmojo motyvo išraiška išlaikoma visoje kompozicijoje, nors minimalaus kitimo / variantiškumo proceso kompozitorius neatsisako: jau A dalies a1 padaloje randasi it tam tikras pedalas tęsiamas tonas *e*, penklinėje garsai neretai „šokinėja" oktava aukščiau žemiau, frazių pabaigas žyminčios pauzės praranda savo tvarką, eksponuotą pirmojoje kūrinio padaloje (4 pvz.).

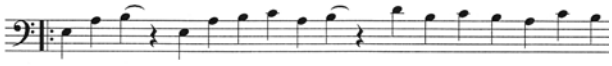


3 pvz. Bartulio „Ateinanti..." Bazinis kūrinio melodinis motyvas – invariantas. A dalis, a padala

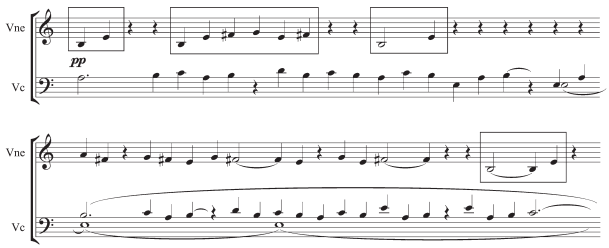


4 pvz. Bartulio „Ateinanti..." Variantinis bazinio motyvo pavidalas. A dalis, a2 padala

Styginių instrumentų dueto atliekamos a1 raide mūsų pažymėtos kūrinio padalos savo intonacijomis, intervaline linija ir judėjimo kryptimis yra itin artimos kompozicijos a padaloms: violončelės partija, kaip anksčiau minėjome, čia yra bene identiška, o smuiko griežiamą melodinę liniją galima būtų apibūdinti kaip tam tikrą pirmojo motyvo transpoziciją nuo tono *h* (5 pvz.). Lyginant šiuos du melodinius motyvus, aiškiai matyti antrojo įvairovė vienovėje: kūrinyje pasirodantis 3 kartus, pirmasis bazinio motyvo variantas kaskart įgyja laisvai plėtojamą pavidalą, kur kintančių frazių ir intonacijų dėliojimas virsta savitu kompozitoriaus žaidimu.

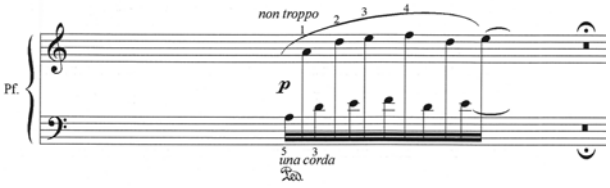


Bartulio „Ateinanti..." Bazinis kūrinio melodinis motyvas – invariantas. A dalis, a padala

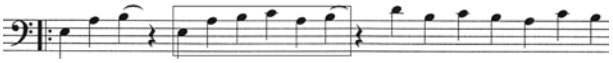


5 pvz. Bartulio „Ateinanti..." Pimasis bazinio motyvo variantas. A dalis, a1 padala

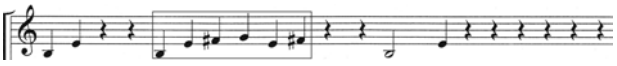
Antrasis bazinio analizuojamo Bartulio kūrinio „Ateinanti..." motyvo variantas (išvestinis), suskambantis vos dukart, savo poziciją randa fortepijono partijoje (6 pvz.). Šis motyvas, lyginant su anksčiau eksponuotais, skiriasi vikresniu ritminiu piešiniu (šešioliktinės ritminės vertės). O kalbant apie intonacinę jo sandarą, šis bazinio motyvo variantas yra sumodeliuotas remiantis jau anksčiau pristatyta muzikine medžiaga (7 pvz.), konkrečiai antrąja prieš tai skambėjusių motyvų fraze (garsai, pakartojami oktava aukščiau, tarsi įgyja dvigubą pavidalą, dubliavimą).



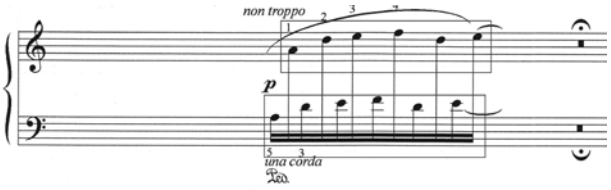
6 pvz. Bartulio „Ateinanti..." Antrasis bazinio motyvo variantas. A dalis, a2 padala



Bartulio „Ateinanti..." Bazinis kūrinio melodinis motyvas – invariantas. A dalis, a padala



Bartulio „Ateinanti..." Pirmasis bazinio motyvo variantas. A dalis, a1 padala



7 pvz. Bartulio „Ateinanti..." Antrasis bazinio motyvo variantas. A dalis, a2 padala

Taigi išanalizavę ir trumpai aptarę svarbiausius minimalistinio – tiek apimties, trukmės, tiek ir komponavimo logikos prasme – Bartulio kūrinio „Ateinanti..." konstravimo momentus, galime apibendrinamai pastebėti, kad didžiausią svorį čia įgyja pirmasis bazinis motyvas – invariantas. Jis tampa savitu intonaciniu židiniu, darančiu įtaką ir išauginančiu visą kompozicijos muzikinę medžiagą. Tokiu būdu kiti Bartulio kūrinio motyvai, t. y. variantai (arba išvestiniai), funkcionuoja kaip tam tikri jo tęsiniai transponuotu ir variantiniu pavidalu. Pagrindinio motyvo ir jo išvestinių variantų sklaidą galima būtų iliustruoti toliau pateikiama linijine schema (Nr. 2):

Antrasis bazinio motyvo variantas | Antrasis bazinio motyvo variantas

Pirmasis bazinio motyvo variantas | Pirmasis bazinio motyvo variantas

Bazinis motyvas – invariantas

2 schema. Bartulio „Ateinanti...“ Invarianto ir jo variantų sklaida

Lietuvių minimalistinės muzikos panoramoje šis Bartulio kūrybos opusas, kaip minėjome analizės pradžioje, atspindi brandųjį minimalizmo laikotarpį. Tai liudija autoriaus pasirinkta kūrinio modeliavimo strategija: iš bazinio melodinio motyvo išauginti visą kamerinio kūrinio muzikinę medžiagą arba, kitaip tariant, pasitelkus minimalias priemones išgauti kūrybinį maksimumą. Pasinaudosime muzikos tyrinėtojos ir kompozitorės Niren pranešime „An Examination of Minimalist Tendencies in Two Early Works by Terry Riley“, skaitytame pirmojoje tarptautinėje muzikos ir minimalizmo konferencijoje (Jungtinė Karalystė, 2007; prieiga per internetą: http://minimalismsociety.org/wp-content/uploads/2010/07/Ann-Niren.pdf), pateiktais tipiškiausiais minimalistiniais bruožais (mūsų nuomone, kaip tik ši sistematika, lyginant su kitų muzikos teoretikų, yra tinkamiausia šiam analizuojamam kūriniui) ir mėginsime dar labiau pagrįsti Bartulio kūrinyje „Ateinanti...“ slypintį brandųjį minimalizmą.

Elementų paprastumas: Bartulis savo kūrinyje dėmesį skiria panašios specifikos instrumentams, konkrečiai – violončelei ir smuikui, tolygiam (ritmo požiūriu) ketvirtinių natų judėjimui, regis, nesudėtingai ir neperkrautai faktūrai, melodinėje linijoje dominuojančiam intervalų minimumui (vyrauja sekunda, tercija, kvarta, kvinta).

Repeticija arba ilgai tęsiami tonai: galima teigti, kad analizuojamas kūrinys yra paremtas nuolatine mūsų išskirto bazinio motyvo repeticija. O kalbant apie ilgai tęsiamus tonus, it tam tikras pedalas beveik visose kūrinio padalose (išskyrus pirmą ir paskutinę) violončelės partijoje yra tęsiamas mažosios oktavos tonas *e*.

Nepertraukiama forma: mūsų įvardyta kaip variantinė dviejų dalių forma su koda. Iš tiesų kūrinio „Ateinanti...“ struktūra pasižymi ištisine plėtote (žr. schemą Nr. 2), t. y. minimalizmui itin būdingu procesualumu. Jo įspūdį čia kuria nuolatinis bazinio melodinio motyvo kartojimas ir jo pagrindu modeliuojama tolesnė muzikinė medžiaga.

Teleologinio židinio stoka: šiame kompozitoriaus Bartulio kūrinyje nėra judėjimo iš taško a į tašką b. Savo ruožtu tai reiškia teleologinio, t. y. galutinį tikslą turinčio, proceso nebuvimą. Čia nepereinama iš vieno muzikinio įvykio į kitą, priešingai, juntamas nuolatinis grįžimas (kaip savitas refreniškumas, žr. 1 schemą).

Galima sudėtinga faktūra, tačiau dažniausiai tik dėl išorinių detalių: šį išskirtą minimalizmo bruožą pritaikyti analizuotam Bartulio opusui būtų klaidinga: sudėtingų individualių instrumentinių partijų ar kontrastingų įtampos ir atoslūgio momentų kompozitorius nepasitelkia.

Dažniausiai tonalus centras su konsonuojančia harmonija: retai harmoninėje vertikalėje pasitaikančios aštrios sekundos ar kiti disonansiniai sąskambiai leidžia kūrinį „Ateinanti...“ laikyti gana tonaliu, juolab kad visame kūrinyje gana stipriai juntama elegišką nuotaiką atspindinti *e-moll* tonacija, dominuojanti violončelės partijoje.

Kitų muzikinių kultūrų įtaka, ypač Indijos: ši minimalistinių kūrinių savybė opuse nėra pastebima. Tik labai stipriai „pritempiant“ galima būtų daryti prielaidą, kad sąsajos su indų muzika yra sietinos su melodinių motyvų repeticijomis ir ilgai tęsiamais tonais.

Atsižvelgdami į aukščiau pateiktus tyrinėtojos Niren suformuluotus tipiškiausius minimalizmo bruožus, teigiame, kad Bartulio kompozicijai „Ateinanti...“ (1982) galime pritaikyti ne vieną jų: analizuotam kūriniui charakteringas elementų paprastumas, repeticijos, ilgai tęsiami tonai (nors ir pasitaikantys retai), nepertraukiama forma, teleologinio židinio stoka, tonalus centras ir konsonuojanti harmonija. Prisimindami kitų muzikos teoretikų sumodeliuotas minimalizmui kaip komponavimo technikai būdingų priemonių klasifikacijas, iš Margaritos Katunian („Minimalizmas ir repetityvinė technika“, 2005, p. 477–484) išskirtų techninių priemonių šiam kūriniui galėtume taikyti adityvų procesą (čia reikėtų prisiminti bazinio segmento konstravimo logiką, konkrečiai jo sandarą iš trijų variantinių frazių), taip pat fazinį postūmį (jį iliustruotų transponuoti invarianto pavidalai – išvestiniai). Visi šie minimalistiniai bruožai, atsispindintys analizuotame Bartulio muzikiniame opuse, leidžia laikyti jį brandžiojo minimalizmo pavyzdžiu.

Felikso Bajoro „Muzika septyniems“: pagrindiniai motyvai ir jų modifikacijos

Kompozitorius Bajoras – lietuvių kūrėjų ir kritikų pripažintas kaip „modernus, nuoseklus ir spontaniškas „naujojo folklorizmo“ pasekėjas“ (Daunoravičienė, 1997), stebinantis originaliais tradicinių žanrų, etninės muzikos tradicijų ir šiuolaikinės muzikos, liaudiškos atlikimo manieros ir modernių komponavimo technikų deriniais. Viena charakteringų Bajoro kūrybinio braižo savybių yra intuityvus ryšys su kalba ir natūraliomis kalbinėmis intonacijomis (pavyzdžiui, kūriniuose „Sakmių siuita“ (1968), „Vilniaus kvartetų“ diptikas (1974) ar opera „Dievo avinėlis“ (1982)),

muzikoje tai pasireiškia „lietuviškos „kalbėsenos melodika“ – intonacijos ir žodžio susijungimu“ (Daunoravičienė, 1997), pasižyminčiu variantiniu motyvų plėtojimu. Mentalinis ryšys, siejantis kompozitorių su lietuvių muzikos folkloru, reflektuojamas itin subtiliai: sublimuojama etninė tradicija – specifinė tartis, intonacijos, tempas, kalbos ritmika – itin natūraliai perkeliama į jo kuriamą muzikinį audinį.

Muzikologės Gražinos Daunoravičienės teigimu, būdamas „tipiška neprisitaikančio, nepripažįstančio kompromisų, vienišo kūrėjo figūra“ (Daunoravičienė, 2002), Bajoras „neformuoja individualios kompozicinės sistemos, tačiau labai organiškai plėtoja savąjį kompozicinį metodą“ (Daunoravičienė, 1997). Pastarasis aštunto dešimtmečio lietuvių kūrėjų kontekste išsiskiria minimalizmo kaip komponavimo technikos dialogu su gilumine etninės muzikos pažinimo patirtimi. Nors ryšys su archajinėmis monodinėmis lietuvių liaudies dainomis Kutavičiaus kūryboje taip pat stimuliavo jo minimalistinės technikos ypatumus, Bajoro minimalizmas gerokai skiriasi nuo Kutavičiaus minimalizmo. Paties Bajoro teigimu, jo „užduotis yra panaudoti kuo mažiau natų. [...] Dabar norisi daugiau susikaupimo, ramybės ir paprastumo“ (Daunoravičienė, 1997). Iki minimumo redukuotos kūrinio medžiagos komponavimo priemonės, tokios kaip repeticija, pasyvios ritminės formulės, papildymas (arba adityvus procesas ar variantiškumas), kaip žinome, būdingos ne tik minimalizmui, bet ir liaudies muzikos tradicijoms (pavyzdžiui, folklorinėse dainose dominuoja daugkartinis pakartojimas (priedainis), dažniausiai sekundinis judėjimas ar nežymios intonacijų variacijos skirtinguose posmuose)[16].

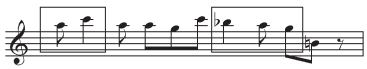
Pirmuosiuose lietuviškuose minimalistinių kūrinių eksperimentuose vyrauja eklektiška struktūra, kompozitoriaus Nako nuomone, „knibždanti įvairiausių užuominų į liaudišką, bažnytinę, avangardinę ir populiariąją muziką“ (Nakas, 2004). Patyrusi teatro ir kino patirties, pseudocitatų ir skirtingų muzikos stilių bei užsienio šalių kūrėjų (vertėtų prisiminti amerikiečių poveikį Urbaičo produkcijai) įtaką, ankstyvoji minimalistinė muzika Lietuvoje buvo komponuojama, galima sakyti, atsargiai, ne visada tai pripažįstant ir įvardijant kaip minimalizmą (Kutavičiaus atveju).

Bajoro kompozicija „Muzika septyniems“ (1975), mūsų nuomone, galėtų būti gana gera, atsižvelgiant į užslėptą kūrinio konstravimo logiką, lietuviško minimalistinio komponavimo iliustracija, išplaukianti iš unikalios etninės muzikos tradicijų klodų. Tai patvirtina ir Nakas: „Muzika septyniems“ sukomponuota tarsi žaismingas folklorinių intonacijų teatras, kur kiekvienam instrumentui tenka kone dramos artisto vaidmuo“ (Nakas, 2004). Analizuojamas kūrinys, žvelgiant iš liaudies muzikos tradicijų įtakos perspektyvos, autentiškas pirmiausia dėl savitos instrumentuotės: etninės muzikos svarstyklių pusei kompozicijoje atstovauja lumzdelis, skrabalai ir lūpinės armonikėlės, „moderniosios“ (profesionaliosios) – *piccolo* fleita, fleita, klarnetas, smuikas, kontrabosas, fortepijonas, vargonai. Šis septynių dalių septetas jungia postmodernią komponavimo techniką ir lietuvių folkloro tradicijas. Tad atsižvelgdami į tipines minimalizmą identifikuojančias komponavimo ypatybes ir jų sąsajas su tradicija ir siekdami pagrįsti minimalistinę kūrinio konstravimo logiką, išsamiau analizuosime trumpai aptartą Bajoro kompoziciją.

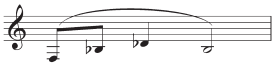
„Muziką septyniems“ galima būtų apibūdinti kaip racionalią puantilistinio, improvizacinio ir permutacinio pobūdžio minimalios muzikinės medžiagos dėlionę. Kaip jau minėjome, septetas sudarytas iš septynių dalių: paskutinė dalis „Troškimas“ yra I dalies „Rytas“ repriza[17], III dalis „Nelaimė“ išsiskiria joje naudojamais neapibrėžto aukščio garsais (pavyzdžiui, vargonų partijoje, 14 skaitmuo), o IV kūrinio dalis „Laukuose“ grindžiama nuolat improvizuojamu tercijos intervalu.

Kone visa muzikinė faktūra „Muzikoje septyniems“, regis, yra supinta vos iš kelių pasikartojančių motyvų. Lyginat šiuos pagrindinius teminius motyvus ir mėginant atsekti jų tarpusavio koreliacijas, išryškėja tam tikri minėtų motyvų konstravimo principai. I dalies *piccolo* fleitos, armonikėlių ir fortepijono partijos motyvai panašūs savo intervaline sudėtimi: tercija čia funkcionuoja kaip tam tikras intonacinis „stuburas“, aplipdomas nuosekliomis sekundinėmis slinktimis arba to paties intervalo pakartojimu. Tokiu būdu minėtus tris motyvus galima būtų sujungti į vieningą **tercijos intonacijos grupę** (A). Panašiai siūlome susieti ir susisteminti kitus charakteringus kūrinio motyvus (8 pvz.): **krintančios intonacijos grupei** (B) dėl žemyneigio judėjimo ir taškuoto ritmo priskirtume I dalies smuiko, kontraboso, fleitos ir vargonų melodines frazes; kylančia ir nusileidžiančia judėjimo kryptimis („banga“) ir / ar grįžimu į pradinį melodijos toną pasižyminčios I dalies lumzdelio, klarneto ir skrabalų melodinės frazės galėtų būti priskirtos **„banguojančios“ intonacijos** motyvų **grupei** (C). Taigi, atsižvelgiant į visus čia suminėtus bendrus teminių motyvų bruožus ir jų tarpusavio variantiškumą, manytina, kad Bajoras, komponuodamas šį septetą, iš tiesų mėgino naudoti kuo mažiau natų, t. y. redukavo muzikinės medžiagos išteklius iki minimumo.

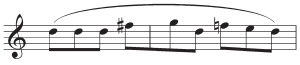
Tercijos intonacijos grupė (A):



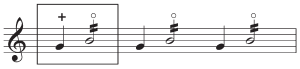
Piccolo fleita. I d. 1 skaitmuo



Armonikėlės. I d. 1 skaitmuo

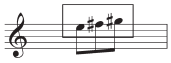


Fortepijonas. I d. 1 skaitmuo. Pirmas motyvas

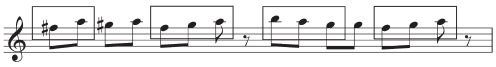


Fortepijonas. I d. 1 skaitmuo. Antras motyvas

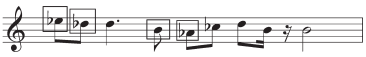
Krintančios intonacijos grupė (B):



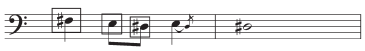
Smuikas. I d. 1 skaitmuo



Kontrabosas. I d. 3 skaitmuo

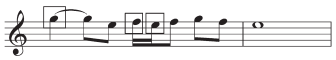


Fleita. I d. 5 skaitmuo

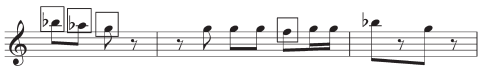


Vargonai. I d. 6 skaitmuo

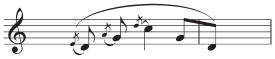
„Banguojančios“ intonacijos grupė (C):



Lumzdelis. I d. 2 skaitmuo



Klarnetas. I d. 3 skaitmuo



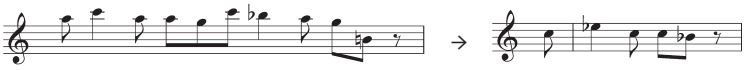
Skrabalai. I d. 4 skaitmuo

8 pvz. Felikso Bajoro „Muzika septyniems“. Pagrindinius melodinius motyvus jungiančios grupės

Apžvelgę pagrindinius „Muzikos septyniems“ teminius motyvus, patyrinėkime tolesnį jų gyvavimą muzikinės medžiagos plėtotėje. Kūrinys pradedamas *piccolo* fleitos melodiniu motyvu, pasižyminčiu tercijos intonacijos repeticija, sekundiniu judėjimu ir sekstos šuoliu pabaigoje. Stebėdami analizuojamos kompozicijos partitūrą, aptikome vieną šio motyvo variantą (9 pvz.): VI dalies *piccolo* fleitos partijoje teminis motyvas (transponuotas nuo kito aukščio) pateikiamas redukuotu, charakteringą intervaliką ir ritmiką išlaikančiu pavidalu.

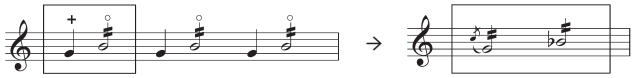
Armonikėlių motyvas, sukomponuotas vien iš tercijos intervalo kartojimo, kaip jau minėjome anksčiau, giminingas pradiniam *piccolo* fleitos motyvui. III kūrinio dalies fleitos melodinėje linijoje pasirodo minimaliai modifikuotas variantinis jo pavidalas, kur repeticijos principu kartotas pirminis d. 3 intervalas susiaurėja iki m. 3 (10 pvz.).

„Ryto“ dalyje skambančioje fortepijono partijoje galima būtų išskirti dvi melodines frazes, mūsų sujungtas į vieną tercijos intonacijos grupę (A). Pirmojo motyvo (kylanti tercija su užpildytu pereinamuoju garsu) tolimesnė plėtotė yra stipriai paveikta kartojimo ir adityvaus proceso, pavyzdžiui, analizuojamo Bajoro kūrinio III ir VI dalies skrabalų partijoje; akivaizdūs pokyčiai matyti ir ritminiame piešinyje – vyrauja ritmo diminucija (11 pvz.). O antrasis išskirtas I dalies fortepijono melodinės linijos motyvas kompozitoriaus sprendimu III dalies klarneto partijoje yra redukuojamas, išryškinant pirminio motyvo atraminius garsus (12 pvz.).



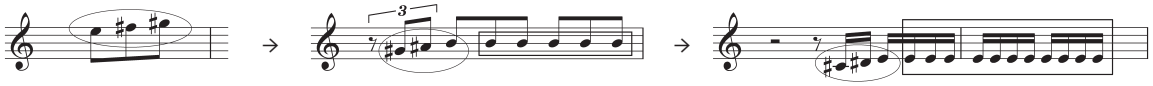
Piccolo fleita. I d. 1 skaitmuo. Originalas → *Piccolo* fleita. VI d. 44 skaitmuo. Redukcija

9 pvz. Bajoro „Muzika septyniems“



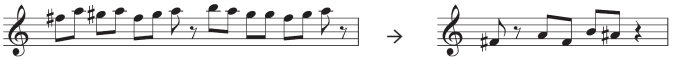
Armonikėlės. I d. 1 skaitmuo. Originalas → Fleita. III d. 19 skaitmuo. Variantiškumas

10 pvz. Bajoro „Muzika septyniems“



Fortepijonas. I d. 1 skaitmuo. Pirmas motyvas. Originalas → Skrabalai. III d. 15 skaitmuo. Adityvus procesas → Skrabalai. VI d. 43 skaitmuo. Adityvus procesas

11 pvz. Bajoro „Muzika septyniems“



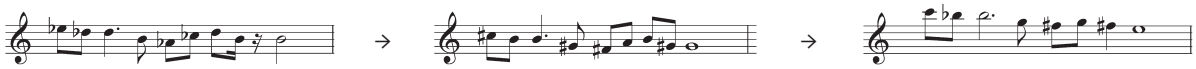
Fortepijonas. I d. 1 skaitmuo. Antras motyvas. Originalas → Klarnetas. III d. 13 skaitmuo. Redukcija

12 pvz. Bajoro „Muzika septyniems“

I dalies pagrindinis smuiko partijos motyvas (žr. 8 pvz.) kūrinyje „Muzika septyniems“ Bajoro yra modifikuojamas minimaliai: mūsų pastebėti tik transponuoti ir ritmiškai varijuoti šio motyvo pavidalai (13 pvz.). I dalies kontraboso partijos melodinę liniją formuojantis pagrindinis motyvas su aukščiau minėta smuiko fraze susišaukia dėl panašaus ritminio piešinio ir nuosekliai krintančios melodinės linijos, kuri yra nuolat kartojama (repeticijos principas). Kontraboso (kaip ir smuiko) atliekamas melodinis motyvas kūrinyje aptinkamas transponuotu ir ritmiškai varijuotu pavidalu (14 pvz.). Skambėjimo prasme įdomesnė šio motyvo versija eksponuojama III dalies klarneto melodijoje – vyrauja kvartų intervalais grįstas dvibalsumas. Kitokia, palyginti su originalu, analizuojamo kontraboso motyvo išraiška pasirodo ir VI dalies to paties instrumento partijoje: VI kūrinio dalies 43 skaitmenyje vyraujantis smuiko motyvas (žr. 14 pvz.) čia pateikiamas inversiškai.

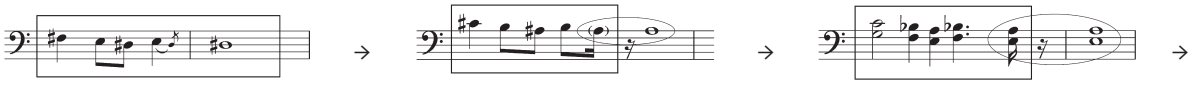
Liaudies instrumento – lumzdelio – atliekamas melodinis motyvas yra kvartos intervalo, tampančio tolesnės improvizacijos pagrindu, *arpeggio*. Charakteringa kvartos intervalo intonacija šmėžuoja kone visame kūrinyje (kitų instrumentų partijose) ir lyg tam tikras „šarmingas“ modelis yra išlaikoma tolesnėje šio motyvo plėtotėje (15 pvz.): pavyzdžiui, III dalies (19 skaitmuo) smuiko melodinė linija komponuojama beveik išimtinai vien tik kvartomis grįstu judėjimu („bangos“ archetipas). „Šešėlių“ dalies (39 skaitmuo) klarneto melodijoje galima būtų atsekti dar vieną Bajoro kompozicinę manipuliaciją – kombinacinio arba sudėtinio tipo motyvą (žr. 15 pvz.): pirminis kylančios krypties, kvartinio išdėstymo submotyvas traktuojamas kaip atklydęs iš I dalies lumzdelio partijos, o besileidžiančios krypties, nuoseklaus sekundinio judėjimo submotyvas – kaip I dalies fortepijono partijos pirmojo melodinio motyvo inversija. Permutacinio pobūdžio variantą galėtų iliustruoti „Skundo“ dalies fleitos partijos (42 skaitmuo) melodinis motyvas – čia judėjimo kvartomis kryptys, palyginti su originalu, yra sukeistos vietomis. Taigi ypatingą reikšmę skirdamas tautiniams lietuvių instrumentams, kompozitorius Bajoras daugiau dėmesio skiria ir jiems patikėtų melodinių frazių modifikacijoms.

„Ryto“ dalies pagrindinis klarneto melodinis motyvas intonacijų ir garsinės medžiagos judėjimo aspektu itin panašus į anksčiau aptartą smuiko melodinę frazę. Tarsi rentgenu peršvietę „Muzikos septyniems“ partitūrą, susidūrėme su variantinėmis šio motyvo galimybėmis (16 pvz.): pavyzdžiui, III dalies skrabalų partijoje, nors motyvas

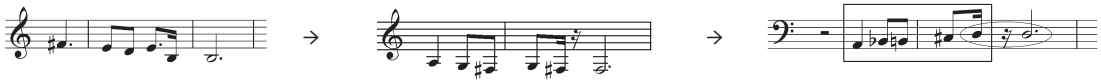


Smuikas. I d. 1 skaitmuo. Originalas → Smuikas. II d. 9 skaitmuo. Variantiškumas → Smuikas. III d. 19 skaitmuo. Variantiškumas

13 pvz. Bajoro „Muzika septyniems“

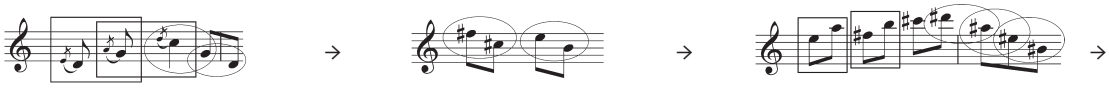


Kontrabosas. I d. 3 skaitmuo. Originalas → Kontrabosas. II d. 9 skaitmuo. Variantiškumas → Kontrabosas. III d. 16 skaitmuo. Variantiškumas →

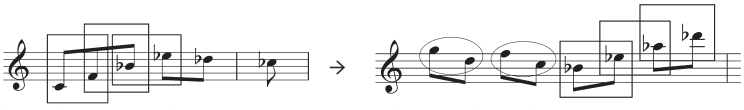


Klarnetas. V d. 33 skaitmuo. Variantiškumas → Smuikas. VI d. 43 skaitmuo. Variantiškumas → Kontrabosas. VI d. 43 skaitmuo. Inversija

14 pvz. Bajoro „Muzika septyniems“

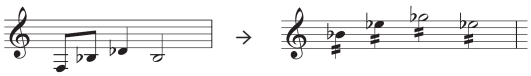


Lumzdelis. I d. 2 skaitmuo. Originalas → *Piccolo* fleita. III d. 17 skaitmuo. Redukcija → Smuikas. III d. 19 skaitmuo. Adityvus procesas →



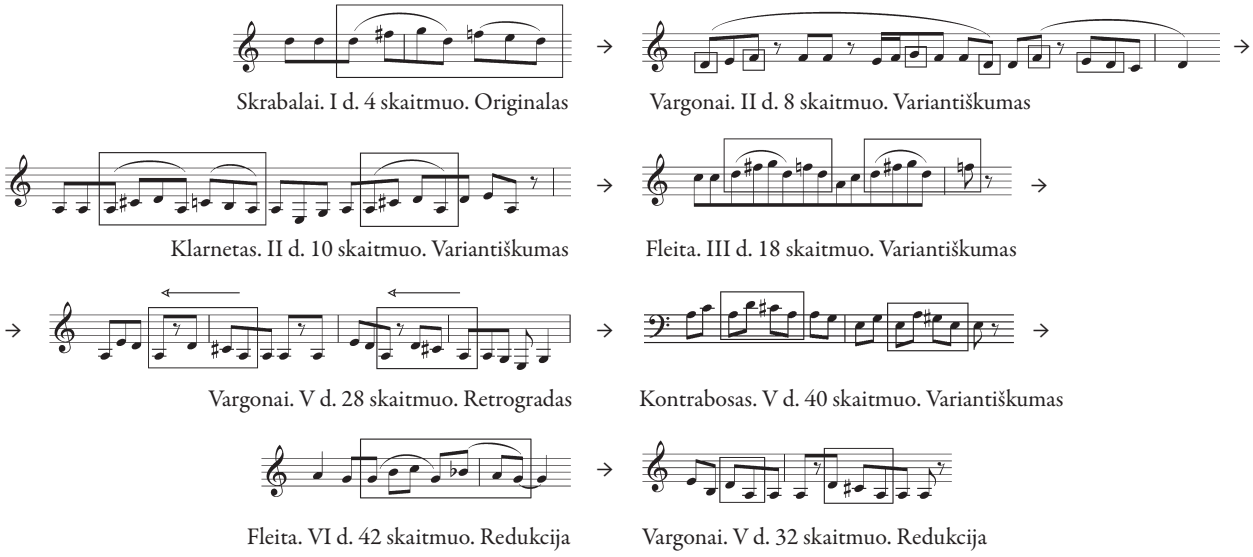
Klarnetas. V d. 39 skaitmuo. Sudėtinis principas → Fleita. VI d. 42 skaitmuo. Permutacija

15 pvz. Bajoro „Muzika septyniems“

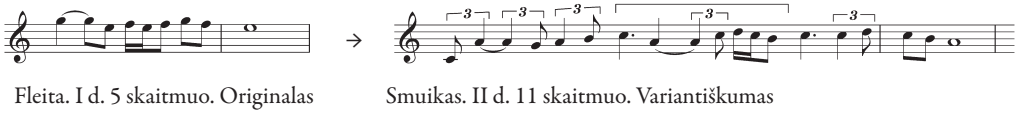


Klarnetas. I d. 3 skaitmuo. Originalas → Skrabalai. III d. 18 skaitmuo. Variantiškumas

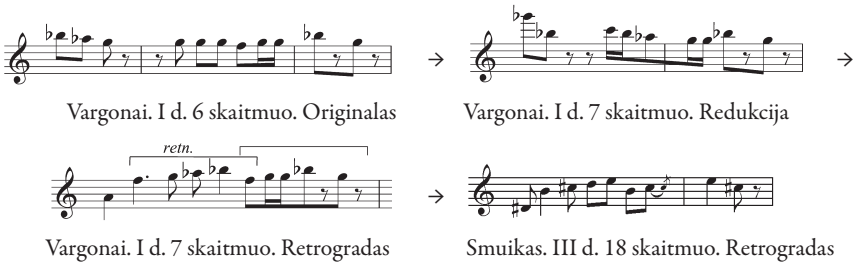
16 pvz. Bajoro „Muzika septyniems“



17 pvz. Bajoro „Muzika septyniems“



18 pvz. Bajoro „Muzika septyniems“



19 pvz. Bajoro „Muzika septyniems“

eksponuojamas nuo kito aukščio, ryškus ritminio piešinio modifikavimas – pastarasis pasiskolintas iš I dalyje vyravusio lūpinių armonikėlių motyvo (atliekamas tam tikrų garso parametrų charakteristikų „sukryžminimas“).

Analizuojamo kūrinio I dalies skrabalų partijos melodinis motyvas sukomponuotas kvartos intervale, kur pagrindiniu garsu tampa d. Šiame motyve dominuoja tercijos ir kvartos šuoliai, jo pabaigoje – sekundinės slinktys. Skrabalų melodinio motyvo pagrindu konstruojami kiti[18] – modifikuoti, papildyti arba paveikti adityvaus proceso (17 pvz.). Įdomesnis ir ne taip lengvai atsekamas yra retrogradinis pagrindinio skrabalų motyvo pavidalas, įžvelgiamas V dalies vargonų melodijoje (28 skaitmuo). Beje, jis pasižymi dar ir permutaciniu (atskirų motyvo fragmentų sukeitimo vietomis) atspalviu (žr. 17 pvz. ir palyginti II dalies klarneto (10 skaitmuo) bei V dalies vargonų (28 skaitmuo) atliekamus motyvus).

I dalies fleitos partija (5 skaitmuo) – krintančios judėjimo krypties, tercijos intervalinės apimties ir sekundinio, laipsniško judėjimo derinys. Charakteringais savo bruožais – krintančiu judėjimu, siaura intervalika ir taškuotu ritmu – ji panaši į tos pačios mūsų išskirtos krintančios intonacijos grupės motyvus. Analizuojama fleitos frazė variantiniu pavidalu aptinkama „Vakaro“ dalies smuiko partijoje (18 pvz.): čia fleitos motyvas, implikuotas iliustruojamos smuiko melodinės linijos viduryje, iš abiejų pusių apipinamas iš kitų temų atklydusiomis intonacijomis.

Vargonų partiją (6 skaitmuo) formuojanti krintančios krypties melodinė frazė (savo išraiška panaši į aukščiau aptartos fleitos) tolesnėje plėtotėje yra eksponuojama redukuotu pavidalu, pavyzdžiui, I dalies vargonų partijoje (7 skaitmuo) (19 pvz.). Kombinacinį arba sudėtinio tipo motyvą (panašiai kaip ir V dalies klarneto (39 skaitmuo) melodinė linija) galėtų iliustruoti I dalies vargonų (7 skaitmuo) atliekama melodija, kurios pirmoji pusė – tai originalios motyvo išraiškos retrogradas, o antroji pusė – autentiško pavidalo pabaigos intonacija (žr. 19 pvz.). Pastarojo sudėtinio tipo motyvo variantas aptinkamas ir III dalies smuiko (18 skaitmuo) melodijoje.

Patyrinėjus pagrindinius melodinius motyvus ir tolesnes jų plėtojimo galimybes, galima daryti išvadą, kad kompozitorius Bajoras, nors anksčiau aptarti motyvai ir yra tarpusavyje susiję, juos modifikuoja pasitelkdamas šias komponavimo priemones: variantiškumą, redukciją, inversiją, adityvų procesą, kombinacinį arba sudėtinį principą, permutacijos ir retrogrado išraišką.

Remdamiesi kritiko, muzikologo ir kompozitoriaus Ganno straipsnyje „Nedėkingi mėginimai apibrėžti minimalizmą“ (2004) pasiūlytomis dvylika būdingų savybių, kurias jis suvokia kaip reprezentacines minimalistiniame kūrinyje, mėginsime pagrįsti analizuojamą Bajoro kūrinį kaip minimalistinio komponavimo pavyzdį lietuvių muzikinėje kultūroje. Toliau pateiktos lentelės pirmame stulpelyje atsispindi Ganno išskirtos minimalistinio kūrinio savybės, susistemintos į keturias pagrindines formas, o antrajame matyti šių savybių apibrėžimai arba paaiškinimai. Taigi, pridėję dar vieną stulpelį, mėginsime patvirtinti arba paneigti išvardytus minimalistinius bruožus tyrinėjamame Bajoro kūrinyje:

Kyle Gann:	**SĄSTINGIS**	**(Ne)būdinga „Muzika septyniems“:**
Nejudanti harmonija	Polinkis funkcionuoti vienoje harmonijoje arba kaitalioti ribotą harmonijų komplektą ta pačia tvarka kiekviename pakartojime.	Atsižvelgdami į tai, kad kūrinys yra komponuojamas iš kelių motyvų ir jų konfigūracijų, teigiame, jog nejudanti harmonija čia yra charakteringa.
Statiška instrumentuotė	Visų ansamblio instrumentų naudojimas visą laiką. Taip pat ansamblio, sudaryto iš vienos instrumentų šeimos, utilizacija.	Ši minimalistinė savybė remiasi visų instrumentų naudojimu visame kūrinyje (išskyrus IV dalį) ir yra ypač būdinga.
Monotonija arba būgnijimas	Pulsuojančio minimalizmo opozicija, monotonija paremtas minimalizmas telkiasi į vieną būgno aukštį ar aukščius, tipiška daugeliui La Monte Youngo kūrinių. Taip pat nurodoma kaip koncepcija „Minimalizmas“.	Monotonija, kai nuolat kartojami ir improvizuojami vos du garsai (*g* ir *h*), pasižymi IV kūrinio dalis.
	PROCESAS	
Adityvus procesas	Formalus procesas, pasirodantis atliekant kūrinį. Kūrinys prasidės motyvine idėja, pateikiama lėtai, adityviu būdu.	Ši dažniausiai propaguojamų minimalistinių savybių neišvengiamai pasirodo ir Bajoro kūrinyje. Kompozitorius adityvų procesą pasitelkia kaip vieną pagrindinių motyvų plėtojimo formų.
Permutacinis procesas	Atviras procesas, įtraukiantis sistemingą aukščių permutaciją.	Permutacinio proceso iliustracija galėtų būti viena iš motyvų modifikacijų formų (žr. 16 pvz.).
Kintanti fazė	Technika, panaudojanti dvi identiškas melodijos frazes, pristatomas simultaniškai, tačiau šiek tiek skirtingais tempais, taip, kad nesutaptų viena su kita.	Pastaroji technika analizuojamam kūriniui galėtų būti taikoma sąlygiškai: pavyzdžiui, intonaciškai panašios smuiko ir kontraboso I dalies temos (3–4 skaitmuo) skamba skirtinguose tempuose (*Andante* ir *Andante sostenuto*).
	GIRDIMA FORMOS NATŪRA	
Pastovus ritmas	Tendencija skirta naudoti ir išlaikyti vieną pulso lygmenį visame kūrinyje, tai pasirodo tik pulsuojančiame minimalizme. Pulsuojantį minimalizmą papildo monotoniškas minimalizmas arba koncepcija „Minimalizmas“.	Ši savybė nėra itin charakteringa „Muzikai septyniems“: viena vertus, kiekvienas teminis motyvas pasižymi savitu ritminiu piešiniu, kita vertus, pastovų ritmą griauna skirtingi kiekvieno instrumento partijoje tempai.
Girdima struktūra	Muzikos struktūra ir forma yra akimirksniu ir lengvai auditorijos suprantama tik akustiniais signalais / ženklais.	Reprizinė kūrinio forma akustiškai yra girdima.
Repeticija	Išimtinai randama pulsuojančiame minimalizme ir girdimoje minimalizmo struktūroje.	Pasikartojimo principas, atsižvelgiant į tų pačių melodinių motyvų daugkartinį eksponavimą skirtingų (ir tų pačių) instrumentų partijose, kūrinyje yra charakteringas.
	KITOS ĮTAKOS	
Grynas derinimas	Dažniau randamas monotoniškame minimalizme negu kad aukščiu grindžiamame minimalizme. Būgnijimu grįstame arba monotoniškame minimalizme, kaip randama Youngo kūriniuose, gali būti suprantamas kaip lėtas gryno derinimo intervalų tyrinėjimas.	Susišaukianti su monotonijos arba būgnijimo savybe, ši taip pat gali būti atsekama IV kūrinio dalyje. *Largamente* tempo dalyje improvizuojamas tercijos intervalas gali būti traktuojamas kaip tam tikras intervalo tyrinėjimo būdas.
Nevakarietiškos įtakos	Pirmiausia aptinkama sujungiančioje daugelio pulsuojančio minimalizmo kūrinių ritmo prigimtyje. Skirtingos laiko prigimties idėjos išplaukia iš kūrinio procesų, kurių vienas yra teleologinio pabaigos bruožo stoka.	Pastaroji savybė tik iš dalies galėtų būti laikoma būdinga analizuojamam kūriniui: skirtingo laiko prigimties idėjos čia siejamos su postmodernistine komponavimo technika ir autentiškais lietuvių liaudies instrumentais.

Atsižvelgdami į analizuotame kūrinyje mūsų aptiktus pagrindinius melodinius motyvus, tolesnį jų gyvavimą muzikinės medžiagos plėtotėje ir naudojamas minimalistines priemones, galime daryti, regis, nenuginčijamą išvadą, kad minimalistinės komponavimo technikos aspektu išnagrinėtas ir Ganno išskirtų minimalistinių savybių sistematika pagrįstas Bajoro septetas „Muzika septyniems" puikiai iliustruoja lietuviško minimalistinio komponavimo funkcionavimą.

Išvados

Minimalizmas, šeštame septintame dešimtmetyje atsiradęs kaip reakcija į abstraktųjį ekspresionizmą, serializmą, atonalią, taip pat avangardinę ir eksperimentinę muziką, grąžino muzikai elementarias jos formas, įprasmino tylą, redukavo kompozicinių elementų ir išraiškos priemonių skaičių, sutelkė klausytojų (ir analitikų) dėmesį į itin mikroskopinius pasikeitimus laiko ir nuolat pasikartojančio vyksmo procese. Vyraujantis repetityvumas (pasikartojančių struktūrų konstrukcijos), reguliari ritminė pulsacija ir energija, diatoninė harmonija ir, regis, neįsimenanti, vos iš kelių garsų sumodeliuota melodinė linija – tai tipiški XX a. minimalistinę kompoziciją charakterizuojantys bruožai.

Atsižvelgiant į teorinių įžvalgų trajektorijas (Wimo Mertenso (1984), Dano Warburtono (1988), Timothy A. Johnsono (1994), Kyle'o Ganno (2001, 2004) ir kt.), muzikinio minimalizmo evoliucija sietina su konceptualiomis sąvokomis – *estetika, stilius, technika*, – reflektuojančiomis minimalizmo raidos etapus. Vis dėlto dažniausiai (pavyzdžiui, Richardo Taruskino, Roberto Finko, Keitho Potterio teorinėse studijose) šis fenomenas dalijamas į du laikotarpius: (klasikinį) minimalizmą (iki aštunto dešimtmečio) ir postminimalizmą (nuo aštunto dešimtmečio). Remdamiesi užsienio autorių pateiktomis klasifikacijomis, savo ruožtu siūlėme lietuviškąjį minimalizmą skaidyti į tris etapus: ankstyvąjį (šeštas septintas dešimtmečiai), brandųjį (aštuntas dešimtmetis) minimalizmą ir postminimalizmą (nuo devinto dešimtmečio iki dabar) (žr. minimalizmo raidos etapus iliustruojančią lentelę Nr. 1).

Minimalistinė kūrinių komponavimo technika kaip paradigminis XX a. antros pusės amerikietiškos kultūros produktas nuo aštunto dešimtmečio pradžios reiškėsi ir Lietuvoje. Dažnai lietuviškas minimalizmas yra siejamas su dviejų kompozitorių vardais – Mindaugo Urbaičio ir Broniaus Kutavičiaus, tačiau labai svarbu pažymėti, kad šią komponavimo techniką išbandė ir daugiau lietuvių kūrėjų (pavyzdžiui, Algirdas Martinaitis, Vidmantas Bartulis, Rytis Mažulis, Ričardas Kabelis, Antanas Kučinskas ir kt.). Bene viena svarbiausių lietuviško minimalizmo savybių yra redukuotų komponavimo priemonių jungimas su lietuvių liaudies muzikai būdingais elementais (pavyzdžiui, polifoninėmis sutartinių ar laipsniško balsų sluoksniavimo formomis Broniaus Kutavičiaus muzikoje).

Analitinėje šio tyrimo dalyje, norint atsekti praktiškai pritaikytas technines minimalistinio komponavimo priemones, išskirtas Warburtono (1988), Johnsono (1994), Katunian (2005), Niren (2007) ir Ganno (2001, 2004) teorinėse studijose, buvo nagrinėjami brandųjį lietuvišką minimalizmą reprezentuojantys muzikiniai opusai: Vidmanto Bartulio kompozicija „Ateinanti..." (1982) ir Felikso Bajoro „Muzika septyniems" (1975). Kiekvienos analizės pabaigoje, norėdami patvirtinti minimalistinį kūrinio pobūdį ir įvardyti juose įdiegtas minimalistines komponavimo priemones, integravome apibendrinančio pobūdžio muzikos tyrėjų ir kompozitorių – analizuodami Bartulio kūrinį Niren, Bajoro kompoziciją – Ganno (2004) – suformuotas minimalizmo išraiškų sistematikas, iš kurių matyti konkrečiam analizuojamam kūriniui charakteringos (arba ne) minimalistinės savybės.

Glaustai apibendrindami nagrinėtą pirmojo analitinės dalies poskyrio analitinį atvejį, teigiame, kad Bartulio kompozicijai „Ateinanti...", sukomponuotai violončelei, smuikui ir fortepijonui, galime pritaikyti ne vieną tyrinėtojos Niren suformuluotą tipiškiausią minimalizmo bruožą: elementų paprastumą, repeticiją, ilgai tęsiamus tonus, nepertraukiamą kūrino formą, teleologinio židinio stoką, tonalų centrą ir konsonuojančią harmoniją. Pasitelkus Katunian studijoje „Minimalizmas ir repetityvinė technika" (2005) išskirtas technines minimalistinės kompozicijos priemones šio kūrinio atveju galėtume taikyti adityvų procesą (čia reikėtų prisiminti bazinio segmento konstravimo logiką, konkrečiai jo sandarą iš trijų variantinių frazių), taip pat fazinį postūmį (pastarąjį iliustruotų transponuoti invarianto pavidalai, t. y. išvestiniai). Svarbu pažymėti, kad Bartulio kompozicija „Ateinanti...", kaip ir, pavyzdžiui, Valančiūtės „Narcizas", pasižymi itin panašia kūrinio konstravimo strategija: vieno bazinio motyvo (arba invarianto) pagrindu suformuoti visą kūrinio muzikinę medžiagą.

Tai iliustruojama šio straipsnio analitinėje dalyje teikiamų kūrinių, sukomponuotų dviejų ir daugiau melodinių motyvų pagrindu, analizėmis. Kompozitoriaus Bajoro „Muzika septyniems" – racionali ir kartu improvizacinė minimalistinė kompozicija, sumodeliuota kelių fundamentalių melodinių motyvų (pagal charakteringumą jie buvo suklasifikuoti į tris grupes) ir jų modifikacijų (variantiškumas, permutacija, redukcija, adityvus procesas, retrogradas, inversija, kombinacinis principas) pagrindu. Siekdami įvardyti ir pagrįsti visas aptiktas minimalistinio komponavimo priemones, rėmėmės Ganno minimalistinių savybių klasifikacija (2004). Atsižvelgiant į tai, kad dauguma minėtų savybių aptinkamos Bajoro septete, jis (kaip ir kiti analizuoti kūriniai) yra laikomas iliustratyviu ir itin tinkamu lietuviško minimalizmo pavyzdžiu. Minimalistiniais kelių melodinių motyvų ir jų transformacijų pagrindu sukomponuotais kūriniais galėtų būti vadinami, tarkime, ir Bartulio „Keturios paguodos liūdnai violončelei ir daina be žodžių", ir Urbaičio „Meilės daina ir išsiskyrimas".

Perspektyviai žvelgiant į ateitį, galima būtų teigti, kad minimalistinė komponavimo strategija (iki šiol populiari tarp užsienio ir Lietuvos kūrėjų), dar neatskleidė visų savo galimybių – dėl šios priežasties ji vis atnaujinama ir praturtinama naujais kūrybiniais impulsais, skatinančiais teoretikus istoriniu ir techniniu aspektu analizuoti minimalizmą bei evoliucionavusį ir iki šiol tebesitęsiantį kūrybinį laikotarpį po jo – postminimalizmą. Galime pažymėti ir tai, kad turėdami tam tikro elementarumo ir paprastumo, minimalizmo technikos elementai gerai sintezuojasi su kitomis XX a. pabaigos kompozicinėmis technikomis, lengvai kurdami muzikinius hibridus šiuolaikinės kompozicijos praktikos kontekste. Tačiau tai jau kita aktuali ir gana novatoriška problematika, reikalaujanti atskiro mokslinio tyrimo.

Nuorodos

1 „Pirmą kartą postmodernizmo terminas pavartotas 1870 m., tačiau įsigalėjo tik 1969 m. Priešdėlis „post“ apibrėžia įvairų santykį su modernizmu: jo neigimą ir praplėtimą, skirtingumą ir priklausomybę nuo jo, taip pat tai, kas istoriškai eina vėliau“ (Nakas, 2001, p. 119). Nors terminas plačiai paplitęs, reikėtų pažymėti, kad jis dar nėra vienareikšmis ir nusistovėjęs.

2 Minimalizmo terminas nėra taikomas vien tik amerikiečių muzikai – tam tikros minimalios priemonės charakterizuoja ir indų, Vakarų Afrikos ar Balio muziką. Šių kraštų etninis palikimas stipriai veikė keturių amerikiečių minimalistų kūrybą: Youngui, Riley'ui ir Glassui įtakos turėjo indų muzika, o Reichas buvo paveiktas Vakarų Afrikos ir Balio muzikos ypatybių (Mertens, 1983, p. 12).

3 Pirmasis terminą *minimalizmas*, kalbėdamas apie kubisto, siurrealisto, portretisto Johno Grahamo paveikslų parodą Dudensingo galerijoje Niujorke (1929), pavartojo Davidas Burlyukas. Muzikinio minimalizmo terminą pirmasis pavartojo kompozitorius Michaelas Nymanas 1968 m. recenzijoje apie Corneliaus Cardew kūrinį „The Great Learning“. Vėliau Nymanas šį terminą plačiai aprašė savo knygoje „Experimental Music: Cage and Beyond“ (1999). Kompozitorius Tomas Johnsonas taip pat yra linkęs laikyti save pirmuoju, pavartojusiu minimalizmo terminą kaip naująją muzikos kritiką leidinyje „The Village Voice“. Šį kompozitorių kaip muzikinio minimalizmo termino pradininką mini ir muzikologė Margarita Katunian (2005, p. 484).

4 Suprematizmas – geometrinių abstrakcijų menas, 1913–1915 m. suformuotas rusų tapytojo Kazimiro Malevičiaus (1878–1935). Geometrinės figūros (ypač kvadratas), neegzistuojančios nei gamtoje, nei tradicinėje tapyboje, Malevičiui simbolizavo pasaulio, kur kas didingesnio už regimąjį, pranašumą. Malevičius buvo krikščionių mistikas ir tikėjo, kad meno kūrimas ir jo suvokimas – tai savarankiška dvasinė veikla, atribota nuo bet kokių politinių, utilitarinių ar socialinių tikslų. Kiti minėtini suprematizmo šalininkai: Liubovė Popova (1889–1924), Olga Rozanova (1886–1918), Nadežda Udalcova (1886–1961), Ivanas Puni (1894–1956).

5 Youngo kūryba kone reprezentatyviausiai atskleidžia minimalizmo kaip estetikos koncepciją. Jo kūriniuose „For Brass“ (1957) ir „Styginių trio“ (1958) naudojamas vienas tonas ir jo deriniai. Šiuose, kaip ir daugelyje kitų Youngo kūrinių, klausytojai yra kviečiami išgirsti mažyčius svyravimus, funkcionuojančius kaip vieninteliai muzikiniai dirgikliai. Vėlesniuose šio kompozitoriaus kūriniuose, pavyzdžiui, „The Tortoise“, „His Dreams and Journeys“ (1964) ir „The Well-Tuned Piano“ (1964), išreiškiamas *progresuojančio kūrinio* (*work-in-progress*) aspektas (Johnson, 1994, p. 745).

6 Riley'o kūrinyje „In C“ (1964) kiekvienas ansamblio narys procesualiai juda savo tempu, valdomu jo muzikinės intuicijos ir ansamblio pojūčio. Šis kūrinys susideda iš 53 muzikinių fragmentų ar modulių (kai kurie jų turi tik vieną ar dvi natas, pažymėtas viename muzikos lape). Nors partitūra glausta, kūrinys gali trukti ilgiau nei valandą (trukmė nėra tiksliai apibrėžta). Kiekviena melodinė figūra ir tų figūrų deriniai kuria diatoninius rinkinius, tačiau fragmentuota ir pasikartojanti jų pateikimo natūra neleidžia šiems diatoniniams rinkiniams būti organizuotiems į tonacinius. Svarbiausias šiame kūrinyje yra laipsniškas naujų melodinių figūrų prijungimo prie ankstesnių procesas. Kūrinys „In C“ reprezentuoja Broad minimalizmo kaip *progresuojančio kūrinio* (*work-in-progress*) idėją, kai atlikėjai yra atsakingi už daugelį kompozitoriaus sprendimų, o kiekvienas atlikimas yra vis kitoks (Johnson, 1994, p. 746).

7 Reicho „It's Gonna Rain“ (1965) ir „Come Out“ (1966) – tai du magnetofono juostos kūriniai, kuriuose viena ant kitos uždedamos dvi ar daugiau vieno šaltinio kilpos, pamažu išeinančios ir galiausiai vėl grįžtančios į sinchronizaciją viena su kita. Šiuose kūriniuose dėmesį sutelkia pats procesas, o ne galutinis grįžimo į sinchronizaciją rezultatas. Šie kūriniai turėjo įtakos vėlesniems Reicho instrumentiniams kūriniams, bandoma netobula juostos – kilpų modeliavimo technika, ir jo kaip minimalisto raidai. Reicho „Six Pianos“ (1973) taip pat laikomas charakteringu minimalistinės estetikos kūriniu. Nors visos šešios individualios fortepijono partijos yra visiškai išrašytos partitūroje, nepaprastai lėtas pasikeitimų procesas pasikartojančiose dalyse eliminuoja bet kokį teleologinį pojūtį. Kūrinio klausymas reikalauja kantrybės (laikas atrodo sustojęs) ir koncentracijos (nedideli pakitimai ritminiuose kirčiuose ar ritminėse figūracijose atskleidžia naują individualų ritmo modelį ir kombinacijas).

8 Pirmoji Adamso „Harmonielehre“ (1984–1985) dalis prasideda pasikartojančiais akordais, tipiškais minimalistiniam stiliui, bet tai nėra reguliariai ritmiškai kartojami akordai. Repetityviniai ritmai vyrauja pasažuose, tačiau jie neseka griežta pasikartojimų schema: jie juda arčiau vienas kito, galiausiai susiliedami netaisyklingai sinkopinėje struktūroje. Nenuspėjamas tokių ritmų derinimas skiriasi nuo ištęstos, išbarstytos minimalistinio stiliaus ritmikos. Paprastos harmonijos (trigarsiai ir septakordai) ir lėti harmoniniai ritmai rodo šio pasažo priklausomybę nuo minimalistinės technikos. Vėliau šioje dalyje antrieji smuikai atlieka repetityvinę, į gamą panašią melodinę figūrą, primenančią Glasso adityvaus melodinio modelio metodą. Užuot reguliariai pridėdamas ar atimdamas po vieną natą, kas yra būdinga minimalistiniam Glasso stiliui, Adamsas laisvai prideda ar atima natas nenuspėjamu būdu. Taigi savo kompozicijose Adamsas taiko minimalistinę kartojamų trumpų melodinių motyvų techniką, taip tarsi eidamas anapus minimalistinio stiliaus (Johnson, 1994, p. 752).

9 Šių terminų skirtumą aiškina Wimas Mertensas (1983, p. 12, 16), sakydamas, kad minimalizmas reiškia kompozicinės medžiagos ir jos panaudojimo muzikoje apribojimus, o repetityvumas – kartojimą kaip kompozicijų struktūros sudarymo principą, kur kartojama viskas, ką galima pakartoti (Jasinskaitė-Jankauskienė, 2001, p. 206–207). Lietuvių muzikologė Jasinskaitė-Jankauskienė teigia, kad minimalizmas sinonimiškai dar

yra vadinamas repetityvine muzika arba „naujuoju paprastumu" (Jasinskaitė-Jankauskienė, 2003, p. 444).

10 Iliustratyviu pavyzdžiu galėtų būti Nymano sukurtas garso takelis Peterio Greenaway'aus filmui „The Draughtsman's Contract" (1982). Jame pabrėžiamas ryšys tarp minimalistinės technikos ir ankstesnių polifoninių modelių (šiuo atveju konkrečiai Henry'o Purcellio čakonų) (Warburton, 1988, p. 156).

11 Koncepcija „Minimalizmas" yra ribotos medžiagos, pavyzdžiui, vieno būgno, naudojimas ilgą laiką, nepasirodant repeticijai. Skirtingumas tarp minimalizmo koncepcijos ir proceso telkiasi į minimalios medžiagos skirtingais kompozicinių procesų aspektais idėją (Bakker, 2008, p. 24).

12 Kutavičius, 1996 m. atsiimdamas Lietuvos nacionalinę premiją, kalbėjo apie senas vadinamojo lietuviško minimalizmo šaknis: „Senovės lietuvių dainose minimalus garsų skaičius, mažai ritmo, mažas diapazonas. Forma – atvira – be pradžios ir pabaigos, laiko atkarpėlė. Todėl toks išsakymas savęs ir mūsų kai kurių kompozitorių profesionaliojoje muzikoje. Man juokinga, kai daugumas Vakarų muzikologų tokią mūsų muziką kildina iš penktojo-šeštojo dešimtmečio amerikiečių minimalizmo. Mūsų minimalizmas turi kelių šimtmečių istoriją" (Jasinskaitė-Jankauskienė, 2001, p. 211).

13 Tik tam tikru laikotarpiu ir daugiausia oratorijos žanro kompozicijoms jis naudojo kai kurias minimalistinės technikos priemones. Šiuo atveju labiausiai tiktų sakyti, kad minimalistinė technika Kutavičiaus oratorijose (išskyrus „Panteistinę oratoriją") vyrauja (Jasinskaitė-Jankauskienė, 2001, p. 209).

14 Lietuviškąjį minimalizmą 1984 m. lenkų muzikologas Krzysztofas Droba apibūdino kaip „reakciją prieš retorinę išraiškos ir akademinio pompastiškumo hipertrofiją" (Bruveris, 2005, p. 159).

15 Kaip teigiama Rūtos Gaidamavičiūtės moksliniame straipsnyje (2010, p. 243), Urbaičio „Trio" (1982) trukmė – viena šio kūrinio versijų truko ilgiau nei valandą – liko nepralenkta.

16 Lietuvių muzikologės Jasinskaitės-Jankauskienės teigimu, „Kutavičių tautiškojo minimalizmo pakraipai galima priskirti tik iš dalies. Viena vertus, kompozitorius neigia bet kokią savo priklausomybę minimalizmui. Kita vertus, būtų sunku kalbėti apie Kutavičių tik kaip apie kompozitorių minimalistą vien dėl to, kad tam tikru laikotarpiu ir daugiausia oratorijos žanro kompozicijoms jis naudojo kai kurias minimalistinės technikos priemones" (Jasinskaitė-Jankauskienė, 2001, p. 209). Pats kompozitorius minimalistinį savo kūrinių atspalvį kildina iš tautinių idėjų, ypač iš sutartinių, teigdamas, kad lietuviškas „minimalizmas turi kelių šimtmečių istoriją" (Kutavičius, 1996, p. 17). Kaip tik šiuo požiūriu – tautinių idėjų, etninių tradicijų ir šiuolaikinių komponavimo technikų deriniu – Kutavičius ir Bajoras yra panašūs kaip kūrėjai. Nors savitas jų minimalizmas yra skirtingas: pavyzdžiui, minimalistinio pobūdžio Kutavičiaus kūrybai charakteringas laipsniškas balsų sluoksniavimas, repetityviškumas, iki tercijos (žinoma, ne visada) diapazono redukuoti trumpi ir, regis, nesudėtingi melodiniai motyvai. O Bajoro minimalistinės komponavimo priemonės – tai repetityviškumas, adityvus procesas, išlaikomos ritminės formulės.

17 Repriza nėra visiškai tiksli: VII kūrinio dalis pradedama kanonine melodija vargonų partijoje. Pastaroji yra atklydusi iš II kūrinio dalies.

18 Tarkime, „Nelaimės" dalies vargonų partijoje minėtas pagrindinis motyvas atspindi varijuotą, t. y. ritmiškai pakitusį, adityvaus principo paveiktą jo išraišką. Itin panašaus plėtojimo principo kompozitorius laikosi ir modeliuodamas II dalies klarneto (10 skaitmuo) bei III dalies fleitos (18 skaitmuo) melodines frazes.

Literatūra

Bakker, Twila Dawn. *Two Responses to Modernism: Minimalism and New Complexity is Solo Flute Repertoire*. Bakalauro darbas. University of Alberta, 2008.

Bernard, J. W. The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music. In *Perspectives of New Music*, 1993, Vol. 31, No. 1, p. 86–132. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/833043 [žiūrėta 2010 10 14].

Bruveris, Jonas. *Minimum and Minimalism: Lithuanian experience*. Pranešimo tarptautinėje konferencijoje „Von Perotin bis Steve Reich. Die Ideen des „Minimalen" in der Musikgeschichte und Gegenwart" Bratislavoje tezės, 2005.

Daunoravičienė, Gražina. Choralų bokštai istorinių vizijų skliautuose: modeliai ir metaforinis ženklinimas. In *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas*. Sud. Inga Jasinskaitė-Jankauskienė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, „Versus aureus" leidykla, 2008, p. 207–259.

Daunoravičienė, Gražina. *Feliksas Bajoras: viskas yra muzika*. Vilnius: Artseria, 2002. ISBN: 9986716187.

Daunoravičienė, Gražina. *Naujoji simfoninė muzika.* CD anotacija. LMILC. 1997.

Fink, Robert. (Post)minimalisms 1970–2000: the Search for a New Mainstream. In *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Ed. by David Toop. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 539–556.

Fink, Robert. *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*. Berkeley: University of California Press, 2005. ISBN 0-520-24550-4. Prieiga per internetą: http://books.google.com/books?id=khosyjk0ShYC&printsec=frontcover&dq=minimalist+music&hl=lt&ei=lFWwTLuTE4ug4Qae_pC2Bg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CD8Q6AEwBDgK#v=onepage&q=minimalist%20music&f=false [žiūrėta 2010 11 14].

Gaidamavičiūtė, Rūta. Minimalizmo įtaka pominimalistinio laikotarpio lietuvių muzikai. In *Menotyra*, 2010, XVII t., Nr. 3, p. 241–262.

Gaidamavičiūtė, Rūta. Parašyti daug nebūtina. Pokalbis su Mindaugu Urbaičiu. In *Kultūros barai*, 1985, Nr. 6, p. 12–15.

Gann, Kyle. Thankless Attempts at a Definition of Minimalism. In *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Ed. Christopher Cox, Daniel Warner. New York: The Continuum Publishing Group Inc., 2004, p. 299–303.

Gann, Kyle. *Minimal Music, Maximal Impact*. 2001. Prieiga per internetą: http://www.newmusicbox.org/articles/Minimal-Music-Maximal-Impact/ [žiūrėta 2011 10 14].

Geiersbach, F. J. Making the Most of Minimalism in Music. In *Music Educators Journal*, 1998, Vol. 85, No. 3, p. 26–30, 49. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/3399142 [žiūrėta 2011 10 14].

Gruodytė, Vita. Postmodernizmas. In *Muzikos enciklopedija*, III t. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2007, p. 134–135.

Heisinger, Brent. American Minimalism in the 1980s. In *American Music*, 1989, Vol. 7, No. 4, p. 430–447. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/3051914 [žiūrėta 2010 10 29].

Hillier, Paul. *Arvo Pärt*. Oxford Studies of Composers. Oxford University Press, 1997. ISBN 0-19-816616-8.

Jasinskaitė-Jankauskienė, Inga. *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, „Versus aureus" leidykla, 2008. ISBN 978-9955-34-103-1.

Jasinskaitė-Jankauskienė, Inga. Minimalizmas. In *Muzikos enciklopedija*, II t. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2003, p. 444–446.

Jasinskaitė-Jankauskienė, Inga. *Pagoniškas avangardizmas. Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai*. Vilnius: Gervelė, 2001.

Johnson, Timothy A. Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique? In *The Musical Quarterly*, 1994, Vol. 78, No. 4, p. 742–773. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/742508 [žiūrėta 2010 10 29].

Kučinskas, Antanas. Simetriniai formos modeliai minimalistinėje muzikoje. In *Muzikos komponavimo principai I. Teorija ir praktika*. Sud. Rimantas Janeliauskas. Vilnius: Kronta, 2001, p. 113–124.

Mertens, Wim. *American Minimal Music*. White Plains: Pro/Am Music Resources, 1983.

Nakas, Šarūnas, Urbaitis, Mindaugas. Naujoji pominimalistinė muzika Lietuvoje. In *Lithuanian Music Link*, 2006, Nr. 12. Prieiga per internetą: http://www.mic.lt/lt/info/101?ref=%2Flt%2Fsearch%3Fqu%3Dminimalizmas [žiūrėta 2010 10 14].

Nakas, Šarūnas. Kuo pasižymi lietuvių minimalizmas? In *Lithuanian Music Link*, 2004, Nr. 8. Prieiga per internetą: http://www.mic.lt/lt/info/307?ref=%2Flt%2Fsearch%3Fqu%3Dminimalizmas [žiūrėta 2010 10 14].

Nakas, Šarūnas. Trumpa lietuvių minimalizmo istorija. In *Kultūros barai*, 2004, Nr. 4, p. 27–31.

Nakas, Šarūnas. Šiuolaikinė muzika. Vilnius: Alma littera, 2001.

Navickas, Albertas. *Rekombinantinė teleologija kaip repetityvinio komponavimo paradigma*. Magistro mokslo darbas. Vadovė Rūta Stanevičiūtė. Vilnius: LMTA, 2009.

Nyman, Michael. *Experimental Music. Cage and Beyond*. Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. ISBN 0-521-652979. Prieiga per internetą: http://www.amazon.com/reader/0521653835/ref=rdr_sb_li_sims_3&state=01110#reader_0521653835 [žiūrėta 2010 10 29].

Niren, Anna Glazer. *An Examination of Minimalist Tendencies in Two Early Works by Terry Riley*. Pranešimas tarptautinėje konferencijoje Jungtinėje Karalystėje, 2007. Prieiga per internetą: http://minimalismsociety.org/wp-content/uploads/2010/07/Ann-Niren.pdf [žiūrėta 2011 04 29].

Paulauskis, Linas. Vidmantas Bartulis: postmodernus žaidėjas su romantiko gyslele. In *Lithuanian Music Link*, 2004, Nr. 8. Prieiga per internetą: http://www.mic.lt/lt/info/303 [žiūrėta 2010 10 29].

Potter, Keith. *1976 and All That: Minimalism and Post-Minimalism, Analysis and Listening Strategies*. First International Conference on Music and Minimalism. 2007. Prieiga per internetą: http://www.bangor.ac.uk/music [žiūrėta 2010 11 14].

Potter, Keith. *Minimalism. Grove Music Online*. Prieiga per internetą: http://www.oxfordmusiconline.com, 2001 [žiūrėta 2010 10 29].

Potter, Keith. *Four musical minimalists – La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000. ISBN 10-0-521-01501-4. Prieiga per internetą: http://books.google.com/books?id=sc61Gy3r8HAC&printsec=frontcover&dq=minimalist+music&hl=lt&ei=MlSwTPHCFNGA4Qbj-t2jBg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CDcQ6AEwAw#v=onepage&q=minimalist%20music&f=false [žiūrėta 2010 11 14].

Schwarz, Robert K. *Minimalists*. London: Phaidon Press, 1996. ISBN 0 7148 3381 9.

Strickland, Edward. *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana University Press, 1993-2000. ISBN 0-253-21388-6. Prieiga per internetą: http://books.google.com/books?id=I0F13e62idIC&printsec=frontcover&dq=minimalism&hl=lt&ei=zE2wTOfCMMWD4QaNtJko&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CC4Q6AEwAQ#v=onepage&q&f=false [žiūrėta 2010 11 14].

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2005, Vol. 5.

Židonis, Gediminas. *Minimalizmo fenomenas ir jo apraiškos šiuolaikinėje lietuvių muzikoje*. Diplominis darbas. Vadovas Viktoras Gerulaitis. Vilnius: Lietuvos valstybinė konservatorija, 1985.

Warburton, Dan. A Working Terminology for Minimal Music. In *Intégral*, 1988, Vol. 2, p. 135–159. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/40213909 [žiūrėta 2010 10 29].

Watkins, Glenn. *Soundings: Music in the Twentieth Century*. New York: Schirmer Books, 1988.

Катунян, М. *Минимализм и репетитивная техника. Теория современой композиции*. Ред. В. С. Ценова. Москва: Музыка, 2005, с. 465–489.

Summary

The artistic creation of the last decades of the 20th century that demonstrates // reflects new creative attempts and joins // unites, it seems, very different cultural phenomena formed in the context of postmodernism. Musical postmodernism is dated back to the 1960s and 1970s when composers began to decline the concepts of newness, originality as well as intellectuality that were promoted by modernism as a necessary compositional base. According to the musicologist Vita Gruodytė, in postmodernist art (in music too) "not originality but repetition, not a concrete artistic form but conception, not a finished work but creative process, not the specifics of separate art spheres but their merging into new hybrid kinds is appreciated" (Gruodytė, 2007, p. 134).

Repetition, conception, process are one of the most important concepts and compositional parameters that characterize musical minimalism, a postmodernist art trend that emerged in the 1960s. In minimalist music, according to the composer Michael Nyman, the sound activity is reduced to minimal, the chosen tonal recurrent material and disciplined processes are followed (Nyman, 1999, 139). Minimalist music is rather abstract and non-narrative; it changes rather slowly and consistently so that all changes that take place are noticed by the listeners and they have time enough to listen to carefully. The sense of time melts due to the lack of contrasts and events, therefore rather often minimalist music is called hypnotizing, magic and so on.

Taking into account that a comprehensive and integral picture of the spectrum of minimalist music and a deep and analytic attitude to minimalism is absent in studies by foreign researchers (Wim Mertens, Margarita Katunian, Kyle Gann etc.) and by Lithuanian counterparts (Šarūnas Nakas,

Inga Jasinskaitė-Jankauskienė and others) the aim of this study is to systemize and generalize the earlier theoretical insights and conclusions, linking them and adapting them in the Lithuanian context.

Thus, the first historic-theoretic part of this scientific research introduces the concepts of minimalism, a trend of post modernistic art (*minimal music*, *repetitive music*, *new tonality*, etc.), creators (La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass, Steve Reich, Mindaugas Urbaitis, etc.) as well as a spectrum of technical means (the systematization proposed by Timothy A. Johnson, Dan Warbuton, Margarita Katunian, Kyle Gann and others).

In theoretic insights (Wim Mertens (1984), Dan Warburton (1988), Timothy A. Johnson (1994), Kyle Gann (2001, 2004), etc.), the evolution of musical minimalism should be linked with the concepts *aesthetics*, *style*, *techniques* that reflect the stages of the evolution of minimalism. Nevertheless, most frequently (e.g., in theoretic studies by Richard Taruskin, Robert Fink, Keith Potter) this phenomenon is divided into two periods: (classical) minimalism (before the 1970s) and post minimalism (from the 1970s). Basing ourselves on the classifications made by foreign authors, we, in our turn, suggested dividing Lithuanian minimalism into three periods: early (1950s and 1960s), mature (1970s) minimalism and post minimalism (from the 1980s until now) (see Table 1 of the periods of the evolution of minimalism).

The minimalist technique of composing music as a paradigmatic product of the American culture of the second half of the 20th century has also manifested in Lithuania since the beginning of the 1970s. Sometimes Lithuanian minimalism is linked with the names of two composers – Mindaugas Urbaitis and Bronius Kutavičius, however, it is very important to note that more Lithuanian composers have tried this composing technique (e. g. Algirdas Martinaitis, Vidmantas Bartulis, Rytis Mažulis, Ričardas Kabelis, Antanas Kučinskas etc.). Most probably one of the most important properties of Lithuanian minimalism is the combination//linking of reduced composing means with elements characteristic of Lithuanian folk music (e. g., the forms of polyphonic part singing or gradual voice layering in Bronius Kutavičius' music).

In the analytic second part of the study in order to trace down the technical means of minimalist composing practically applied in theoretic studies of Warburton (1988), Johnson (1994), Katunian (2005), Niren (2007) and Gann (2001, 2004), the music works that represent mature Lithuanian minimalism – Vidmantas Bartulis' composition *Ateinanti*... (1982) and Feliksas Bajoras' *Muzika septyniems* (1975) – were researched. At the end of every analysis in order to confirm the minimalist nature of the composition and to identify the minimalist means of composing, we integrated the systematization of minimalist expressions of a general nature formed by music researchers and composers; in the case of Bartulis' composition it was Anna Glazer Niren's, while in Bajoras' composition it was Kyle Gann's (2004) from which the minimalist qualities characteristic (or not) of the concrete analyzed composition can be seen.

Looking into the future, it is possible to claim that the minimalist composing strategy (still popular among foreign and Lithuanian composers) has not revealed all its potential and is still being renewed and enriched with new creative impulses that encourage theoreticians to analyze from the historic and technical aspect minimalism and post minimalism, the creative period following it that has evolved and is still continuing to evolve. It could be also noted that having certain elementariness and simplicity, elements of the minimalist technique combine well with other composing techniques of the end of the 20th century creating in this way musical hybrids in the context of the practice of contemporary composing. However, it would be different innovative issues that need separate scientific research.

Jurgis PALIAUKA, Gražina DAUNORAVIČIENĖ

Bazinių struktūrų sklaidos strategijos lietuvių kompozitorių kūriniuose (1975–2001)

The Development Strategies of Basic Shapes in Works by Lithuanian Composers (1975–2001)

Anotacija
Straipsnyje iškėlėme prielaidą, kad organiškumo idėja XX a. paskutiniųjų dešimtmečių muzikoje vis dar aktuali. Organiškumo apraiškas XX a. pabaigos lietuvių kompozitorių kūriniuose tyrinėjame analizuodami atsitiktinio pasklidimo ir besiplėtojančio pokyčio bazinių struktūrų sklaidos strategijas. Netiesioginis šio straipsnio tikslas – parodyti, kad organiškumas yra su kompozicine praktika glaudžiai susijęs ir iš jos kylantis reiškinys, o ne dirbtinai muzikologų taikomas teorinis modelis. Nors pasirinktos strategijos Felikso Bajoro, Vytauto Barkausko, Juliaus Juzeliūno, Broniaus Kutavičiaus, Onutės Narbutaitės, Antano Jasenkos kameriniuose kūriniuose įgijo labai individualias formas, jas apibendrinant išryškėja tam tikri bendrumai. Šis faktas ir galimybė didžiąją analizuotų kūrinių medžiagos dalį redukuoti iki nedidelio kiekio bazinių struktūrų leidžia daryti prielaidą, kad kompozicinės medžiagos vieningumas, integralumas, kitos su organiškumu sietinos ypatybės vis dar yra aktyvi dabarties kompozitorių kūrybinio proceso ir mąstymo konstanta. Teikiamos analizės ne tik leis geriau suvokti individualius lietuvių kompozitorių kūrybos aspektus, bet ir atskleis sąsajas su platesne Vakarų muzikos tradicija.
Reikšminiai žodžiai: organiškumas, bazinė struktūra, Arnoldas Schönbergas, motyvas, kartojimas, transformacija, sklaidos strategijos, generatyvumas, besiplėtojantis pokytis.

Abstract
In the paper the presumption is made that the idea of organicism is still valid in the music of the last decades of the 20th century. Manifestations of organicism in the works by Lithuanian composers of the end of the 20th century were studied analyzing the development strategies of the basic shapes of random development and developing variation. Another aim of the study is to demonstrate that organicism is closely related with composing practice and that it is a phenomenon that originates from it, rather than an artificial theoretical model applied by musicologists. Although the strategies chosen have acquired very individual forms in chamber works by Feliksas Bajoras, Vytautas Barkauskas, Julius Juzeliūnas, Bronius Kutavičius, Onutė Narbutaitė, and Antanas Jasenka they have certain common features. This fact and the possibility to reduce most of the material analyzed to a few basic shapes enable us to make a premise that the harmony, integrity, the organicism of the compositional material and other features connected with oragnicism are still an active constant of the creative process and thought of contemporary compositions. The analyses presented not only will give a better possibility to better understand individual aspects of Lithuanian composers' works but will also reveal links with a wider tradition of Western music.
Keywords: organicism, basic shape, Schönberg, motive, repetition, transformation, developmental strategies, generativity, developing variation.

Ar muzikos kūrinys tarsi gyvas organizmas gali išaugti iš nedidelio pradinio darinio, jeigu visi gyvi organizmai išauga iš mažos pirminės ląstelės? Gali ir „augti" jis pradėjo XIX a., kai muzikologai ėmėsi bandymų moksliškai pagrįsti ir taip įtvirtinti požiūrį, kad muzikos kūrinys, nors ir sukurtas žmogaus, vis tiek atspindi universalias gamtoje randamas taisykles. Muzikos kūrinys „augo" ir XX a., tuo metu šis organiškas požiūris į kūrinio muzikinę medžiagą kaip sugeneruotą iš nedidelio pradinio „branduolio" ar „ląstelės" taip įsitvirtino kultūrinėje pasąmonėje, kad net ir dabar, praėjus 30 metų nuo pirmųjų organiškumo kritikos šauklių, tokių kaip Josephas Kermanas (1980), šis požiūris vis dar labai populiarus net ir tarp muzikantų, nieko negirdėjusių apie organiškumą kaip reiškinį.

XVII–XVIII a. mechanistinį[1] požiūrį į muzikos kūrinio sandarą XIX a. keičia organiškas[2] požiūris, puoselėjantis įsitikinimą, kad muzikos kūrinys – tai „visuma, sukurta iš susijusių dalių" (Hasty, 1984, p. 167). Jų gausą galima redukuoti iki riboto kiekio pradinių bazinių struktūrų – kūrinio intonacinio žodyno, „nes [...] muzikos kūrinys išauga iš viską apimančios idėjos" (Keller, *The Chamber Music*, p. 90–91; cit. iš Dunsby, 2008, p. 913). Toks organiškas požiūris į muzikos kūrinį taip išpopuliarėjo XX a., kad ne tik tapo neatskiriamas nuo muzikos suvokimo būdo (Whittall, 1982, p. 40), bet ir įsitvirtino kaip pirminis kriterijus vertinant meno kūrinį (Solie, 1980, p. 148). Todėl nereikėtų stebėtis, kad Kermanas (Kerman, 1980, p. 315) suabejojo muzikos analizės objektyvumu, išsakydamas nuogąstavimą, jog „analizė ir egzistuoja tam, kad pademonstruotų organiškumą". Pavyzdžiui, motyvinės analizės metu visi dariniai interpretuojami santykio su bazine struktūra požiūriu, bet nesant griežtų nuostatų, koks skirtingumo laipsnis laikomas panašumu, o kada darinius reikėtų interpretuoti kaip skirtingus, iškyla grėsmė, jog analitikas stengsis „kuo daugiau kūrinio elementų susieti su bazine struktūra [...] tam, kad analizuojamas muzikos kūrinys taptų autoritetingesnis"

(Whittall, 1982, p. 36). Šį ideologizuotą analizės proceso veiksnį geriausiai perteikė Rudolphas Réti (Bent, 1987, p. 61), teigdamas, kad „analitiko pareiga yra parodyti, jog tai, kas **pasirodo esant nauja, iš tikro nėra nauja**". Dėl šio ideologinio veiksnio muzikos analizė turi tikslą ne vien atskleisti kūrinyje panaudotas kompozicines technikas, priemones, metodus, bet ir netiesiogiai parodyti, kad kūrinys atitinka to laikotarpio estetinius etalonus. XX–XXI a. tokiu etalonu vis dar yra organiškumas[3] ir iš šios estetikos kylanti ekonomiškumo idėja. Nors organiškumo idėja susiformavo XVIII–XIX a., dauguma ją eksploatuojančių tyrinėjimų susikoncentravo XX a. muzikologų ir kompozitorių Arnoldo Schönbergo, Heinricho Schenkerio, Réti ir jų sekėjų darbuose.

Organiškumo populiarumą XX a. galima iš dalies grįsti tuo, kad toks požiūris į muzikos kūrinį leidžia įžvelgti įvairiuose kūriniuose atsikartojantį ir dėl to į universalumą pretenduojantį „pastovų procesą, kuriuo individualūs muzikiniai įvykiai yra suorganizuojami į unifikuotą visumą" (Almén, 2003, p. 5). Šis „pastovus procesas" gali tapti universalus, nes jis „kyla iš gamtos taisyklių, iš organinės struktūros, paverčiančios jas neišvengiamomis, nepakeičiamomis ir universaliomis" (Hedwig; Asow, 1962, p. 14; cit. iš Robb, 2008, p. 22).

Požiūrio, kad muzikinė medžiaga kyla iš riboto kiekio bazinių struktūrų ištakų, reikėtų ieškoti biologijoje[4], kaip tik iš jos estetinis vertinimas perėmė organinio vieningumo pojūtį. Jis žvelgia į meno kūrinį specifiškai, manant, kad kūrinys „gali būti vieningas tokiu pačiu būdu ir tokiu pačiu mastu kaip ir gyvas organizmas" (Solie, 1980, p. 148). Gražiais, tobulais, prasmingais vadinami kūriniai, atitinkantys organiškumo estetiką: jie išauga iš bazinės struktūros, kuri įvardijama biologijos mokslų terminais, tokiais kaip sėkla, ląstelė, branduolys, gemalas[5]. Šiai „viską apimančiai idėjai" (Keller, *The Chamber Music*, p. 90–91; cit. iš Dunsby, 2008, p. 913), iš kurios generuojamas muzikos kūrinys, įvardyti pasirinkome Schönbergo terminą „bazinė struktūra", mat pastarasis laikytinas vienu populiariausių muzikinį branduolį apibūdinančių terminų.

Bazinė struktūra, anot Schönbergo (Schönberg, 1967, p. 8; cit. iš Toorn, 1996, p. 384), tai „kondensuotas muzikinės medžiagos šaltinis [...], nes ji apima visų po to pasirodančių muzikinių figūrų elementus, apie ją galima galvoti kaip apie „mažiausią bendrą kartotinį". Kadangi tokia struktūra yra kiekvienoje tolesnėje figūroje, ji galėtų būti suvokiama kaip „svarbiausias bendras veiksnys".

Kadangi bazinė struktūra tėra abstraktus teorinis darinys, kaskart ji gali įgyti skirtingą muzikinę išraišką[6]. Pavyzdžiui, Erwinas Steinas, išanalizavęs Schönbergo kompozicijas (op. 23–25), teigė, kad kai kuriose kompozicijose „tikslingiau svarstyti bazinę struktūrą kaip setą, o ne kaip motyvą, tačiau, pavyzdžiui, pirmoje iš penkių orkestrinių pjesių op. 16 [...] bazinę struktūrą geriau reprezentuotų ritminiai ir melodiniai kontūrai" (Schiano, *Grove*). Carlas Dahlhausas (Dahlhaus, 1989, p. 129) mano, kad bazinės struktūros ekvivalentas priklauso nuo kompozitoriaus, todėl kūrinio bazinės struktūros muzikiniu ekvivalentu jis laiko bet kokią „idėją, kurią jos kūrėjas norėjo pademonstruoti". Taigi kokią konkrečiai muzikinę išraišką įgis bazinė struktūra, labai priklauso nuo įvairių veiksnių, pradedant analitiko požiūriu ir baigiant, pavyzdžiui, laikotarpiu, kai buvo parašytas kūrinys.

Šiame straipsnyje bazinės struktūros muzikiniu atitikmeniu pasirinkome motyvą. Motyvas reikšmingas ne vien todėl, kad jam suteikiama garbė būti „kompozitoriaus pagrindine kūrybine priemone" (Schönberg, 1967, p. 8; cit. iš Frisch, 1982, p. 221), bet ir todėl, jog įsitvirtina XX a. muzikos analitinėje teorijoje, kuri remiasi motyvais ir jų transformacijomis, nes „harmonija daugiau nėra garsinių muzikos struktūrų pagrindas. [...] melodiją ir harmoniją generuoja motyviniai santykiai tarp garsų grupių" (Lester, 1989, p. 9–10; cit. iš Dunsby, 2008, p. 918). Kaip tik Schönbergas, išdėstęs kompozicijos principus, grindžiamus „bazine struktūra", praktiškai atvėrė erdvę diskusijoms apie motyvą (Pearsall, 2004, p. 69). Dėl to motyvas kaip bazinė struktūra labai dažnai aptariamas mokslinėje literatūroje. Padiskutuokime, ar motyvas gali būti bazinės struktūros ekvivalentas ir ar jis atitinka tokiam ekvivalentui keliamus reikalavimus.

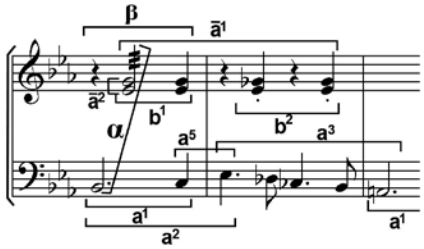
Muzikologė Brent Auerbach (Auerbach, 2005, p. 48; cit. iš Embry, 2007, p. 20) pateikė sukonkretintas keturias bazinės struktūros charakteristikas, pristatančias, kaip dažniausiai yra suvokiamas bazinės struktūros muzikinis ekvivalentas. Pasinaudoję šiomis charakteristikomis galime nustatyti, kokiu mastu motyvas jas atitinka.

Nedidelė apimtis. Motyvas dažniausiai apibūdinamas kaip trumpa[7] arba „pati trumpiausia" (Parry, *Figure*, p. 36; cit. iš Dunsby, 2008, p. 907), sudaryta mažiausiai iš dviejų atskirų tonų (Ringer, *Grove*) muzikinė idėja, kurios neverta skaidyti į mažesnes dalis, nes „bet koks jo skaidymas pateiks tik neišraiškingus atskirus garsus, beprasmius kaip atskiros žodžių raidės" (Parry, *Figure*, p. 36; cit. iš Dunsby, 2008, p. 907).

Pasireiškia kaip linearus darinys. Nors pagal apibrėžimą motyvas gali būti melodinis, harmoninis[8], ritminis[9] arba pasireikšti bet kuria kita šių trijų darinių kombinacija, dažniausiai motyvas yra linearus, melodinis darinys, kurio pagrindines charakteristikas nulemia melodinės ir ritminės idiomos. Motyvą kaip linearaus darinio įvaizdį paryškina ir ritminio piešinio atsisakymas, susitelkiant išskirtinai į kontūrą arba intervalinę sandarą. Ritmas tokiu atveju lieka „lemiamu aspektu" segmentacijos procese – „sprendžiant, kuri iš kelių galimų interpretacijų yra teisinga" (Brinkman, 1980, p. 70). Kontūro labui vieni pirmųjų ritminio piešinio

atsisakė ne tik Ernstas Kurthas (1917), bet ir Réti (1951), labiau gilinęsis į kūrinio antrą planą (angl. *background*), o ritmą asocijavęs su „konkrečiomis manifestacijomis pirmame plane (Bent; Pople, *Grove*).

Pasirodo kūrinio pradžioje. Pagal nusistovėjusią tradiciją bazinės struktūros klausantis arba analizuojant ieškoma kūrinio / fragmento pradžioje. Taip daroma ir motyvą suvokiant kaip struktūros ekvivalentą, nes pastarasis „dažniausiai pasirodo [...] kūrinio pradžioje" (Schönberg, 1967, p. 208; cit. iš Terricciano, 1986, p. 3). XX a. pab. nemažai motyvinės analizės darbų paskelbęs Allenas Forte (1983a, 1983b), analizuodamas Johanneso Brahmso „Alto rapsodiją" op. 53 (1869), pirmuose kūrinio taktuose aptinka pagrindines kūrinio bazines struktūras:



1 pvz. Johanneso Brahmso „Alto rapsodijos" op. 53, 1–2 taktai (iliustr. iš Forte, 1983b, p. 257)

Anot Forte (Forte, 1983b, p. 256), Brahmso „Alto rapsodijos" pirmuose dviejuose taktuose (1 pvz.) slypi net aštuonios bazinės struktūros, iš jų „kyla visos melodinės ir harmoninės konfigūracijos".

Gebėjimas kartotis ir transformuotis. Siekdami įrodyti, kad motyvas atitinka šį bazinei struktūrai keliamą reikalavimą, pasinaudosime Williamo S. Newmano (Newman, 1954, p. 303) pastebėtais motyvo kaip bazinės struktūros funkcionavimo dėsningumais.

Būdamas „pagrindinio susidomėjimo" objektu, **motyvas tampa pagrindine vieningumo priemone.** Dažniausiai pabrėžiama, kad viena iš motyvo savybių, kuriomis pasižymi motyvai, interpretuojami kaip bazinės struktūros, yra jų „įsimintina forma ar kontūras" (Schönberg, 1967, p. 8; cit. iš Frisch, 1982, p. 221). Taip bazinė struktūra funkcionuoja tarsi tam tikras atskaitos taškas, trigeris – stiprus dirgiklis, kuris dėl savo išskirtinumo įsimenamas ilgam ir su juo siejama likusi muzikinės medžiagos dalis.

Būdamas „neužbaigta idėja", motyvas siekia atsinaujinti nenutraukiamame kartojimų sraute, dažnai kartojimai dengia vienas kitą, kad neliktų vientisumo spragų. Motyvas suvokiamas kaip „neužbaigta idėja" (Newman, 1954, p. 303), todėl asocijuojamas „su laisvu, nesibaigiančiu tęstinumu" (Hoffmann, 1810; cit. iš Dunsby, 2008, p. 909) ir šia įgyta laisve jis skiriasi nuo „tradicinės" frazės, „kuri apibrėžiama kaip mažiau ar daugiau melodiškai, ritmiškai ir tikriausiai harmoniškai išbaigta idėja". Motyvo atvirumas pabrėžiamas siekiant išryškinti jo generatyvumą.

Nuolat kartojant motyvą, atsiranda kontrasto ar įvairovės poreikis, o tai gali būti pasiekta keičiant diapazoną, garsų aukštį, metrinę poziciją, tembrą, intensyvumą, tempą ir motyvo struktūrą, bet išlaikant motyvą atpažįstamą. Nors motyvas yra mažiausias struktūrinis darinys, jis vis tiek išsaugo „idėjos identiškumą" (Ringer, *Grove*). Motyvas nėra per mažas (per smulki figūra) įkūnyti individualų tapatumą, kurio jis, anot Kurtho (Kurth, 1917, p. 21ff; cit. iš Bent, Pople, *Grove*), „nepraranda net ir tuo atveju, kai jo garsų aukščiai ir trukmės yra modifikuojamos". Taigi kontrastas, Hanso Kellerio teigimu, – ne nauja muzikinė medžiaga, bet „skirtingas vienos bazinės idėjos aspektas" (Keller, 1956–1957, p. 15; cit. iš Bent, 1987, p. 61).

Motyvas atitinka visas keturias pateiktas bazinės struktūros charakteristikas. Dažniausiai jis yra smulkus linearus darinys, nuskambantis kūrinio pradžioje, o dėl tokių savybių kaip neužbaigtumas, įsimintina forma gali funkcionuoti kaip bazinė struktūra, nes net ir modifikuotai pakartotas nepraranda savo identiteto ir gali būti susietas su pradine forma. Galbūt dėl tokio universalumo XX–XXI a. analitinėje praktikoje motyvas įsitvirtino kaip sąvoka ir darinys, galintis būti pritaikytas tyrinėjant įvairių laikotarpių kompozitorių kūrybą.

Bazinės struktūros sklaidos teoriniai metmenys

„Kadangi kompozicija paklūsta formalioms grožio taisyklėms, ji neimprovizuoja savęs atsitiktinai, bet save išaugina į organiškai atskiras pakopas kaip gražus žiedas iš pumpuro" (Hanslick, 1854, p. 80–82; cit. iš Dunsby, 2008, p. 911). Tasai pumpuras, iš kurio išauga muzikos kūrinys, yra bazinė struktūra, o Eduardo Hanslicko išsakyta mintis apie bazinės struktūros sklaidos procesą susieja kompoziciją su biologija, tiksliau, – su **morfogenezės procesu**; jo esmė yra „laipsniškas gyvo organizmo formos kitimas, susietas su jo kilmės šaltiniu" (Kooij, 2004, p. 120). Morfogenezę galima apibūdinti kaip „repetityvų procesą, kurio metu nuolat taikomi nedideli pakitimai pamažu sukuria pavidalą ar formą, panašią, bet tuo pat metu ir besiskiriančią nuo originalo" (Kooij, 2004, p. 120). Tokio požiūrio pritaikymas muzikos kūriniui reiškia, kad pastarasis yra suvokiamas kaip nesibaigiantis bazinės struktūros (struktūrų) multiplikavimas arba, kaip tai įvardijo Schönbergas (Schönberg, 1975, p. 290; cit. iš Frisch, 1982, p. 215), „viskas, kas vyksta muzikos kūrinyje, – tai ne kas kita, kaip nesibaigiantis bazinės figūros perpavidalinimas". Be abejo, tokiam požiūriui reikia tikėjimo, kad, net ir transformavus bazinę struktūrą, jos kartotinius vis tiek bus įmanoma susieti su bazine struktūra. Tokią bazinės struktūros savybę Ianas D. Bentas ir Anthony Pople'as pavadino „giluminiu atsparumu transformacijai". Šiam tikėjimui pagrindą suteikė XX a. pradžioje įgyvendinti pirmieji muzikos psichologijos eksperimentai, įrodę, kad klausytojas ne tik geba išskirti atskiras figūras iš muzikinio

srauto (figūros – fono suvokimas) ir jas sujungti į prasmingus darinius, bet ir tai, jog melodija nepraranda savo melodinio identiškumo – klausytojas gali ją atpažinti net ir transformuotą (Bent; Pople, *Grove*).

Mechanistinį muzikos kūrinio suvokimą XVIII a. pabaigoje pakeitė organiškasis ir taip, anot Evanso Bondso (Bonds, 1991, p. 141–142; cit. iš Robb, 2008, p. 33), buvo pereita nuo konformacinio (sudarymo, suformulavimo) požiūrio į bazinės struktūros sklaidą prie **generatyvinio** požiūrio. Muzikos kūrinys buvo suvokiamas kaip „susikuriantis, save generuojantis darinys, galintis reguliuoti savo plėtotės (augimo[10]) procesą" (Bent, 1994, p. 12; cit. iš Robb, 2008, p. 22). Toks požiūris tarsi išvaduoja iš nelankščių kūrybos taisyklių ir žanrų „pedantizmo" ir suteikia galimybę puoselėti „laisvą kūrybingos vaizduotės žaismą, kuriantį taisykles kūrybinio akto metu" (Orsini, 1973, p. 421).

Prieš pereidami prie konkrečių bazinės struktūros sklaidos strategijų aptarimo panagrinėkime **organiškąjį generatyvumą**. Muzikos kūrinys ar fragmentas sugeneruojamas arba, kitaip sakant, bazinės struktūros sklaida įgyvendinama pasitelkus kartojimo principą. Nors Schönbergo ir Schenkerio teorinės pažiūros skiriasi, abu sutaria, jog kartojimas yra svarbus generuojant muzikinę medžiagą. Anot Schenkerio (Jonas, 1973, p. 4; cit. iš Frisch, 1982, p. 221–222), „kartojimas yra muzikos kaip meno pagrindas" ir „tik dėl pasikartojimo garsų serija gali būti suvokta kaip kažkas apibrėžto. Jeigu motyvai nebūtų kartojami, tuomet neegzistuotų ir bazinė struktūra, kurios svarba labai priklauso nuo pakartojimų kiekio". Bazinė struktūra yra sukuriama tik kartojimu, nes jos „buvimas gali būti atpažintas per kartojimą" (Schönberg, 1994, p. 31; cit. iš Ashby, 1995, p. 607), kurio metu ji tampa „reikšminga sąmonei" (Toorn, 1996, p. 370). Juk pati sąvoka „bazinė struktūra" pažymi, kad taip apibūdintas darinys yra bazinis tam tikrai didesnei struktūrų grupei. Kad muzikinį darinį būtų galima pavadinti „baziniu", jis turėtų būti tiksliai arba varijuotai pakartotas bent jau vieną kartą. Lora L. Gingerich (Gingerich, 1986, p. 87) iškėlė labai įdomią mintį, kad bazinė struktūra, suvokiama kaip subjektas, per kartojimą pasireiškia ir analizės procese, tuomet antrasis – darinių asociacijos tarpusavyje etapas – veikia pirmąjį – segmentavimo etapą.

Transformacijos „išradimas" susiejo variantus (kartotinius) su bazine struktūra, kurie atrodo visiškai nesusiję, nes pabrėžia transformuotos struktūros kilmę ir santykį tarp to, kas yra nauja, ir to, kas vyko prieš tai (Zagny; Rovner, 1999, p. 185). Kitaip tariant, transformacija nurodo ne vien tai, kad dariniai tarpusavyje susiję, bet ir kaip susiję, ir tokiu būdu skatina muzikinėje medžiagoje įžvelgti ne skirtingumą ar įvairovę, o vieningumą ir organiškumą. Kraštutine tokio požiūrio išraiška galima laikyti Sergei Zagny'o ir Antono Rovnerio (Zagny; Rovner, 1999, p. 184) teiginį, kad „netgi ir panaudojant labai sudėtingas transformacijas, kai nelieka kartojamo motyvo nė ženklo, kartojimas (tikslus kartojimas) išlieka, tačiau pakartojamas ne motyvas, o santykis tarp pradinio elemento ir jo kartotinio". Santykiai tarp bazinės struktūros ir jos transformuotų kartotinių tampa sudėtingesni ir todėl, kad bent jau teoriškai bet koks bazinės struktūros parametrų skaičius gali tapti vienalaikių transformacijų objektais (Pearsall, 2004, p. 75).

Transformacijos procese variantinis muzikos darinys (kartotinis) išvedamas iš kito – pirmesnio – invariantinio darinio (bazinės struktūros) pritaikant pokytį (transformaciją). Šio pokyčio esmė yra priešinga tiksliam kartojimui, kuris „išsaugo visas invarianto (bazinės struktūros) savybes" (Schönberg, 1967, p. 9; cit. iš Frisch, 1982, p. 221). „Transformacija – tai pakartojimas, kuriame kai kurios savybės yra pakeistos, o likusios išsaugotos" (Schönberg, 1967, p. 9; cit. iš Frisch, 1982, p. 221). Panašią mintį išsakė ir Edwardas Pearsallas (Pearsall, 2004, p. 73), teigdamas, kad „bet koks motyvo pasikeitimas turi palikti nepaliestą bent vieną bazinę dedamąją, iš šaltinio motyvo norint sukurti nuoseklią pereinamą fazę" nuo vieno darinio prie kito.

Analizuojant muzikos kūrinius susiduriama su dilema – ar išskirtą darinį, nepanašų į bazinę struktūrą („sunkiai suvokiama jungtis tarp jų" (Zagny; Rovner, 1999, p. 180)), interpretuoti kaip naują savarankišką darinį – naują bazinę struktūrą, ar jį susieti su jau esančia bazine struktūra. Praktiškai visus kūrinyje susidariusius darinius galima bandyti susieti su bazine struktūra, kiekvieną jų, net ir patį nepanašiausią, paaiškinant kokia nors sudėtinga jos transformacija. Tad kai kurie teoretikai, pavyzdžiui, Pearsallas (2004), prieš analizuodami arba įgyvendindami antrąjį motyvinės analizės etapą, asociaciją[11] (Hanninen, 2001, p. 355) apsibrėžia, nurodydami, koks nuokrypis nuo bazinės struktūros dar yra suvokiamas kaip gimininga bazinei struktūrai, o kada traktuojamas kaip naujas darinys (Pearsall, 2004, p. 73). Pearsallas (Pearsall, 2004, p. 75) intervalinę transmutaciją apriboja „iki pustonio ar tono išplėtimo ar susitraukimo, nes jie yra geriau matomi nei didesnės alteracijos". Beje, kuo bazinė struktūra smulkesnė, tuo tikimybė, kad ji ir jos kartotiniai sujungti transformacijomis, yra didesnė. Didžiausia tikimybė esti tuomet, kai bazinę struktūrą sudaro du garsai.

„Kadangi yra labai daug motyvo transformacijos galimybių[12], motyvinė analizė dažnai tampa nenuosekli, prieštaringa ir kaprizinga. Ypač tuomet, kai motyvinio varijavimo priemonės nėra panaudojamos sistemingai visoje kompozicijoje. [...] Tačiau kartais, anot Gingerich (Gingerich, 1986, p. 90; cit. iš Pearsall, 2004, p. 71), motyvinė plėtra gali būti redukuota iki kelių pasikartojančių operacijų, suteikiant motyvinei analizei sistemiškumo" (Pearsall, 2004, p. 71). Pearsallas (Pearsall, 2004, p. 89) irgi užsimena apie sistematiškas transformacijas, bet plačiau jų neaptaria, tad galima daryti prielaidą, jog sistematiškų transformacijų

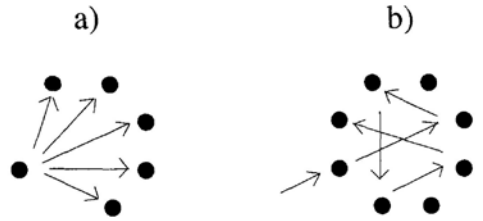
atveju muzikinėje medžiagoje įžvelgtinas dėsningas vienos ar kelių transformacijų panaudojimas. Pavyzdžiui, Frédéricas Chopinas Preliude *c-moll*, op. 28, Nr. 20, anot Almén (Almén, 2003, p. 12), nuolat naudoja intervalo išplėtimo transformaciją.

Su organiškumu į muzikos teoriją buvo perkeltas ir požiūris į muzikos kūrinį kaip į augalą, išaugantį iš sėklos, kurioje ne tik glūdi būsimos augalo išvaizdos informacija, bet ir užkoduotas pats augimo procesas, arba, kitais žodžiais tariant, kiekviena bazinė struktūra tarsi iš anksto turi numatytą sklaidos būdą, visuomet grindžiamą generatyvumu – tiksliu arba transformuotu bazinės struktūros kartojimu, užtikrinančiu muzikinės medžiagos organinį vieningumą. Ši iš pažiūros paprasta augimo formulė, sugeneruojanti tiek augalus, tiek ir muzikos kūrinius, gali įgyti labai įvairias formas. Tad tolesniame skyrelyje panagrinėsime dažniausiai aptinkamas konkrečias sklaidos strategijas.

Bazinės struktūros sklaidos strategijos

Žvelgiant iš šalies, bazinės struktūros sklaidos strategija grindžiama savaip universalia analitine organiškumo monogenezės koncepcija, teigiančia, kad „viskas kyla iš vienos idėjos [...], viskas – tai savo pasirodymo formą pakeitusi pirminė idėja“ (Poné, 1972, p. 114). Pastaroji atrodo labai nesudėtinga, bet muzikoje ši strategija įgyja labai įvairias ir kartais rafinuotas išraiškas. Tenka pripažinti, kad Almén (Almén, 2003, p. 5) yra teisi teigdama, jog „nėra vienintelio proceso, kuriuo individualūs muzikiniai įvykiai suorganizuojami į unifikuotą visumą“. Konkrečios bazinės struktūros sklaidos strategijos yra individualios, reflektuojančios intymiausias bazinės struktūros detales, „tokiu būdu jų koncepcija varijuoja atsižvelgiant į kontekstą“ (Toorn, 1996, p. 384) ir į tai, kas suvokiama kaip bazinės struktūros muzikinis atitikmuo. Toliau bus nagrinėjamos tik su motyvu (kaip bazinės struktūros išraiška) susijusios sklaidos strategijos.

Į bazinės struktūros organišką sklaidą galima žvelgti dviem būdais. Pirmiausia per santykius tarp bazinės struktūros ir jos variantų (kartotinių) arba per pačių kartotinių (kokios transformacijos juos sieja tarpusavyje) santykius. Antra, stebint, kaip bazinės struktūros variantai pasiskirsto, pasklinda (išsidėsto) muzikinėje medžiagoje (šiame straipsnyje tenkinamės tik linearia bazinės struktūros sklaidos strategija). Bazinės struktūros kartotiniai muzikinėje medžiagoje gali pasklisti labai įvairiai, tačiau dažniausiai aptariamos dvi strategijos: **atsitiktinis pasklidimas**, kai kartotiniai nuskamba kūrinyje kartkartėmis (dažniausiai neperiodiškai) arba kaip **sugeneruoti tęstiniai dariniai** – ciklai (fragmentai), kurie yra besiplėtojančio pokyčio atitikmuo. Toliau aptarsime atvejus, kaip bazinės struktūros variantai pasiskirto muzikinėje medžiagoje.



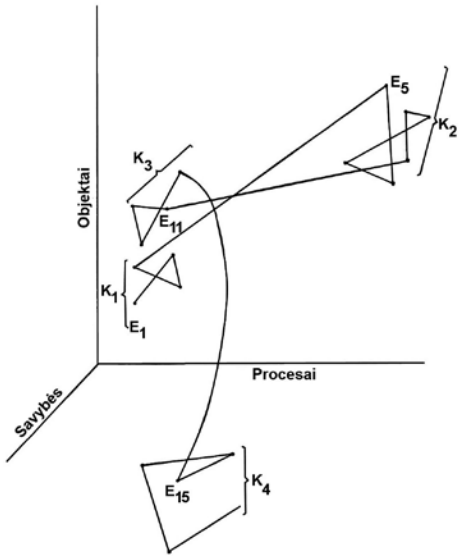
2 pvz. Du transformacinių srautų variantai (iliustr. iš Pearsall, 2004, p. 77)

Nors Pearsallas (Pearsall, 2004, p. 77) ne visai taip interpretavo šį grafiką, kaip interpretuosime mes, ši diagrama gerai vizualizuoja dvi čia aptartas sklaidos strategijas. Pirmuoju atveju kūrinio pradžioje nuskambėjusi bazinė struktūra vėliau kūrinyje nuskamba po tam tikro laiko. Tyrinėdamas Johanno Sebastiano Bacho choralų išdailas, Alexanderis R. Brinkmanas (Brinkman, 1980, p. 58) pasiūlė du tokios sklaidos variantus:

Periodinis (angl. *recurrent*) – bazinė struktūra eksponuojama pradžioje, o kartotiniai pasikartoja visame kūrinyje periodiškai tam tikrais laiko tarpais.

Reminiscencinis (angl. *reminiscent*) – bazinė struktūra eksponuojama kūrinio pradžioje, bet kartotiniai pasikartoja neperiodiškai. Šis variantas dažniausiai aptinkamas įvairiose analizėse. Kadangi šioje sklaidos strategijoje bazinės struktūros dažniau kartojamos tiksliai, struktūra ir jos kartotiniai funkcionuoja kaip **trigeriai** – ryškūs dariniai, „vienu metu esantys ir muzikinės medžiagos vieningumo šaltinis, ir fiksuotas standartas, dėl kurio gali būti išgirsti pokyčiai“ (Straus, 1991, p. 166). Nuolatinis tokio trigerio transformuotas ar tikslus kartojimas pabrėžia ir jo reikšmingumą, kuris šalia pasikartojimų skaičiaus nustatomas „pagal bazinės struktūros „stambumą“ (kuo didesnė, tuo reikšmingesnė) ir bazinės struktūros „unikalumo laipsnį“ (kuo labiau išsiskiria)“ (Brinkman, 1980, p. 47). Pavyzdžiui, muzikologas Kooijus, analizuodamas Willemo Pijperio sonatą fortepijonui (1930), nurodė, kad „iš 225 sonatos taktų branduolinė ląstelė 47 taktuose pasirodo išlaikydama savo pradinius tonų aukščius, o 29 taktuose pasirodo modifikuota“. Tokiais atvejais bazinė struktūra tampa dominuojančiu muzikos kūrinyje dariniu, „užtikrindama jo homogeniškumą“ (Cook, 1994, p. 97).

Pavyzdyje (Nr. 2) pateiktas b variantas vaizduoja antrą bazinės struktūros kartotinių sklaidos muzikos kūrinyje būdą. Šiuo atveju nuolat transformuotai kartojant bazinę struktūrą sudaromi įvairios trukmės ir sudėtingumo „ciklai, kur stabilūs įvykiai veikia kaip atskaitos taškai naujam augimui“ (Sisman, *Grove*). Jeffas Pressingas (Pressing, 2001, p. 158) pateikia tokio organiško požiūrio į bazinių struktūrų sklaidą abstrakciją arba, kitais žodžiais tariant, abstrahuotą modelį, kaip bazinės struktūros sugeneruoja kūrinio muzikinę medžiagą:



3 pvz. Hipotetiškas organiškos sklaidos modelis (iliustr. iš Pressing, 2001, p. 158)

Transformuotai pakartojus kelis kartus pirmąją bazinę struktūrą (3 pvz.), pažymėtą raide E_1 (fragmentas K_1), įvedama nauja kontrastinga (nes nutolusi objektų ašyje) bazinė struktūra (pažymėta E_5), kuri vėl transformuotai kartojama (fragmentas K_2). Po kelių pakartojimų vėl grįžtama prie pirmosios bazinės struktūros (E_{11}) arba, tiksliau, jos varianto, dabar funkcionuojančio kaip savarankiška bazinė struktūra; pastaroji vėl yra transformuotai kartojama (fragmentas K_3) ir t. t. Kaip matyti, sudaromi penki skirtingo ilgumo ciklai (fragmentai): K_1, K_2, K_3, K_4, K_5. Panašiai šią sklaidos strategiją apibūdino ir Réti (Réti, 1951), jo manymu, „kompozitorius kūrinį pradeda [...] nuo motyvo, kuris kyla jo mintyse ir kuriam jis leidžia augti nuolat transformuodamas [...]. Tam tikru metu kompozitorius reikšmingai motyvą modifikuoja ar pasirenka detalę iš motyvo plėtojimo medžiagos ir į ją sutelkia savo dėmesį. Taip muzikos kūrinys primena muzikos improvizaciją [...] pasitelkiant kelis motyvus“ (Réti, 1951). Tai „laipsniškai vykstantis procesas, progresas, nuo vieno varianto pereinantis prie kito“ (Pearsall, 2004, p. 77) ir taip sukuriantis tęstinę muzikinę medžiagą. Tad toliau panagrinėkime, kaip sukuriamas šis tęstinumas. Šiuo atveju svarbesni yra santykiai tarp bazinės struktūros kartotinių. Pressingas (Pressing, 2001, p. 155) pateikia du modelius, kaip gali būti sukurtas muzikinės medžiagos tęstinumas.

Asociatyviojo (angl. *associative*) muzikinės medžiagos generavimo metu išlaikoma kuo daugiau bendrų parametrų tarp gretimų darinių, tačiau naujam elemente gali būti naujų stiprių komponentų, kurie prieš tai buvo silpni arba jų visai nebuvo. Naudojant šį būdą, visai įmanoma įterpti į vykstantį procesą naujus, nesusijusius su prieš tai buvusia muzikine medžiaga muzikinius darinius ir taip sukurti asociatyvaus tęstinumo, turinčio ir aiškaus naujumo pojūtį, įspūdį. Asociatyvusis generavimas gali būti dviejų tipų:

panašumo tipo atveju visi ar beveik visi svarbiausi bazinės struktūros kartotinių parametrai išlieka labai panašūs tarpusavyje ir drauge su bazine struktūra (Pressing, 2001, p. 156);

kontrastinio tipo asociatyviojo generavimo atveju bent vienas stiprių objekto savybių komponentas turi pasislinkti į vieną kraštutiniausių savo pozicijų arba pereiti tam tikrą suvokiamumo ribą, tuo metu kiti svarbūs darinio komponentai skiriasi labai mažai arba visai nesiskiria (Pressing, 2001, p. 156).

Pertraukiamojo (angl. *interrupt*) muzikinės medžiagos generavimo atveju nutraukiama vykdoma kryptis ir nauja muzikinė kryptis pradedama dariniu, kurio komponentai smarkiai skiriasi nuo prieš tai buvusio darinio. Kuo svarbesni muzikiniai komponentai yra atnaujinami, tuo didesnis muzikinės medžiagos pertraukimo pojūtis (Pressing, 2001, p. 157).

Prieš imdamiesi nagrinėti besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategiją, norėtume paminėti, kad dažniausiai mokslinėje literatūroje analizuojama tik tai, kaip sugeneruojama kūrinių tematinė medžiaga, o ne visas kūrinys. Už tai, kad per daug dėmesio skyrė individualių muzikinių temų konstravimo būdui, bet nekėlė klausimo, kaip šios struktūros suformuoja visą muzikinę medžiagą, Walteris Frischas (Frisch, 1982, p. 227) kritikuoja tiek Schönbergo, tiek ir Dahlhauso analizes, demonstruojančias besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategijos veikimo principus. Šis Frischo išsakytas priekaištas nesutrukdė besiplėtojančiam pokyčiui tapti viena populiariausių sklaidos strategijų.

Arnoldo Schönbergo „besiplėtojančio pokyčio“ sklaida

XX a. muzikologijoje vienas dažniausiai aptariamų bazinės struktūros sklaidos strategiją yra besiplėtojantis pokytis (angl. *developing variation*). Tai kompozicinė technika, kuria Schönbergas, kaip rašo Jonathanas Dunsby (Dunsby, 2008, p. 911–912), „sujungė Johanno Wolfgango von Goethe's pateiktą organiškumo suvokimą su Hanslicko pateiktu muzikos kaip „savaime egzistuojančios“ (angl. *self-subsistent*) statusu“ (Hanslick, 1854, p. 28; cit. iš Dunsby, 2008, p. 912).

Prieš plačiau aptariant šią sklaidos strategiją reikėtų paminėti, kad šiuo atveju kyla painiava bandant tiksliai apibrėžti, kaip reikėtų interpretuoti besiplėtojantį pokytį. Anot Dahlhauso (Dahlhaus, 1989, p. 128), „Schönbergas pats negalėjo apsispręsti, ar verta besiplėtojantį pokytį apibrėžti kaip „techniką“, „pateikimo stilių“ (angl. *style of presentation*), ar kaip „[muzikinės] idėjos plėtojimą“. Šiame straipsnyje besiplėtojantį pokytį interpretuojame kaip kompozicinę techniką, nes tai labiausiai paplitusi interpretacija.

XIX a. kompozitoriai, anot Dahlhauso (Dahlhaus, 1980, p. 42; cit. iš Frisch, 1982, p. 226), išrado du skirtingus būdus, kaip sugeneruoti stambias muzikines struktūras[13] iš

tokios drastiškai redukuotos tematinės medžiagos, koks yra motyvas. Pirmajam būdui priskirti kompozitoriai Franzas Lisztas ir Richardas Wagneris ėmė naudoti praktiškai tikslios sekvencijos techniką, kurioje idėjos „neplėtojamos" – suskaidomos ir performuojamos, bet kartojamos daugiau ar mažiau tiksliai nuo skirtingų tonų aukščių. Tokiu būdu muzika sudaroma iš „varijuotų pakartojimų, niekuo nesiskiriančių nuo jų pirminio darinio, išskyrus tuo, kad jie yra tiksliai transponuoti" (Schönberg, 1975, p. 129; cit. iš Frisch, 1982, p. 216).

Antrąjį būdą, Schönbergo pavadintą „besiplėtojančiu pokyčiu" (angl. *developing variation*), savo kūryboje, pasak Dahlhauso, naudojo Brahmsas[14]. Besiplėtojančio pokyčio technika nuo pirmojo būdo skyrėsi tuo, kad muzikinė medžiaga sugeneruojama taikant permanentinį vienos ar kelių bazinės struktūros savybių (intervalų, ritmų) modifikavimą, pasitelkiant tokias atpažįstamas tradicines transformacijas kaip inversija, fragmentavimas, praplėtimas ir pakeitimas. Toks technikų atskyrimas buvo grindžiamas estetiniu vertinimu, anot Schönbergo, „besiplėtojančiame pokytyje glūdi didesnė estetinė vertė nei nevarijuotoje sekvencijoje" (Schönberg, 1984, p. 77–78; cit. iš Haimo, 1997, p. 352). Tokiu būdu naujesniam (besiplėtojančio pokyčio) metodui priskiriamos gelmiškesnės ypatybės ir galimybė sukurti „meniškai kokybiškesnę kompoziciją" (Schönberg, 1975, p. 165–166; cit. iš Frisch, 1982, p. 216), o pirmasis būdas dėl dažno kartojimo, kuris, kaip manyta, yra pernelyg aiškus ir labiau pagražinantis nei plėtojantis, buvo suvokiamas kaip labiau paviršinis, pernelyg paprastas (Toorn, 1997, p. 377–378), todėl atmetamas kaip „primityvus" ir „prastas" (Schönberg, 1975, p. 129; cit. iš Frisch, 1982, p. 216).

Besiplėtojančio pokyčio kompozicinė technika tikriausiai buvo idealizuojama todėl, kad ji savo esme yra kompozicinį ekonomiškumą propaguojanti technika. Naudojant šią techniką, užtenka nedaug pradinių motyvų, gebančių sugeneruoti didelį kiekį muzikinės medžiagos. Be ekonomiškumo, besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategija atitiko ir du kokybinius aspektus, kuriais grindžiami organiško grožio standartai: „integracijos lygmuo ir integruojamos medžiagos kiekis" (Pepper, 1946, p. 79; cit. iš Solie, 1980, p. 148). Kadangi visa muzikinė medžiaga sugeneruojama iš vienos bazinės struktūros, ne tik pasiekiamas labai aukštas muzikinės medžiagos integralumo lygmuo, bet ir organiškai susiejama praktiškai visa muzikinė medžiaga. Taip bent turėtų būti teoriškai.

Kai kurie muzikologai, pavyzdžiui, Richardas Taruskinas, linkę manyti, kad Schönbergas besiplėtojančio pokyčio technika susidomėjo neatsitiktinai arba, kitaip sakant, jog ir šiuo atveju tai yra ne „vien technika, bet ir idėja" (Dahlhaus, 1989, p. 128) ideologija. Pasak Taruskino (Taruskin, 2005, p. 358), „Schönbergo dėmesys Brahmso muzikos tematinei struktūrai – ne neutralus metodologinis pasirinkimas, o veikiau rafinuotas būdas įteisinti kompozicinę praktiką, pristatant Brahmsą kaip savo pirmtaką. Susidomėjimas tematiniu vieningumu, kylantis iš paties Schönbergo estetikos, buvo jo suprojektuotas į praeitį siekiant parodyti savo dvylikatonę techniką kaip neišvengiamo progreso rezultatą. Taigi straipsnyje[15] „Brahms the Progressive" (1947) Schönbergas rašo ne mažiau apie save nei apie patį Brahmsą". Taruskinas (Taruskin, 2005, p. 359) pabrėžia, jog Schönbergo interpretacija buvo gana įtikinama, kad sukeltų „plačiai paplitusią muzikos istorijos reviziją", tą, kurioje Schönbergo pastebėjimas buvo apibendrintas taip, jog „tapo ne istorija apie du kompozitorius ar apie specifišką muzikos techniką, pavadintą besiplėtojančiu pokyčiu, bet istorija apie pačią Vakarų muziką".

Nors Schönbergas terminą „besiplėtojantis pokytis" ir su šia techniką susijusius terminus (tema, motyvas ir bazinė struktūra) vartojo ir apibrėžė skirtingai savo karjeros metais, pagrindinė mintis liko panaši į suformuluotą veikale ZKIF (nebaigtas teorinis darbas „Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre"). Anot Schönbergo (Schönberg, ZKIF, p. 38–39; cit. iš Haimo, 1997, p. 350), naudojant besiplėtojančio pokyčio techniką, „kitimai vyksta kryptingai, turėdami tikslą sudaryti galimybes rastis naujoms idėjoms". Per besiplėtojančio pokyčio techniką Schönbergas, pasak Dahlhauso (Dahlhaus, 1989, p. 128), apibrėžia „bazinės struktūros sklaidą kūrinyje" kaip „nesibaigiantį bazinės struktūros performavimą". Kadangi naudojant besiplėtojantį pokytį visada kartojama mažiau nei to tikimasi, iš tikrųjų gaunama „kažkas kintamo, bet drauge kažkas ir atpažįstamo" (Dunsby, 2008, p. 911–912) arba, kaip labai tiksliai pastebėjo Taruskinas (Taruskin, 2005, p. 359), „gaunama „ateminė" muzika" [...], „kurioje nėra jokių aiškių melodijų, motyvų (angl. *tune*) ir jokio akivaizdžiai suvokiamo formalaus dizaino (kūrinio konstrukcijos) muzikos paviršiuje, bet kurios „poodinis" sluoksnis pilnas sudėtingų motyvinių santykių".

Nors šios kompozicinės technikos arba sklaidos strategijos angliškame pavadinime (angl. *developing variation*) ir yra žodis „variacija" (angl. *variation*), nuo kitų variacinių technikų ji skiriasi tuo, kad grindžiama teleologiniu procesu. Taip vėlyvesni įvykiai (net smarkiai kontrastingi) gali būti suvokti kaip kylantys iš / ar išaugę iš pokyčių, įgyvendintų kartojant ankstesnį muzikinį vienetą.

Besiplėtojančio pokyčio proceso sudedamosios dalys (Haimo, 1997, p. 355):

Pateikiama pirminė motyvinė figūra (bazinė struktūra).

Bazinės struktūros kartotinis išlaiko nemažai pirmosios figūros (bazinės struktūros) savybių siekiant, kad bent jau tam tikrais aspektais ji būtų atpažinta kaip pirmosios figūros (bazinės struktūros) transformuotas pakartojimas.

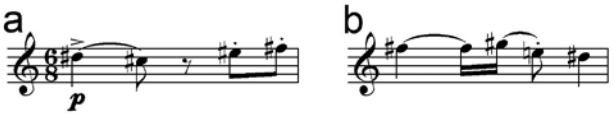
Nuolat vykstantys pokyčiai efektyviai sukuria naują muzikinį darinį, kuris gali tapti tolimesnio plėtojimo objektu. Galbūt besiplėtojančio pokyčio technikos sukuriama galimybė kilti išvestinėms bazinėms struktūroms ir yra viena

svarbiausių šios technikos savybių. „Iš naujų motyvinės medžiagos kombinacijų, skirtingų pakartojimų ir skirtingo motyvų plėtojimo būdų kaleidoskopiškai kyla naujos melodinės figūros, neturinčios nieko bendra su originalia temos struktūra“ (Stein, 1953, p. 16; cit. iš Boynton, 1995, p. 198).

Nors šio punkto muzikologas Ethanas Haimo'as neįtraukė, besiplėtojančio pokyčio technika turi ir likvidacijos stadiją, pasiekiamą „laipsniškai eliminuojant motyvo ar frazės charakteringas savybes iki tol, kol lieka necharakteringos savybės, nereikalaujančios tolimesnio tęstinumo“ (Schönberg, 1967, p. 58; cit. iš Toorn, 1997, p. 371).

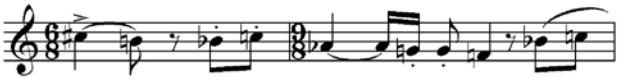
Šie keturi pagrindiniai besiplėtojančio pokyčio žingsniai gali būti išplėtoti įvairiais būdais. Kadangi „kiekviena transformacija keičia motyvo aspektus, o pakeistų aspektų skaičius pasitarnauja kaip nutolimo nuo originalaus motyvo indeksas“ (Boss, 1992; cit. iš Dunsby, 2008, p. 913), galima tarsi iš anksto suprojektuoti įvykių eigą – kaip bus transformuoti bazinės struktūros kartotiniai.

Haimo'as savo straipsnyje (1997) pateikia pavyzdį, kaip Schönbergas besiplėtojantį pokytį pritaikė savo kūryboje, operos „Moses und Aron“ (1932) I veiksmo 2-os scenos instrumentinėje dalyje. Autoriaus (Haimo, 1997, p. 356) nuomone, pradinis motyvas (bazinė struktūra) (4a pvz.) sudarytas iš dviejų ląstelių po du garsus:



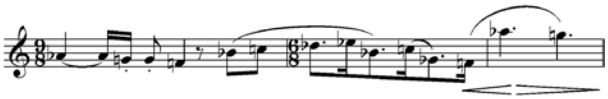
4 pvz. Schönbergo „Moses und Aron“ I veiksmo 2-os scenos fleitos partija: a – 98 taktas, b – 99 taktas (iliustr. iš Haimo, 1997, p. 356)

Tolimesnis taktas (4b pvz.) yra bazinės struktūros transformuotas (pritaikius inversiją) pakartojimas. Juos tarpusavyje sieja panašus kontūras. Anot Haimo (Haimo, 1997, p. 356), antrasis motyvas išsaugo nemažai bazinės struktūros savybių, leidžiančių suprasti, kad motyvas kilo iš jo, bet tuo pat nedidelės transformacijos leidžia darinį suvokti kaip naują bazinės struktūros variantą:



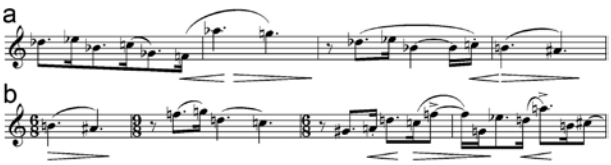
5 pvz. Schönbergo „Moses und Aron“ I veiksmo 2-os scenos 100–101 taktai, fleitos partija (iliustr. iš Haimo, 1997, p. 357)

Antroji frazė (5 pvz.), sudaryta iš dviejų bazinės struktūros pakartojimų, yra ritmiškai identiška pirmajai (98–99 taktai), tačiau skiriasi tonų aukščiai ir tarp jų susidarantys intervalai. Jei pirmoji frazė buvo kvazisimetriška ir uždara, antroji nėra nei simetriška, nei uždara (Haimo, 1997, p. 357):



6 pvz. Schönbergo „Moses und Aron“ I veiksmo 2-os scenos 101–103 taktai, fleitos partija (iliustr. iš Haimo, 1997, p. 359)

Nuo 101 takto prasidedančią frazę (6 pvz.) Haimo'as (Haimo, 1997, p. 358) interpretuoja kaip pirmųjų frazių tolesnį plėtojimą ir praplėtimą nealteruojant tam tikrų bazinės struktūros savybių. Frazė prasideda 100-ojo takto antros dalies pakartojimu (garsai B ir C), šis dviejų garsų motyvas vieną su kita sujungia dvi frazes, bet drauge jas atskiria tarpusavyje (Haimo, 1997, p. 358).



7 pvz. Schönbergo „Moses und Aron“ I veiksmo 2-os scenos fleitos partija: a – 102–105 taktai, b – 105–108 taktai (iliustr. iš Haimo, 1997, p. 360)

Schönbergas dažniausiai generuoja naują medžiagą tik darinio (dalies, preliudo, scenos) pirmame trečdalyje arba pirmoje pusėje. Paskui jis grįžta prie sukurtos medžiagos, imdamas jau sugeneruotas idėjas ir jų pagrindu toliau plėtoja muzikinę medžiagą, tačiau netransformuoja jų taip smarkiai, kad jos prarastų savo identiškumą (Haimo, 1997, p. 362). Kaip matyti iš aukščiau pateiktų pavyzdžių, Schönbergas pamažu sukūrė daug skirtingų motyvų panaudodamas gana saikingas transformacijas. Nuo 105-ojo takto (7b pvz.) Schönbergas nepanaudojo naujų ritminių piešinių, bet sugrįžo atgal, siekdamas išplėtoti jau panaudotas idėjas (Haimo, 1997, p. 363).

Besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategija Schönbergas tarsi nori sujungti įvairiais laikotarpiais parašytą muziką. Pasak jo, ji tampa viena iš svarbiausių Vakarų muzikos tradicijos dalių. Nors dažniausiai muzikologai šią sklaidos strategiją sieja su paties Schönbergo arba Brahmso kūryba, mes manome, kad tiek besiplėtojantis pokytis, tiek ir pats organiškumas, su kuriuo siejama ši strategija, neprarado savo aktualumo ir XX a. pabaigoje. Šią prielaidą bandysime įrodyti analizuodami XX a. pabaigoje parašytus lietuvių kompozitorių kamerinius kūrinius, o jų analizės rezultatus ir aptarimą pateikiame toliau.

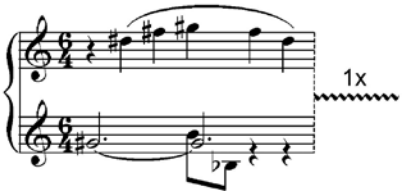
Bazinių struktūrų sklaidos strategijų ypatumai lietuvių kompozitorių kūryboje (1975–2001)

Iškėlę svarbiausią mūsų straipsnio probleminį aspektą – bazinių struktūrų organišką sklaidą ir šiuo požiūriu

rengdamiesi tyrinėti XX a. paskutiniu ketvirčiu (1975–2001) lietuvių kompozitorių sukurtus kūrinius, primename jau cituotą Taruskino (Taruskin, 2005, p. 359) teiginį, kad organiškumo istorija yra pačios Vakarų muzikos istorija. Vadinasi, šiuo požiūriu žvalgydamiesi po Lietuvos muziką, paliudijame ir patvirtiname ją kaip vakarietiškos muzikinės tradicijos atšaką. Dėl šios priežasties ir dėl to, kad organiškumas kartais suvokiamas kaip universalus (Hedwig; Asow, 1962) (kai kada net kaip vienintelis galimas (Levy, 1987)) požiūris į muziką, šiame straipsnyje iškėlėme hipotezę, jog įvairių laikotarpių lietuvių kompozitorių kūriniai yra organiški, ir tai mėginsime įrodyti analizuodami, kaip juose realizuojamos dvi su organiškumu siejamos bazinių struktūrų sklaidos strategijos: atsitiktinis pasklidimas ir besiplėtojantis pokytis.

Atsitiktinio pasklidimo sklaidos strategija

Kartojimas kaip bazinių struktūrų sklaidos pagrindas gali būti nagrinėjamas, apibūdinamas per kartotinių santykį su pradiniu dariniu (invariantu), stebint, kaip pakartojama – tiksliai ar pritaikius transformaciją. Tačiau kartojimas turi ir kitą – laiko parametrą, nusakantį, kada, palyginti su pradiniu dariniu, pasirodo jo kartotinis. Pavyzdžiui, pritaikius besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategiją, bazinė struktūra yra pakartojama iš karto tik nuskambėjusi, paskui vėl pakartojama, kol sukuria tam tikrą tęstinį darinį, o tokioms Brinkmano (Brinkman, 1980, p. 58) aprašytoms sklaidos strategijoms kaip periodinė ar reminiscencinė būdinga tai, jog tarp bazinės struktūros ir jos kartotinio įsiterpia kiti dariniai. Pirmiausia aptarsime periodiniu kartojimu grindžiamą atsitiktinio pasklidimo sklaidos strategiją, aptinkamą Antano Jasenkos kūrinyje fortepijonui „ME-KA“ (1995–1996).

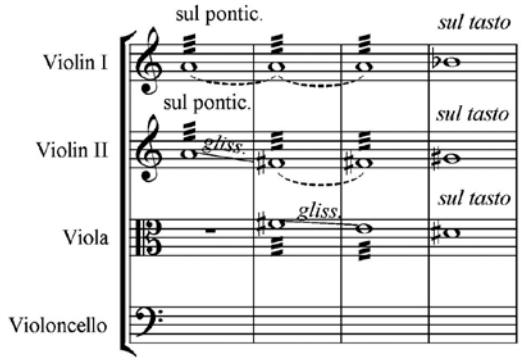


8 pvz. Antano Jasenkos kūrinyje fortepijonui „ME-KA“ (1995–1996) periodiškai kartojama bazinė struktūra

Šiuo atveju kartojimo periodiškumas reiškia ne tai, kad bazinės struktūros kartotinius skiria vienodi laiko tarpai, bet tai, jog bazinė struktūra yra reguliariai pakartojama po kurio nors kito darinio. Pavyzdyje (Nr. 8) pateiktame Jasenkos kūrinyje „ME-KA“ bazinė struktūra kartojama tiksliai, išskyrus paskutinį pakartojimą. Ši bazinė struktūra funkcionuoja tarsi įvairaus didumo darinius užbaigiantis arba juos tarpusavyje atskiriantis refrenas bei kartu ir kaip darinys, dėl tokio pastovumo turintis užtikrinti kūrinio muzikinės medžiagos vieningumą.

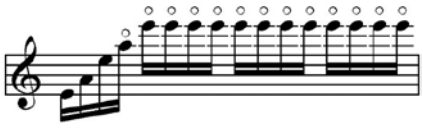
Beveik visuose nagrinėtuose lietuvių kompozitorių kūriniuose aptinkamas „reminiscencinis“ (Brinkman, 1980, p. 58) bazinės struktūros sklaidos būdas. Šia sklaidos strategija grindžiama bazinės struktūros sklaida nėra „įpareigojama kartotis periodiškai“ ir traktuojama dviem būdais. Pirmuoju, pačiu populiariausiu, atveju bazinė struktūra ne tik pakartojama, bet ir tampa didesnio kūrinio fragmento muzikinės medžiagos šaltiniu, antruoju atveju bazinė struktūra tiksliai ar transformuotai pakartojama įvairiais laiko periodais. Toliau straipsnyje ir panagrinėsime šį atsitiktinio pasklidimo sklaidos strategijos variantą.

Bazinių struktūrų kartojimas išdėstant jas įvairiais laiko tarpais muzikos kūrinyje yra būdingas kompozitoriaus Juliaus Juzeliūno kūrybiniam braižui. Jis matomas analizuojant styginių kvarteto Nr. 4 (1980) muzikinę medžiagą. Šio kūrinio pradžioje nuskambantis motyvas (9 pvz.) – harmoninis *motto* – kelis kartus tiksliai arba transformuotai pakartojamas kūrinyje (nuo 5, 10 (T^{16}), 22 (T), 26 (T), 70, 74 (T), 285 (T), 287 (T), 288 (T), 328 (T), 331 (T) takto):



9 pvz. Juliaus Juzeliūno styginių kvarteto Nr. 4 (1980) 1–4 taktai

Šiame kūrinyje yra ir dar viena dažnai kartojama bazinė struktūra (10 pvz.), ne tik funkcionuojanti kaip atskiras darinys, bet taip pat įtraukiama ir į stambesnių darinių sudėtį. Praktiškai visais atvejais nuskamba pirmojo smuiko partijoje (69, 131–132 (inversija), 227 (T), 242 (T) alto p., 318 (T), 320 (T), 322–323 (T), 325 (T) taktuose):



10 pvz. Juzeliūno styginių kvarteto Nr. 4 (1980) pirmojo smuiko 69 taktas

Josephas N. Strausas (Straus, 1991, p. 166), analizuodamas Igorio Stravinskio operos „The Rake's progress“ (1951) muzikinę medžiagą, išskyrė motyvą, kuriam būdinga tai, kad kartojamas jis išlaiko nepakitusį garsų aukštį. Anot Strauso (Straus, 1991, p. 166), šis darinys yra „vienu metu

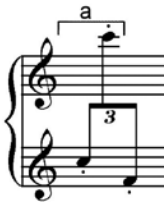
ir muzikinės medžiagos vieningumo šaltinis, ir fiksuotas standartas, dėl kurio gali būti išgirsti harmoniniai pokyčiai". Trečiasis šios sklaidos strategijos tipas susijęs su besiplėtojančio pokyčio strategija. Kadangi visa kūrinio muzikinė medžiaga sugeneruojama iš vienos bazinės struktūros (bent jau teoriškai), tad tikslūs bazinės struktūros pakartojimai arba kartotiniai, kurie yra panašiausi į bazinę struktūrą, tampa tarsi „fiksuotu standartu". Kompozitorius Feliksas Bajoras sonatos smuikui ir fortepijonui „Prabėgę metai" (1979) I d. smuiko partiją sugeneruoja taikydamas besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategiją, dėl kurios kartais kai kurie kartotiniai priartėja prie bazinės struktūros, pavyzdžiui, kartotiniai, pažymėti raidėmis a7 ir a8 (žr. 19 pvz.).

Vienintelis iš mūsų nagrinėtų kūrinių, kurio didžioji muzikinės medžiagos dalis sumodeliuota taikant atsitiktinio pasklidimo sklaidos strategiją, yra Onutės Narbutaitės kūrinys fleitai, smuikui, altui ir fortepijonui „Mozartsommer 1991" (1991). Generuojant muzikinę kūrinio medžiagą kompozitorės atspirties tašku tampa „dekonstruota, suardyta, suplėšyta iki atomų" (Daunoravičienė, 2006, p. 62) Wolfgango Amadeaus Mozarto muzika, kurios „atomai", kartojami nereguliariais laiko tarpais, sugeneruoja didžiąją dalį kūrinio muzikinės medžiagos. Kadangi šis kūrinys sudarytas iš kelių bazinių struktūrų grupių, straipsnyje nagrinėjame tik a grupei priskirtų bazinių struktūrų sklaidą. Šią pirmąją bazinę struktūrą iš kitų struktūrų išskiria oktavos intervalas.

Pagal tai, kaip oktavos intervalas panaudojamas ir transformuojamas tolesniuose motyvuose, pirmąją bazinę struktūrą suskirstėme į kelias subgrupes. Pirmajai subgrupei priklauso dariniai, kuriuose oktavos intervalas kartojamas kaip savarankiškas darinys:

11 pvz. Onutės Narbutaitės kūrinio „Mozartsommer 1991" (1991) fl. p., 1 taktas. Pirmoji subgrupė

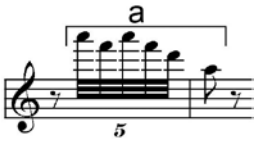
Šiai (11 pvz.) bazinės struktūros subgrupei priklausantys dariniai pakartojami: 8 (fl. p.), 18 (fl. p. ir sm. p.), 73 (sm. p.), 76 (fl. p.), 100 (fl. p.), 123 (fl. p.) ir 125 (fl. p.) taktuose. Antroji šios bazinės struktūros subgrupė susideda iš stambesnių darinių, juose struktūriniu pagrindu tampa oktavos intervalas:



12 pvz. Narbutaitės kūrinio „Mozartsommer 1991" (1991) fort. p., 4 taktas. Antroji subgrupė

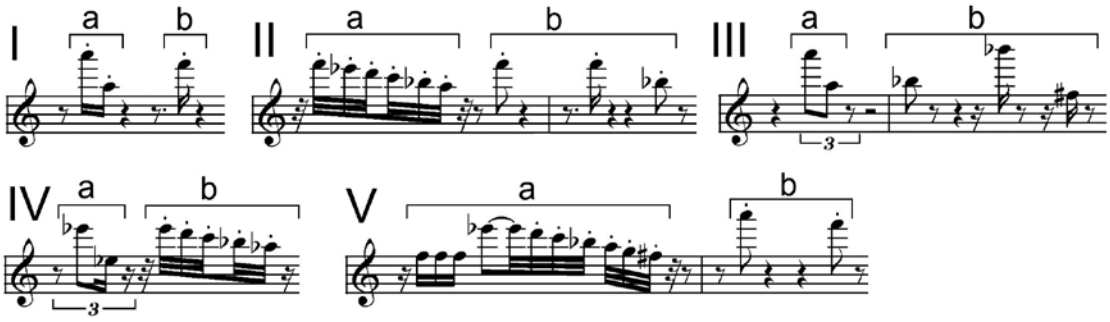
Oktava kaip struktūrinis elementas panaudojamas dar stambesniuose dariniuose, nuskambančiuose 10 (alt. p), 13 (fort. p.), 14 (fort. p. ir alt. p.), 42 (sm. ir alt. p.), 68–69 (sm. ir alt. p.), 72 (sm. p.), 106–107 (sm. p.), 107–108 (fort. p.) taktuose. Trečiąją pirmosios bazinės struktūros subgrupę sudaro kūrinio pradžioje fleitos partijoje nuskambantis darinys ir jo transformacijos, kurios vėl tik pakartojamos nesugeneruojant didesnių fragmentų (žr. 13 pvz.).

Paskutiniąją, ketvirtąją, pirmosios bazinės struktūros subgrupę sudaro dariniai, kurių „diapazoninis intervalas" (angl. *boundary interval*) (Forte, 1983a, p. 474) yra oktava:



14 pvz. Narbutaitės kūrinio „Mozartsommer 1991" (1991) fl. p., 52–53 taktai

Šiuose dariniuose, nuskambančiuose 36 (fort. p.), 53 (sm., alt. p.), 55–56 (fort. p.), 78 (fl. p.), 79 (fort. p.), 81 (sm., alt. p.), 87 (fl. p.), 90–91 (fl. p.), 97(fl., sm. p.), 123 (sm. p.), 127 (sm. p.) taktuose, oktavos intervalas įvairiai



13 pvz. Narbutaitės kūrinys „Mozartsommer 1991" (1991), I – fl. p., 1 t., II – fl. p., 4–5 t., III – fl. p., 8–9 t., IV – fl. p., 33 t., V – fl. p., 71–72 t.

užpildomas pereinamaisiais garsais. Oktavos „oriškumą“ / erdviškumą generuojant kūrinio muzikinę medžiagą pabrėžia ir absorbuoja kompozitorės kuriama puantilistinė faktūra, ypač fortepijono partijoje.

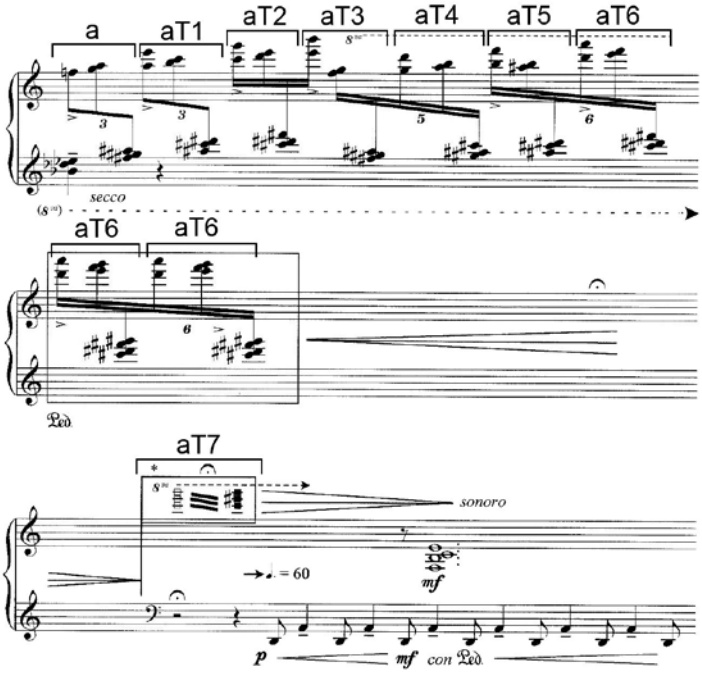
Kaip jau minėta, visi šie pirmosios bazinės struktūros subgrupėms priklausantys dariniai pakartoti netampa didesnės apimties muzikinės medžiagos fragmento išeities tašku. Diduma šio kūrinio muzikinės medžiagos yra sugeneruota remiantis tokiu pavienių darinių kartojimo principu, kai „ne iškart atsekamos mažiausių detalių sąšaukos“ (Paulauskis, 2006/2007), todėl praktiškai visuose kūrinio fragmentuose aptinkama kelių bazinių struktūrų kartotinių. Toks muzikinės medžiagos tęstinumo, kontinualumo formavimas iš įvairių tarpusavyje nesusijusių mikrofragmentų nėra būdingas kitiems lietuvių kompozitorių kūriniams, kurių muzikinė medžiaga paprastai sudaroma iš generuojančių vienos / dviejų bazinių struktūrų. Tad toliau aptarsime vieną iš populiariausių bazinės struktūros sklaidos strategijų – dėl to, kad muzikinės medžiagos tęstinumas grindžiamas koherentiškais ciklais, ji yra visiška priešingybė šiame skyrelyje aptartai sklaidos strategijai.

Besiplėtojančio pokyčio sklaidos interpretacijos

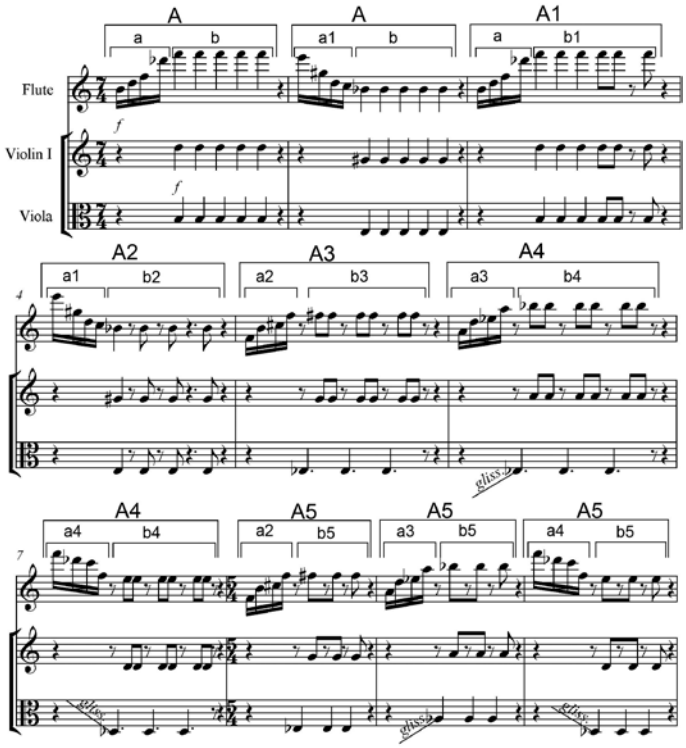
Besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategija kaip organiškumo, randamo gamtoje, muzikinė išraiška yra tarsi įrodymas, „jog menininkas į meno kūrinį gali inkorporuoti gamtoje aptinkamas vienijančias ir logines struktūras, tiksliai neimituodamas gamtos“ (Robb, 2008, p. 27). Galbūt dėl šios priežasties besiplėtojančio pokyčio strategiją taiko dauguma mūsų šiame straipsnyje analizuojamų lietuvių kompozitorių. Taikant šią sklaidos strategiją, praktiškai visada bazinės struktūros yra „pakartojamos tik varijuota forma“ (Schönberg, 1975, p. 129; cit. iš Frisch, 1982, p. 216). Taip kartojant bazines struktūras, iš karto transformuojami keli jų parametrai, sugretinamos tolimos transformacijos, dėl to sukuriamos „naujos ar kontrastingos, tačiau vis tiek su bazine struktūra susijusios idėjos“ (Haimo, 1997, p. 351).

Šiame straipsnyje besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategiją remdamiesi Haimo požiūriu (Haimo, 1997) interpretuojame kaip strategiją, sugeneruojančią tęstinį darinį, kuriame kiekvienas struktūros kartotinis yra ankstesniojo kartotinio transformacija. Taip sukuriamas „kryptingas bazinės struktūros kitimas“ (Schönberg, ZKIF, p. 38–39; cit. iš Haimo, 1997, p. 350). Tokio „kryptingo kitimo“ geriausią pavyzdį pateikia Vytautas Barkauskas kūrinyje fortepijonui „Poema“, op. 74 (1984). Kompozitorius stengiasi sklandžiai pereiti nuo vienos figūros prie kitos, todėl jas transformuoja laipsniškai (žr. 15 pvz.).

Viso fragmento muzikinė medžiaga sukuriama transformuojant bazinę struktūrą, pažymėtą raide a, paskui seka jos transformuotas kartotinis aT1 (raidė T nurodo transformaciją, skaičiukas – bazinės struktūros transformacijos variantą), aT2 ir t. t., kol pereinama į sonorą aT7. Ne tik transformuojami bazinės struktūros garsų aukščiai, bet ir modifikuojamas ritminis piešinys, pastarasis intensyvinamas.



15 pvz. Vytauto Barkausko kūrinio fortepijonui „Poema“, op. 74 (1984), fragmentas

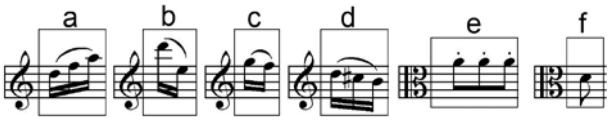


16 pvz. Broniaus Kutavičius IV miniatiūra „Klounas“ iš ciklo „Aštuonios Stasio miniatiūros“ (2000), 1–10 taktai

Tokį laipsnišką muzikinės medžiagos transformavimą – generavimą „kažko panašaus į įvykių grandinę, kurioje laipsniškai kuriamos naujos ir kontrastuojančios idėjos, nuo bazinės struktūros judama pamažu toliau, bet vengiama suvokiamo nuotrūkio logiškoje grandinėje“ (Haimo, 1997, p. 355), taikė ir Bronius Kutavičius IV miniatiūroje „Klounas“ iš ciklo „Aštuonios Stasio miniatiūros“ (2000) (žr. 16 pvz.).

Šiuo atveju laipsniškai transformuojamas antrojo bazinės struktūros segmento (16 pvz. pažymėtas raide b) – „elementaraus archetipinio modelio“ (Paulauskis, 2005/2006) – ritminis piešinys. Pirmasis segmentas (a) išlieka ritmiškai nepakitęs. Dešimtyje taktų nuosekliai pereinama nuo statiško (b), viena ritmine verte grindžiamo, ritmo prie šokiui būdingo ritminio piešinio (b5). Toks nuoseklus perėjimas, „cikliškas bemaž nekintantis muzikinės medžiagos judėjimas“ (Paulauskis, 2005/2006) įgyvendinamas per penkias pakopas.

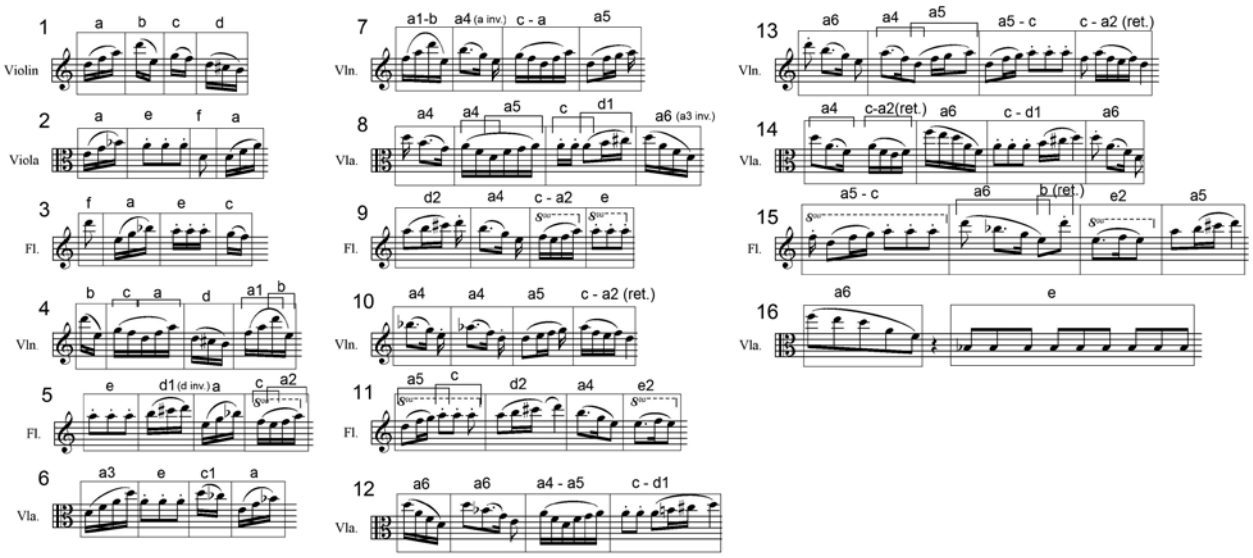
Paskutinysis šios sklaidos kaip laipsniško proceso pavyzdys paimtas iš Narbutaitės kūrinio fleitai, smuikui ir altui „Winterserenade“ (1997). Kompozitorė pirmą kūrinio muzikinės medžiagos ketvirtadalį suformuoja pasitelkusi šešias bazines struktūras:



17 pvz. Narbutaitės kūrinio „Winterserenade“ (1997) bazinės struktūros

Šios bazinės struktūros sujungiamos į stambesnius darinius (18 pvz., 1–16) – „subtiliai niuansuotas, viena kitą apsivejančias melodines linijas“ (Paulauskis, 2006/2007), kurios laipsniškai transformuojamos (nors iš bazinių struktūrų transformuojamos tik a ir d struktūros, kitos kartojamos tiksliai). Laipsniška stambesnių darinių medžiagos transformacija pasiekiama ne vien transformuojant jas sudarančius smulkesnius darinius, bet taip asocijuojant bei jungiant smulkesnes struktūras, kad jos sudarytų vis sudėtingesnius didesnius darinius. Jeigu pradiniai fragmento dariniai (18 pvz., 1–3), atliekantys bazinės struktūros eksponavimo funkciją, sudaryti iš 4 bazinių struktūrų, tai tolesni (18 pvz., nuo 4) sudaromi dažniausiai iš daugiau struktūrų, jas asocijuojant sudėtingų junginių modeliavimo kryptimi, jungiant taip, kad susidarytų vis sudėtingesnės struktūros, kurios kartais tampa savarankiškos. Pavyzdžiui, darinys a6 (18 pvz., 12 a6) iš karto transformuotai pakartojamas, kita jo transformacija aptinkama 14-ame darinyje (18 pvz., 14 a6): šiuo atveju šioji struktūra išplečiama, o darinyje Nr. 16 pastaroji transformacija (a6), tapusi jau bazine struktūra, toliau modifikuojama transformuojant ir ritminį piešinį.

Kaip matyti iš šio Narbutaitės kūrinio pavyzdžio (žr. 18 pvz.), šią sklaidos strategiją taikantys kompozitoriai, „užuot pateikę kontrastuojančias idėjas, naudoja tuos pačius pagrindinius modelius (angl. *basic patterns*), kuriuos modifikuoja išsaugodami jų atpažįstamumą“ (Sessions, 1971, p. 100; cit. iš Lochhead, 1996, p. 560). Klausantis Narbutaitės kūrinio, neapleidžia „kažko pažįstamo“ (Paulauskis,

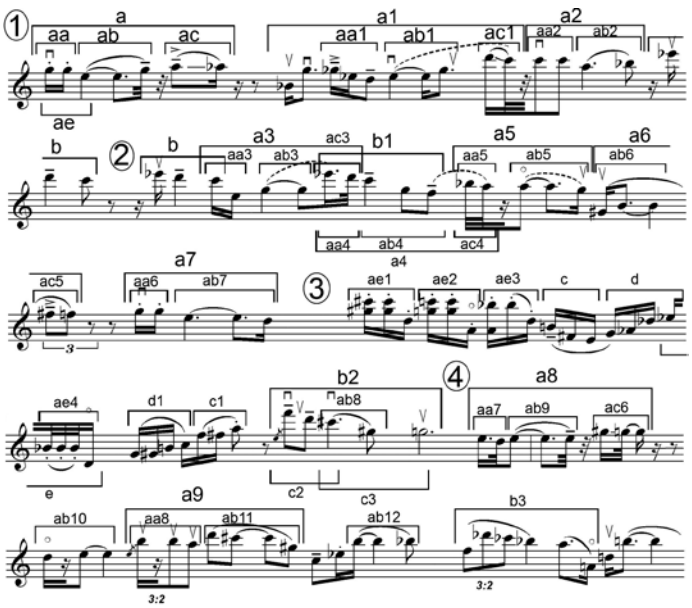


18 pvz. Narbutaitės kūrinio „Winterserenade“ (1997) bazinės struktūros ir jų sklaida (sutrumpinimų paaiškinimas: inv – inversija, ret – retrogradas)

2006/2007) įspūdis. Įgyvendindama laipsniško kitimo principą, kompozitorė neapsiribojo tik pradinėmis eksponuojamomis struktūromis. Laipsniškos transformacijos metu suformuoti dariniai imami traktuoti kaip naujos bazinės struktūros.

Kaip jau minėta skyrelio pradžioje, besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategijos vienas iš teigiamų aspektų yra tai, kad ji leidžia kilti naujoms idėjoms, kurios lieka susijusios su pradine bazine struktūra. Tad antroji besiplėtojančio pokyčio sklaidos interpretacija remiasi požiūriu į šią sklaidą ne kaip į laipsnišką procesą, o kaip į tęstinumą, sudarytą gretinant įvairiai nuo bazinės struktūros nutolusius darinius. Tokį šios sklaidos variantą pateikia Feliksas Bajoras sonatoje smuikui ir fortepijonui „Prabėgę metai“ (1979) (žr. 19 pvz.).

Tokių kūrinių muzikinės medžiagos plėtotė grindžiama „mikrostruktūromis – motyvais, susidedančiais iš mažiau nei keturių garsų“ (Poné, 1972, p. 112). Šios mikrostruktūros (aa, ab, ac, ad) sudaro stambesnį darinį a, pastarasis yra nuolat transformuotai kartojamas. Bazinėms struktūroms pritaikomos kelios transformacijos vienu metu, pavyzdžiui, ac1 – kinta ritminis piešinys, motyvas transponuojamas, kinta intervalinė sandara ir pan.



19 pvz. Felikso Bajoro sonatos smuikui ir fortepijonui „Prabėgę metai“ (1979), smuiko partijos I dalies pradžios analizė

a a1 a2 a3 a5 a6 a7 a8 ab10 a9
b b b1(a4) b2 b3
c

20 pvz. Pavyzdyje (Nr. 19) pateiktos Bajoro sonatos smuikui ir fortepijonui „Prabėgę metai" (1979) I dalies pradžios sandara

Kaip matyti iš pateikto pavyzdžio (Nr. 20), nagrinėjamame kūrinio fragmente vyrauja transformuota bazinė struktūra (a). Šiuo atveju besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategija grindžiama ne laipsnišku kitimu, o įvairiai transformuotų tos pačios struktūros kartotinių gretinimu, dėl to muzikinė medžiaga tampa sudėtinga ir ne visuomet aišku, ar išskirtas darinys yra labai tolima bazinės struktūros transformacija, ar tai vis dėlto jau naujas darinys (pavyzdžiui, segmento a1 pradžioje pasirodantis motyvas aa1 galėtų būti traktuojamas kaip naujas darinys).

Kaip buvo galima pastebėti, daugumoje analizuotų kūrinių vyrauja paprastesnės sklaidos strategijos, jas identifikuojant nereikia naudoti sudėtingų analizės metodų, nes dauguma jų yra atpažįstamos net ir klausa. Šios „paprastesnės" strategijos muzikinės medžiagos tęstinumo įspūdį sukuria kartodamos bazinę struktūrą tiksliai arba pritaikius nesudėtingas transformacijas. Nors atsitiktinio pasklidimo sklaidos strategiją taiko dauguma nagrinėtų kompozitorių, kūriniai, kurių muzikinė medžiaga tarsi mozaika būtų sudaryta iš gausybės struktūrų, aptinkami retai, kaip ir kūriniai, grindžiami gretinant sudėtingomis transformacijomis modifikuotus bazinės struktūros kartotinius. Šiame skyrelyje stengėmės nagrinėti ne kuo daugiau sklaidos strategijų, o įvairesnius jų muzikinės išraiškos variantus, tuo dar kartą mėgindami įrodyti, kad kiekvienas kūrinys pateikia unikalų požiūrį į bazinių struktūrų sklaidos strategijų siūlomas galimybes.

Išvados

Visus straipsnyje analizuotus lietuvių kompozitorių kūrinius galima laikyti organiškais, nes didžiąją dalį kūrinių muzikinės medžiagos pavyko redukuoti į nedaug bazinių struktūrų. Tačiau šią mūsų analizę reikėtų interpretuoti ne vien kaip siekį parodyti organiškumo muzikinę raišką, bet taip pat ir kaip tam tikrą norą rekonstruoti kompozicinį procesą, galbūt net iškeliant prielaidą, kad organiškumas yra iš kompozicinės praktikos kylantis reiškinys, o ne dirbtinai muzikologų taikomas teorinis modelis. Taip pat šia analize pademonstravome, jog organiškas požiūris gali būti pritaikytas ir XX a. pabaigoje parašytiems kūriniams.

Straipsnyje aptartuose kūriniuose dažniausiai vyrauja viena sklaidos strategija, ji papildoma įvairiomis kitomis strategijomis. Nors šios strategijos teoriškai gali pasirodyti nesudėtingos, jos labai įvairiai realizuojamos kūriniuose ir sukuria nesikartojančius rezultatus.

Atsitiktinio pasklidimo sklaidos strategijai būdinga tai, kad bazinės struktūros kartojamos ne iš karto šioms nuskambėjus, bet po tam tikro laiko intervalo, taip bazinės struktūros tarsi „išbarstomos" po kūrinio muzikinę medžiagą. Periodinio kartojimo, kuris nagrinėtuose lietuvių kompozitorių kūriniuose aptinkamas retai, atveju bazinės struktūros kartojamos arba reguliariais laiko intervalais, arba reguliariai nuskamba po kokio nors darinio. Tokį reguliarų bazinės struktūros kartojimą naudojo Jasenka pjesėje fortepijonui „ME-KA" (1995–1996). Dažniausiai kompozitoriai naudoja nereguliaraus kartojimo sklaidos strategiją, kūrinyje pasireiškiančią dviem būdais. Pirmiausia praktiškai kiekviename analizuotame muzikos kūrinyje aptinkamas atvejis, kai dariniai ne šiaip pakartojami po ilgesnio laiko tarpo, bet pakartojami tam, kad taptų naujo fragmento muzikinės medžiagos išeities tašku. Antruoju atveju bazinės struktūros tiesiog tiksliai ar pritaikius transformacijas pakartojamos kūrinyje įvairiais laiko intervalais (Juzeliūno styginių kvartete Nr. 4 (1980)). Vienintelis iš analizuotų straipsnyje muzikos kūrinių, kurio didžioji dalis muzikinės medžiagos sugeneruota neperiodinio kartojimo būdu, yra Narbutaitės kūrinys „Mozartsommer 1991" (1991).

Naudojant besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategiją, fragmento muzikinės medžiagos tęstinumas sukuriamas nuolat kartojant (dažniausiai pritaikius įvairias transformacijas) vieną bazinę struktūrą. Ši sklaidos strategija lietuvių kompozitorių kūriniuose įgyvendinama dviem būdais. Pirmiausia naudojant „kryptingą kitimą", kuriuo tęstinumas sukuriamas laipsniškai transformuojant bazinę struktūrą (Barkausko „Poemoje" op. 74 (1984), Kutavičiaus IV miniatiūroje „Klounas" iš ciklo „Aštuonios Stasio miniatiūros" (2001), Narbutaitės „Winterserenade" (1997)). Antruoju atveju muzikinės medžiagos tęstinumas sugeneruojamas gretinant įvairias bazinės struktūros transformacijas. Tokį sklaidos variantą pateikė Bajoras sonatoje „Prabėgę metai" (1979). Besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategija yra dažniausiai analizuotuose lietuvių kompozitorių kūriniuose aptinkama bazinių struktūrų sklaidos strategija.

Požiūrio, kad muzikos kūrinys sugeneruotas multiplikuojant nedaug bazinių struktūrų, pritaikymas analizuojant lietuvių kompozitorių kūrinius ne tik suteikė galimybę geriau pažinti pastarųjų techninę pusę, bet ir tarpusavyje susiejo tokių dažniausiai tarpusavyje nesiejamų kompozitorių kaip Barkauskas, Kutavičius, Narbutaitė kūrinius. Tik iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, kad organiškumas – tai tam tikra ideologija, nesuteikianti galimybės objektyviai pažinti muzikos kūrinių, tačiau šis požiūris pakinta, kai organiškumas yra susiejamas ne su estetika, o su muzikos psichologija, su tuo, kaip žmonės suvokia muzikos kūrinius, bet tai jau gairės tolesniems tyrinėjimams.

Nuorodos

1 Ir mechanistinė, ir organiško vieningumo estetika į muzikos kūrinį žvelgia kaip į sudarytą iš bazinės idėjos ir jos plėtotės. Tačiau plėtotės procesas abiejų idėjų šalininkų suvokiamas skirtingai. Mechanistinė koncepcija, orientuota į kompozitorių edukaciją ir kilusi tuo metu (XVI–XVII a.), kai muzika dar turėjo glaudžių ryšių su matematika, bazinės idėjos plėtotę suvokė kaip konstravimo, paremto hierarchiška muzikos sintaksės struktūra, kuri vėliau padengiama ornamentika, procesą. Šias idėjas XVIII a. pabaigoje keitusi organiškumo estetika nusigręžė nuo tokio racionalumo ir suteikė kompozitoriui daugiau laisvės modifikuokuoti / transformuoti bazinę idėją plėtotės metu.

2 Muzikos kūrinio procesai aiškinami remiantis gyvam organizmui būdingais reiškiniais. Muzikologijoje įsivyrauja idėja, kad kūrinio prekompozicija yra embrioninė – ląstelė (angl. *germ – cell*). Imama teigti, kad muzikos kūrinys kyla iš bazinės idėjos ar poetinės *Idee*, o organizmo plėtotės proceso analogu muzikoje laikoma motyvinė ir harmoninė plėtotė (Robb, 2008, p. 32). Jei ankstyvuosiuose Baroko laikotarpio darbuose motyvas buvo plėtojamas gana paprastomis priemonėmis, tokiomis kaip inversija, augmentacija, modifikavimas, chromatinė alteracija ir kt., tai klasicizmo laikotarpio kūriniuose motyvas naudotas kaip struktūros artikuliavimo ir medžiagos suvienijimo priemonė. Tokią tendenciją pastebi ir Charlesas Rosenas teigdamas, kad motyviniai santykiai tampa svarbūs jau XV a., bet motyvinė plėtotė reikšmingesnė klasikiniu periodu (Rosen, 1998, p. 39; cit. iš Robb, 2008, p. 34). Tematinės plėtotės svarbą XVIII a. galima paaiškinti ir tuo, kad susiformuoja „absoliučios muzikos" idėja, dėl to Europos muzika vis labiau darosi reginiu nei ritualu ar kolektyvine veikla. Klausytojo vaidmuo koncerte tampa labiau individualizuotas, todėl, anot Dahlhauso, norint pateisinti instrumentinės muzikos klausymą „dėl jos pačios" (t. y. kaip autonomišką kūrinį, atliekamą koncerte), instrumentinė muzika imta interpretuoti kaip „tonali kalba" (Dahlhaus, 1987, p. 221; cit. iš Robb, 2008, p. 10), kurios centre – motyvas ir jo plėtotė (Robb, 2008, p. 10).

3 Vis didėjantis neigiamas požiūris į organiškumo estetiką remiasi Janet Levy (Levy, 1987; cit. iš Montgomery, 1992, p. 23) išsakyta nuomone, kad organiškumas „yra ne vien į viską prasismelkiantis požiūris; tai invazinė idėja, nes diegiama ne vien į dabarties, bet ir į praeities muzikos teorijos ideologiją" (Street, 1989, p. 80).

4 Muzikos kūrinį kaip gyvą organizmą interpretavo labai daug XX a. muzikologų ir kompozitorių, pavyzdžiui, Schönbergas (1911), Hansas Kelleris (1957) ir kt.

5 Organiškumas siejamas su biologiniais procesais, todėl išsikristalizavę du požiūriai į bazinę struktūrą neatsitiktinai pirmiausia kilo bandant paaiškinti biologinę gyvybę. Goethe organiškumą siejo su „prototipinėmis gyvybės formomis (vok. *Urtypen*), sudarytomis iš visų įmanomų variantų ir elementų (pavyzdžiui, augalas, turintis visų augalų išskirtinius bruožus)" (Montgomery, 1992, p. 18). Anot Goehte's, tai pirmapradis augalas, kurio „šaknys nesiskiria nuo stiebo, stiebas nesiskiria nuo lapų, o lapai nesiskiria nuo žiedo – tai tos pačios idėjos variacijos" (Webern; 1963, p. 53; cit. iš Street 1989, p. 77).

6 Muzikos teorijoje nusistovėjo tam tikri bazinės struktūros ekvivalentai. Pavyzdžiui, Steinas, 1906–1910 m. studijavęs pas Schönbergą, manė, kad bazinė struktūra yra darinys, labai panašus į tai, kas dabartinėje muzikologijoje būtų vadinama neorganizuotu aukščio klasių setu. Setas funkcionuoja kaip bazinė struktūra todėl, kad būdamas analitine priemone geba redukuoti visą dvylikagarsės muzikinės medžiagos įvairovę į Forte (1973) nustatytas 228 pagrindines setų formas. Josefas Ruferis bazinės struktūros muzikiniu atitikmeniu taip pat siūlo ir seriją. Tikėtina, šiuo atveju bazinės struktūros atitikmeniu reikėtų laikyti ne vien dvylikagarsę seriją, bet ir patį serijiškumą kaip įvairių muzikinių elementų organizavimo priemonę, nes, pavyzdžiui, Olivier Messianas, Pierre'as Boulezas, net Osvaldas Balakauskas, pasitelkę seriją, organizuoja ne vien garsų aukštį, bet ir kitus muzikinius parametrus: ritmą, dinamiką ir pan. Patricia Carpenter, studijavusi pas Schönbergą paskutiniaisiais jo dėstytojavimo metais, bazinę struktūrą suvokia kaip „konkrečią abstrakčios muzikinės idėjos išraišką" (Schiano, *Grove*). Jos straipsnyje (1983) bazinės struktūros „spektras išplečiamas nuo viso kūrinio iki jo mažiausio segmento" (Pearsall, 2004, p. 93), taip peržengiama motyvinės analizės ribos arba motyvo kaip bazinės struktūros suvokimas.

7 „Maksimumas garsų, kurie gali būti lengvai integruoti, yra penki ar šeši" (Hasty, 1984, p. 170). Anot Lerdahlo (Lerdahl, 1983; cit. iš Dunsby, 2008, p. 103), motyvas „susideda nuo dviejų iki penkių garsų".

8 Kartojamas harmoninis modelis retai suvokiamas neatsižvelgiant į ritminį ir melodinį kontūrą ir dėl to sunkiai gali būti traktuojamas kaip motyvas, tačiau harmoniniai elementai gali prisidėti prie motyvo komponavimo, kaip yra leitmotyvuose, naudojamuose XIX a. operoje (Drabkin, *Grove*, *Motif*).

9 Ritminis motyvas – trumpa, charakteringa akcentuotų ir neakcentuotų arba trumpų ir ilgų artikuliacijų sekvencija, kartais apimanti ir pauzes. Ritminiai motyvai gali būti susaistyti su melodija (tikriausiai pats populiariausias tokios sąsajos pavyzdys yra Beethoveno Penktosios simfonijos „likimo" motyvas) arba jie gali egzistuoti kaip ritminės idėjos pačios savaime, visiškai (arba praktiškai visiškai) nesusietos su melodija, toks motyvas atpažįstamas atliekant jį ir netoniniais mušamaisiais instrumentais.

10 Šio „augimo" proceso suvokimo ir tikėjimo, kad viena gali būti kito radimosi prielaida, rezultatu galima laikyti „organinio vieningumo" sampratą (Orsini, 1973, p. 422). „Muzikos kūriniai suvokiami kaip visumos, sudarytos iš susijusių dalių" (Hasty, 1984, p. 167), iš „dalių gausos, kuri gali būti redukuota į vienį" (Orsini, 1973, p. 422) – bazinę struktūrą. Vis labiau įsitvirtina požiūris, kad „pagrindinis būdas pasiekti vieningumą muzikoje yra pirminės medžiagos kartojimas" (Newman, 1954, p. 303), o „kiekviena sudedamoji kūrinio dalis [...], neturinti santykių su kitomis dalimis ir tokiu būdu esanti opozicijoje vieningumui, yra trūkumas ir defektas, sukeliantis nepasitenkinimą" (Sulzer, 1995, p. 45; cit. iš Robb, 2008, p. 22). Beje, organinį vieningumą Bentas ir Pople (Bent, Pople, 2004) pavadino „analitiniu vieningumu", nes dažnai pastarasis yra analitikų „atrandamas", o ne girdimas klausantis kūrinio, nors, pasak Schiano (Schiano, 2004), Schönbergas manė, kad organiškumo idėjų perkėlimas ir įgyvendinimas muzikos kūrinyje turėtų užtikrinti muzikos suprantamumą, o ją suvokiant kyla emocinis ir intelektualinis pasitenkinimas.

11 Dora A. Hanninen (Hanninen, 2001, p. 355) išskyrė tris motyvinės analizės etapus: atskyrimą, asociaciją ir teoriją.

12 Teorinėje literatūroje išskiriama gausybė bazinės struktūros transformacijos būdų, kuriuos galima suskirstyti į dvi grupes:

Tradicinės transformacijos formos muzikoje naudojamos tikintis, kad bus suvoktos. Tokį transformacijos tipą įkūnija imitacija, sekvencija, *ostinato*, pakartojimas per atstumą,

pakartojimas inversija ar retrogradu, panašumai tarp motyvų, skoliniai ar citatos (Zagny, Rovner, 1999, p. 180). Tradicinėms priskiriamos transformacijos gali būti suskirstytos į (Zagny, Rovner, 1999, p. 165):

1) trukmių transformacijas – tai tikslus pakartojimas arba augmentuotas pakartojimas (diminucija yra suvokiama kaip augmentacijos atmaina);

2) aukščių transformacijas – tai tikslus, transponuotas arba inversinis pakartojimas;

3) garsų eiliškumo transformacijas – tai tikslus arba retrogradinis pakartojimas.

Taip pat naudojami ir įvairūs šių priemonių deriniai, pavyzdžiui, retrogradinė inversija. Reikėtų paminėti, kad šiomis tradicinėmis transformacijomis pakeistus darinius dauguma teoretikų suvokia kaip ekvivalenčius bazinei struktūrai. Tematinis motyvų turinys laikomas identišku, kai jiems pritaikoma transpozicija, inversija ir retrogresija, o ritminis motyvų turinys laikomas ekvivalentiškas tuomet, kai jam pritaikoma retrogresija, augmentacija ir diminucija, ir verčių pakeitimas" (Boyton, 1995, p. 197).

Nors Antonas Webernas (Webern, *The Path to the New Music*; cit. iš Solomon, 1973, p. 258) manė, kad be tradicinių transformacijų nėra jokių kitų, vis dėlto kūryboje taikomos ir netradicinės (individualios) transformacijos; jos ne tik sudėtingesnės, bet jų yra ir gerokai daugiau nei tradicinių. Šiuo atveju bazinė struktūra transformuojama sudėtingiau, todėl ir sąsajos tarp bazinės struktūros (invarianto) ir jos kartotinių (variantų) kur kas sunkiau suvokiamos (Zagny; Rovner, 1999, p. 175).

13 Panašią idėją yra išsakęs ir Schönbergas (Schönberg, ZKIF, p. 38–39; cit. iš Haimo, 1997, p. 350): „Galima išskirti du motyvo varijavimo metodus. Pirmasis dažniausiai yra suprantamas kaip niekas daugiau nei ornamentavimas; panaudojamas siekiant sukurti įvairovę ir paprastai pranykstantis be ženklo. Antrąjį galima pavadinti besiplėtojančiu pokyčiu. Kitimai vyksta kryptingai, turėdami tikslą sudaryti galimybes rastis naujoms idėjoms."

14 Tokių Dahlhauso teiginių nereikėtų suabsoliutinti, nes transponuotų sekvencijų apstu ir klasikų kūryboje, be to, Wagnerio kūryboje yra epizodų, sukurtų pasitelkus plėtotes, o ne vien kartojimo metodus (Newcomb, 1981), ir, priešingai, Brahmsas savo kūryboje taip pat naudoja tikslų kartojimą ir sekvencijas (Frisch, 1982, p. 227).

15 Šiame straipsnyje Schönbergas įtvirtina Brahmso kūrinius kaip besiplėtojančio pokyčio kompozicinės technikos etaloną.

16 T – pakartota pritaikius transformaciją.

Literatūra

Allen, Forte. Motivic Design and Structural Levels in the First Movement of Brahms's String Quartet in C Minor. In *The Musical Quarterly*, 1983(a), Vol. 69, No. 4, p. 471–502. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/741977 [žiūrėta 2011 11 20].

Allen, Forte. Motive and Rhythmic Contour in the Alto Rhapsody. In *Journal of Music Theory*, 1983(b), Vol. 27, No. 2, p. 255–271. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/843519 [žiūrėta 2011 11 24].

Almén, Byron. Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis. In *Journal of Music Theory*, 2003, Vol. 47, No. 1, p. 1–39. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/30041082 [žiūrėta 2011 10 14].

Bent, Ian D.; Pople, Anthony. Analysis. In *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*. Prieiga per internetą: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862 [žiūrėta 2010 09 28].

Bent, Ian D. *Analysis*. Scranton, Pennsylvania: W W Norton & Co Inc, 1987.

Boynton, Neil. Formal Combination in Webern's Variations Op. 30. In *Music Analysis*, 1995, Vol. 14, No. 2/3, p. 193–220. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/854013 [žiūrėta 2012 02 14].

Brinkman, Alexander R. The Melodic Process in Johann Sebastian Bach's „Orgelbüchlein". In *Music Theory Spectrum*, 1980, Vol. 2, p. 46–73. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/746179 [žiūrėta 2012 01 20].

Cook, Nicholas. *A guide to musical analysis.* Oxford University Press, Oxford, 1994. Prieiga per internetą: http://books.google.com/books?id=wwKreRHGoVUC&lpg=PP1&hl=lt&pg=PP1#v=onepage&q&f=false [žiūrėta 2010 10 15].

Dahlhaus, Carl. *Schoenberg and the new music*. Cambridge University Press, Cambridge, 1989. Prieiga per internetą: http://books.google.lt/books?id=7HxVu2J7Z94C&lpg=PP1&dq=dahlhaus&pg=PP1#v=onepage&q&f=false [žiūrėta 2010 11 18]

Daunoravičienė, Gražina. W. A. Mozarto muzika „tekstų tinklo" sankirtose. In *Lietuvos muzikologija*, t. 7, Vilnius, 2006, p. 51–67. Prieiga per internetą: http://old.lmta.lt/web/pdf/lt_muzikologija/2006/05_51-67_Daunoraviciene.pdf [žiūrėta 2012 05 14].

Drabkin, William. Motif [motive]. In *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Prieiga per internetą: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/53712 [žiūrėta 2011 03 18].

Dunsby, Jonathan. Thematic and motivic analysis. In *The Cambridge History of Western Music Theory*. Ed. by Christensen, Thomas, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 907–926.

Embry, Jessica L. *The Role of Organicism in the Original and Revised Versions of Brahms's Piano Trio In B Major, Op. 8, Mvt. I: a Comparison by Means of Grundgestalt Analysis*. Magistro darbas. University of Massachusetts Amherst, Massachusetts, 2007.

Frisch, Walter. Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition. In: *19th-Century Music*, 1982, Vol. 5, No. 3, p. 215–232. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/746461 [žiūrėta 2010 12 09].

Gingerich, Lora L. A Technique for Melodic Motivic Analysis in the Music of Charles Ives. In *Music Theory Spectrum*, 1986, Vol. 8, p. 75–93. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/746071 [žiūrėta 2010 03 18].

Haimo, Ethan. Developing Variation and Schoenberg's Serial Music. In *Music Analysis*, 1997, Vol 16, No. 3, p. 349–356. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/854403 [žiūrėta 2011 05 27].

Hanninen, Dora. A. Associative Sets, Categories, and Music Analysis. In *Journal of Music Theory*, 2004, Vol. 48, No. 2, p. 147–218. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/27639382 [žiūrėta 2012 04 20].

Hasty, Christopher F. Phrase Formation in Post-Tonal Music. In *Journal of Music Theory*, 1984, Vol. 28, No. 2, p. 167–190. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/843531 [žiūrėta 2010 02 10].

Hasty, Christopher. Segmentation and Process in Post-Tonal Music. In *Music Theory Spectrum*, 1981, Vol. 3, p. 54–73. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/746134 [žiūrėta 2011 05 26].

Kerman, Joseph. How We Got into Analysis, and How to Get out. In *Critical Inquiry*, 1980, Vol. 7, No. 2, p. 311–331. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/1343130 [žiūrėta 2011 10 16].

Kooij, Hans Eduard. Composition by Use of Germ Cells: A Botanical-Musical Analogy in the Willem Pijper Sonata for Piano. In *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 2004, deel 54, No. 2, p. 119–131. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/20203905 [žiūrėta 2012 03 24].

Lochhead, Judy. A Question of Technique: The Second and Third Piano Sonatas of Roger Sessions. In *The Journal of Musicology*, 1996, Vol. 14, No. 4, p. 544–578. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/764072 [žiūrėta 2012 01 05].

Montgomery, David L. (1992). The Myth of Organicism: From bad Science to Great Art. In *The Musical Quarterly*, 1992, Vol. 76, No. 1, p. 17–66. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/741912 [žiūrėta 2011 05 24].

Newman, William S. Musical Form as a Generative Process. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1954, Vol. 12, No. 3, p. 301–309. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/426973 [žiūrėta 2010 11 18].

Orsini, G. N. G. Organicism. In *Dictionary of the History of Ideas*. Ed. by Wiener, Philip, P. New York: Charles Scribner's sons, 1973, Vol. III. p. 421–427.

Paulauskis, Linas. Bronius Kutavičius: Jeigu nėra paslapties – nėra ir muzikos. In *Lietuvos muzikos link*, 2005/2006, Nr. 11. Prieiga per internetą: http://www.mic.lt/lt/classical/info/251 [žiūrėta 2012 05 17].

Paulauskis, Linas. PORTRETAS. Onutės Narbutaitės garsais rašomas dienoraštis. In *Lietuvos muzikos link*, 2006/2007, Nr. 13. Prieiga per internetą: http://www.mxl.lt/lt/classical/info/117 [žiūrėta 2012 05 15].

Pearsall, Edward. Transformational Streams: Unraveling Melodic Processes in Twentieth-Century Motivic Music. In *Journal of Music Theory*, 2004, Vol. 48, No. 1, p. 69–98, Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/27639377 [žiūrėta 2011 11 27].

Poné, Gundaris. Webern and Luigi Nono: The Genesis of a New Compositional Morphology and Syntax. In *Perspectives of New Music*, 1972, Vol. 10, No. 2, p. 111–119. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/832336 [žiūrėta 2012 01 13].

Pressing, Jeff. Improvisation: methods and models. In *Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Ed. by John A. Sloboda, Oxford: Clarendon Press, 2001, p. 129–178.

Réti, Rudolph. *The thematic process in music*. New York: The Macmillan Company, 1951.

Ringer, Alexander L. Melody. In *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Prieiga per internetą: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18357 [žiūrėta 2011 03 13].

Schiano, Michael J. Grundgestalt. In *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Prieiga per internetą: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11868 [žiūrėta 2010 09 16].

Sisman, Elaine. Variations. In *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Prieiga per internetą: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29505 [žiūrėta 2011 12 18].

Solie, Ruth A. The Living Work: Organicism and Musical Analysis. In *19th- Century Music*, 1980, Vol 4, No. 2, p. 147–156. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/746712 [žiūrėta 2011 05 20].

Straus, Joseph N. The Progress of a Motive in Stravinsky's the Rake's Progress. In *The Journal of Musicology*, 1991, Vol. 9, No. 2, p. 165–185. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/763551 [žiūrėta 2012 01 01].

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*. No. 4, Oxford: Oxford University Press, 2005.

Terricciano, Alan Lage. *Beyond the fifth measure: a grundgestalt oriented analysis of the first movement of Beethoven's concerto op. 58*. Magistro darbas. University of Rocherter, Rocherter, New York, 1986.

Toorn, Pieter C. van den. What's in a Motive? Schoenerg and Schenker Reconsidered. In *The Journal of Musicology*, 1996, Vol. 14, No. 3, p. 370–399. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/764062 [žiūrėta 2010 05 23].

Whittall, Arnold. Music Analysis as Human Science? "Le Sacre du Printemps" in Theory and Practice. In *Music Analysis*, 1982, Vol. 1, No. 1, p. 33–53. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/853990 [žiūrėta 2011 12 18]

Zagny, Sergei; Rovner, Anton. Imitation: Traditional and Nontraditional Transformations of Melodies. In *Perspectives of New Music*, 1999, Vol. 37, No. 2, p. 163–187. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/833514 [žiūrėta 2010 03 13].

Summary

In this paper organicism became the starting point of our attitude to a musical composition. We perceive musical material as generated from a small number of initial entities that we called using Schönberg's term "basic shape" (*Grundgestalt*). Various musical units can serve as basic shapes. Because of the importance of the motive that became stronger in the music and theory of the 20th century as well as to the fact that it corresponds with the demands made for the musical expression of the basic shape, we chose the motive as a musical expression of the basic shape. Employing motivitic analysis as the main method we studied the strategies of random development and developing variation that are linked with organicism in the chamber works of Lithuanian composers written at the end of the 20th century.

In all the compositions analyzed the musical material was generated using both development strategies. Although in every composition these strategies do acquire a specific form of expression we noticed certain regularities. Chance development has two forms. In the case of periodic repetition that is rare in the analyzed works of Lithuanian composers, basic shapes are repeated either in regular time intervals or they are heard regularly after some structure. The repetition of such regular basic shape was used by Jasenka

in the piano piece *ME-KA* (1995–1996). Most frequently composers use the irregular repetition development strategy that is expressed in the composition in three ways. Firstly, practically in every musical work analyzed there are cases when entities are repeated after a longer period of time so that they become the starting point for a new fragment of musical material. In the second case basic shapes are simply repeated precisely or after being transformed they are repeated in the piece at various intervals of time (Barkauskas' Poem Op. 74 (1984), Juzeliūnas' String Quartet No 4 (1980). The only composition analysed in this paper the larger part of whose musical material is generated by non-periodical repetition is Narbutaitė's *Mozartsommer 1991* (1991). In the third case of development the basic shape becomes as if "fixed standard" that are close or precise variants of repeated sequences of basic shape.

The strategy of developing variation in the works of Lithuanian composers is implemented in two ways. The first is using a "purposeful development" when the created continuity is based on the gradual transformation of basic shape (Barkauskas' Poem Op. 74, 1984, Merkelis' *FlaVio*, 2001, Kutavičius' Miniature No 4 *Klounas* from the cycle *Aštuonios Stasio miniatiūros*, 2001, and Narbutaitė's *Winterserenade*, 1997). In the second case the continuity of musical material is generated comparing various basic shape transformations. This variant is seen in Bajoras' sonata *Prabėgę metai* (1979).

We hope that the paper will help to better understand not only individual aspects of the anlysed works of the composers but also common properties that link these composers not only among themselves but also with a wider tradition of music in the West.

Ivan KUZMINSKY

Joint and Divergent Elements in the Vilnius Treatises of the Second Half of the 17th Century: *Musical Grammar* by Mykola Dyletsky and *Ars et Praxis Musica* by Sigismundus Lauxmin

Vilniaus XVII a. antros pusės traktatų bendrumai ir skirtumai. Nikolajaus Dileckio „Muzikos gramatika" ir Žygimanto Liauksmino „Ars et praxis musica"

Abstract
This article is devoted to the comparison of different *ex facto* musical treatises *Musical Grammar* by Mykola Dyletsky and *Ars et praxis musica* by Sigismundus Lauxmin. One of the main purposes of these treatises was to teach singing. Another important element of our analysis is the term *cantus fractus* which was often used in this region from the end of the 16th century that gives us the opportunity to speculate about possible character of the music which has not survived. A detailed analysis not only confirms their close connection but also points to the place of these treatises in the historical development of the musical and theoretical conception.
Keywords: *Musical Grammar*, Mykola Dyletsky, *Ars et praxis musica*, Sigismundus Lauxmin, Gregorian chant, partes multivoice, Vilnius, protograph, manuscript copies, scala music, manus music, manus Guidonis, vox, clavis signatae, clavis non signatae, syllabae, cantus durus, cantus mollis, cantus diesis, cantus vero, cantus ficto, cantus mixto, organ, transpositio, tactus, cantus choralis, cantus fractus, cantus figuralis.

Anotacija
Straipsnyje tyrinėjami du skirtingi muzikos traktatai. Tai Nikolajaus Dileckio „Muzikos gramatika" ir Žygimanto Liauksmino „Ars et praxis musica". Vienas pagrindinių abiejų traktatų tikslų buvo mokyti dainavimo. Kitas reikšmingas bendras jų požymis – sąvokos *cantus fractus* vartojimas traktatuose. XVI a. muzikos teorijoje Vilniaus aplinkoje tai buvo dažna sąvoka, suteikianti galimybę mąstyti apie to laikotarpio neišlikusios muzikos pobūdį. Detali analizė atskleidžia ir patvirtina jų bendrumus ir įrodo traktatų svarbą muzikos teorijos raidai.
Reikšminiai žodžiai: „Muzikos gramatika", Nikolajus Dileckis, „Ars et praxis musica", Žygimantas Liauksminas, grigališkasis choralas, daugiabalsiškumas, Vilnius, protografas, rankraščio kopijos, *musica scala*, *musica manus*, *manus Guidonis*, *vox*, *clavis signatae*, *clavis non signatae*, *syllabae*, *cantus durus*, *cantus mollis*, *cantus diesis*, *cantus vero*, *cantus ficto*, *cantus mixto*, vargonai, transpozicija, *tactus*, *cantus choralis*, *cantus fractus*, *cantus figuralis*.

Introduction

Researching Mykola Dyletsky's[1] musical treatise *Musical Grammar* has lasted for more than 150 years[2]. However, the musical and theoretical legacy of this prominent theoretician and composer of the second half of the 20th century continues to draw attention of different scholars because it is only one source of musical and theoretical conception about studying the so-called partes multivoice[3], i. e. national variant of Liturgical multivoice of the European type.

In general, researchers agreed that the origin of *Grammar* should be searched in musical and theoretical treatises of the Western authors (Скребков, 1969, p. 69–70; Баранова, 1992, p. 152–156; *Музыкально-теоретические системы*, 2006, p. 216), however, they did not make such scholarly research.

In this work the author compared the systems of studying to sing enclosed in the musical and theoretical treatises *Musical Grammar* by Dyletsky and *Ars et praxis musica* by Sigismundus Lauxmin[4]. These systems also contain a lot of knowledge about the basis of musical grammar.

We also chose Lauxmin's work not accidentally and because of its joint territorial origin, joint musical surroundings and closeness in time of writing with Dyletsky's *Musical Grammar.*

The first copies of *Ars et praxis musica* were printed in the Latin language at the printing house of the Vilnius Jesuit Academy in 1667, and as Dyletsky mentioned the first copy of *Grammar* was also written in Vilnius:

> *ЇДЕА Грамматикїи Мусикїйской Составленная прежде Николаемъ Дилецкимъ в Вилнѣ* [The idea of "Musical Grammar" was created by Mykola Dyletsky in Vilnius"] (The source of the quotation: РГБ, title page).

In *Grammar* there are also a few mentions of Vilnius protograph:

> *По поданому букварю и во Грамматїкїи моей нынѣшней виленской на органѣ*[5] [According to this alphabet and my "Musical Grammar"with an organ from Vilnius];

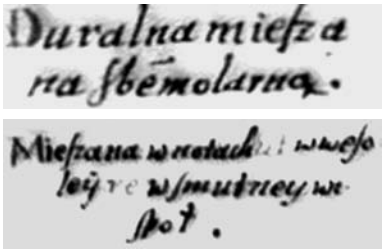
> *отвѣтъ узриши въ виленской моей грамматики* [You can find an answer in my Vilnius grammar] (Смоленский, 1910, p. 154).

In the copy of the other treatise where this treatise was announced it was mentioned that musical rules and musical alphabets of *Grammar* were translated from the Polish language books to the bookish Slav language of that time:

> *книги сея, что перевелъ съ польскаго языка на словенськiй* [This book was translated from Polish into the Slav language] (Смоленский, 1910, p. 53).

It is also confirmed by the fact that there is a fragment written in Polish on the scheme of transpositional wheel. This fragment is unique and it is preserved only in the oldest copy of *Grammar* from 1677:

> *musica duralna. Bemmolarna. Diesisowa w czetyrech bemolach. Duralna mieszana s bemolarna. Bemollarna mieszana z duralna. Diaesisowa mieszana z duralna. Mieszana w notach ut w wesoley re w smutney w spot* [Hard music, flat music, sharp music with four flats. The mixed hard music with flat music. Flat music with hard music. The mixed sharp music with hard music. The mixed music with notes *ut* in merry music and *re* in sad music] (РГАДА, Л. 76).



Example 1. Polish text fragments from *Musical Grammar*

But there is evidence that Dyletsky could have also used treatises written in other languages. In *Grammar* some terms translated into the Slav language are placed together with original primary sources in the transliterated form from the Latin, Greek and Italian languages. It should be pointed out that the majority of terms come from Latin:

> *Мусикия паки гречески, латински же паки кантус, славенски же пение* [Music has origin from Greek, in Latin it sounds as cantus, in Slav it sounds as singing] (РГБ, Л. 9);

> *дискантусъ есть вещь сложенная, дисъ итталицки, латински же бисъ, славенски же дважды* [*Discantus* is a word which includes two ones: *dis* from the Italian language and it sounds as *bis* in Latin, and in translation into Slav it will sound as twice] (РГБ, Л. 183);

> *италiйски въ купѣ вси глаголется Тутти, или инако Капелля, или инако Рипiени* [In Italian all together it sounds as tutti or otherwise capella or otherwise *ripieni*] (РГАДА, Л. 15).

To confirm that Dyletsky used Latin language books we can take the *Grammar* text where its author pointed that he studied music from Latin books:

> *наук свободных учащеся ... и от многих книг латинских яже о мусикии* [I studied liberal arts ... and learned from many Latin books, in particular, from musical ones] (РГБ, Л. 8).

Basing on such evidence, we can make a very important conclusion that *Musical Grammar* is a treatise formed by the method of translation and compilation of Polish and other languages (viz Latin and Italian) musical treatises. According to the text of the *Grammar* copy, which comes from Smolensk, the translated manuscript was shorter in comparison with Vilnius protograph, confirmation of it we can find in the following fragments:

> *Не тако пространнѣ, якоже нѣкогда въ Вилнѣ написахъ грамматїку мою, сокращеннѣе ю нынѣ* [Not so in detail as recently I wrote my grammar in Vilnius. In this manuscript, I shorten it] (РГАДА, Л. 1);

> *оузриши въ Виленской моей Грамматїкѣ [за не здѣ кратко пишю]* [You will see in my grammar from Vilnius [in this grammar I write shortly] (РГАДА, Л. 12 об.).

We only know that Vilnius protograph was written not later than 1677, because Dyletsky made his first famous translation of the manuscript in Smolensk already in 1677[6]. It should be pointed that in the *Grammar* text we can find confirmation that Dyletsky graduated from the Vilnius Jesuit Academy:

> *прежде в Вилне, наук свободных учащеся, и избрах ю от многих искусных художников тако церкви православныя творцов пения, якоже и римскиа, и от многих книг латинских яже о мусикии* [Earlier in Vilnius I studied the liberal arts and I studied from many skilful artists, i. e., composers of the Orthodox Church and the (Roman) Catholic Church and learned from many Latin books, in particular, from musical ones] (РГБ, Л. 8).

The confirmation of the above mentioned is also the title of the document in which Dyletsky applied to the Vilnius magistracy and called himself an academician, i. e. a graduating student of the Vilnius Jesuit Academy:

> *przez Mikolaja Dileckiego, akademica Wielenskiego*[7] [From Mykola Dyletsky, academician from Vilnius].

For comparative analysis of *Grammar* we will use three copies which, to our mind, represent its three different versions (presented in Кузьмінський, 2011). They are the Smolenska Grammar[8] (1677), Moscow[9] (with Joanniciy Koryenyev) (1679) and Moscow (to Grigoriy Stroganov)[10] (1679).

Ars et praxis musica is a small Latin-language practical manual with 15 pages (including the titular page), where two pages are music texts and seven other pages are filled by music text halves[11]. There are music examples only for monody, because the author concentrated mainly on practical issues of Gregorian chant. In comparison with *Grammar* Lauxmin's work is much smaller because the biggest version of Dyletsky's treatise has 233 pages of manuscript text.

Also, we should note that this treatise was devoted to Gregorian monody not accidentally. It was a necessity connected with the revival of choral singing, in particular, in the Vilnius diocese the confirmation of which give historical documents dated from the last third part of the 16th century

Thus, Szymon z Brzeziny (1570–1595), cathedral prelate kantor, was rewarded *for work and merits during reformation of Cathedral singing* and also *for laying new antiphonary Roman ritual.* In 1608 prelate kantor Yasinsky presented *printed antiphonary*.

Also in 1602, 1607 and 1613 Vilnius diocese synods demanded Roman Catholic parish churches use choral singings in their old before the Council of Trent version (Ліхач, 2008, p. 50).

At the time of the publication of *Ars et praxis musica* they actively used Gregorian chant even in small provincial Roman Catholic churches. For example, applications of the parish of the village of Stoklyshek of the Vilnius diocese to a visitator (1668) have survived in which the local population asked to build a new school for the youth in the near future where young people could study to read, write and sing *because the old population forget choral singing* (Ліхач, 2008, p. 50).

In addition, even in the last decade of the 17th century and during the 18th century they continued to study Gregorian chorale in schools of the Vilnius diocese. For example, in the chapter from the Acts of Vilnius Provincial Synod (1685) devoted to Roman Catholic Church schools and music there is a provision that Roman Catholic priests were obliged to *preserve Gregorian singings* (Ліхач, 2008, p. 51).

Part 1

The central matter of our research is the methodology of training children to sing because the both treatises were formed on this principle.

Sigismundus Lauxmin formulated the necessity to write his work because of the lack of a specialist who could successfully train children in music and proposed an effective methodology of such training:

> *guod pauci sint, qui possint, aut velint, artem breviter et dilucide explicare. Nam sicut aliarum artium magistri, nescio quo errore, plerum que difficilioribus a principio propositionibus occupant Discipulos* [There is only small quantity of those who can explain shortly and clearly but if he or she wants this. As for others, the teachers of arts (music) do not often understand how children should be trained and keep them very busy just at the beginning of the subject studying] (*Žygimantas Liauksminas*, 1977, p. 50).

In addition, another reason is a simple lack of books and unconvenience in using the existing books:

> *Alterum impedimentum est defectus librorum. Libri enim Ecclesiastici magni et preciosi ad docendum com mode proponi non possunt: describere vero in tabula est labor immensus* [The second fault is a lack of books. Church books are very big and expensive, so they cannot expect children to study from them properly, and it is very hard work to copy them to the tablature] (*Žygimantas Liauksminas*, 1977, p. 50).

Dyletsky, for his part, formulated his motivation to write *Grammar* in a different way. Thus, such motivation was the imperfection of music books. He wrote that there were many different grammars but they did not train children to sing, and they were only ABC books which were frequently not detailed. In addition, this *Grammar* trained children not only to sing but also to write music:

> *Много сицевых есть мусикїйских грамматикъ оучебных иже несовершенно поучают пѣнїя и несутъ истинни понеже и букварей не всѣхъ полагаютъ токмо а ля ре, и а ля ми ре, ... сїя есть грамматикїя совершенная не букварь: понеже поучаетъ о своих си частѣхъ мусикїи еже есть не токмо пѣти совершеннѣ но и творити пѣнїя...* [There are many such musical teaching grammars which do not perfectly teach to sing. They are only alphabets, which are not complete and include only a la re and a la mi re, ... this grammar is perfect and it is not an alphabet as it teaches parts of music which are dedicated not only to studying to sing perfectly but also to create singing...] (РГБ, Л. 189).

In his *Grammar* Dyletsky gave a different number of chapters, i. e. six or seven depending on its version. But, his treatise is divided into two main parts: for training of singers and for training of composers. In particular, the author pointed the following:

> *Здѣ скончивши во пѣнїи совершеннаго пѣвца: начинаемъ божїею помощїю формалнаго творца* [Here I finish to teach a singer to sing perfectly and begin to study from the creator with God's help] (РГБ, Л. 32).

In addition, it should be pointed out that the part for a singer is meant both for beginners and for experienced performers:

> *на двое пишу мусикїю на основателнаго и совершеннаго пѣвца сїю грамматикїю* [I write my musical grammar in two parts for beginner and experienced singers] (РГБ, Л. 156).

Additional information about training to sing which Dyletsky forgot to write in the main part of his treatise is placed at the end of the treatise in a separate chapter:

> *О вещех забвенных, их же забых напредѣ писати* [About forgotten things, which I forgot to write in the beginning] (РГБ, Л. 99).

In Lauxmin's *Ars et praxis musica*, we can also find a division of the text into two parts: the first part devoted to the training of single-voice singing and the second final part devoted to multivoice which is called as *DE CANTU FRACTO* (*Žygimantas Liauksminas*, 1977, p. 62). Let's consider the sequence of acts while training children to sing, which Dyletsky showed in the chapter:

> *ОБРАЗЪ поученія майстром ко пѣнію дѣтищ* [Example of studying to sing by the master to children] (РГБ, Л. 190).

First of all, Dyletsky wrote that it was important that the teacher did not begin to train from studying of relative sounds *voces*, which he points as *sounds*, *notes*, i. e. *ut, re, mi, fa, sol, la,* but begins from real sounds *claves,* which he points out as the Latin letters, i. e. *a, b, c, d, e, f, g*.

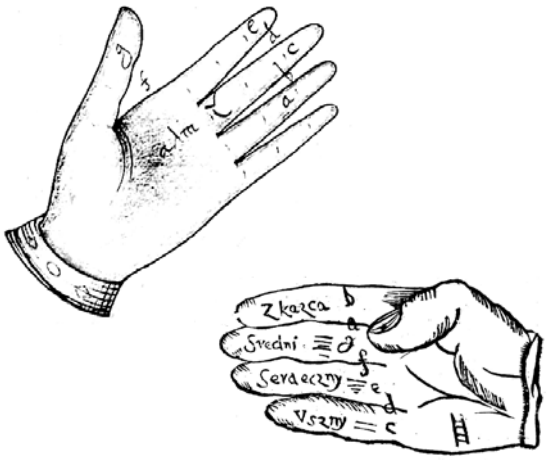
Smolenska Grammar[12]	**Moscow (with Koryenyev)**[13]	**Moscow (to Stroganov)**[14]
Main musical letters, they are seven: A b C D e f g	Main musical letters, they are seven written in Latin: A. B. C. d. e. f. g.	Main musical letters, they are seven written in Latin: a, b, c, d, e, f, g.
Писмена основателная мусикіи, сія сут седмь. A b C D e f g	Словъ мусикійскихъ, иже суть основаніемъ пѣнія, есть седмь; написуютъ же ся латынски сице: A. B. C. d. e. f. g.	Писма мусикїйскїя тыя суть основанїемъ мусикїи их же есть седмь латински сице: a, b, c, d, e, f, g.

Example 2. Interpretation of real sounds *claves*

Dyletsky proposed to study real sounds *claves non signatae* on *manus Guidonis, manus musica* with the alto clef, i. e. for children's voices explaining that the fingers on a hand symbolize the same as five lines on the music staff. Such a method is not rare. In particular, a similar picture with real sounds *claves* but with the tenor clef C was shown in 1647 in the Polish language treatise *Tabulatura muzyki abo zaprawa muzykalna* by Jan A. Gorczyn, a superior contemporary of Dyletsky.

Probably, Dyletsky chose this metod of training with real sounds under the influence of the laws of organ music. The connection between Dyletsky and organ music is confirmed by numerous mentions of the organ in every version of *Grammar* (from 20 to 30 times). In addition, terms from organ practice, for example, score are mentioned there for a few times:

> *И сие правило есть органное, иже именуется партитура или партиментум* [And this rule is the organ and it is called *partitura* (score) or *partimentum*] (РГБ, Л. 204).



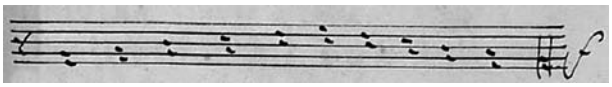
Example 3. *Manus Guidonis* from *Musical Grammar* (source: РГБ, Л. 190) and example from Polish treatise (Morawski, 1990, p. C 2)

Dyletsky used the organ in singing because during a long time he sang and conducted in Roman (Catholic) churches:

> *в латинском пѣніи се же во органѣ, чесого аз чрезъ многія лѣта тамо поюще и мастерствующе* [in Latin singing where the organ is used, I sang and was maestro (conductor) for many years] (РГБ, Л. 171).

It is notable that the above-mentioned Gorczyn also trained to sing by using a keyboard instrument – not the organ but the clavichord.

However, studying real notes is the key method of Dyletsky's training; he did not reject the classical method, i. e. training to sing by using relative sounds *voces* on the five-line staff *scala musica*. This example *scala musica* is introduced in the classical durus hexachord, i. e. from real sound *g*.



Example 4. *Scala musica* in the classical durus hexachord (source of illustration: РГБ, Л. 191)

Smolenska Grammar[15]	**Moscow (with Koryenyev)**[16]	**Moscow (to Stroganov)**[17]
There are only six sounds: ut, re, mi, fa, sol, la	There are only six music signs: ut, re, mi, fa, sol, la	There six notes: ut, re, mi, fa, sol, la
ВСѣхъ гласовъ числомъ шесть, ут. ре. ми. фа. сол. ля.	Шесть знаменій мусикійскихъ, иже суть сія: утъ ре ми фа соль ля	Нотъ быти шесть: ут. ре. ми. фа. соль. ля.

Example 5. Interpretation of relative sounds *voces* from *Musical Grammar*

Dyletsky pointed out a few definitions of *voces*. For example, in *Grammar* there is a famous classical Latin poem and its translation (РГБ, Л. 170) where the first letters of the lines construct names of six *voces*. However, the text partly differs from its origin (*Николай Дилецкий*, 1979, p. 629; Biblioteka Narodowa, BN.XVII.2.477, p. B 4), written by Guido Aretinus, who based this poem on the first lines of the anthem devoted to St. John:

Dyletsky's Latyn transliteration	**Dyletsky's Ukrainian and Belrusian literary text**	**Original text written by Guido Aretinus**
Ut queant fibris, Retitare firmis, Mira sanctorum, Famuli tuorum, Solve pollutis, Labiis reatus.	да возможемъ хвалити чюдеса боже нашъ святыхъ твоихъ раби, твои развяжи оу стенъ скверныхъ прегрѣшенїя оузы.	**Ut** queant laxis, **Re**sonare fibris, **Mi**ra gestorum, **Fa**muli tuorum, **Sol**ve polluti, **La**bii reatus...

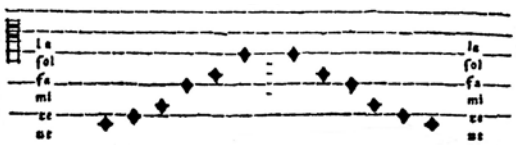
Example 6. Classical Latin poem and its version from *Musical Grammar*

Dyletsky also used the classical term *gamma* that comes from the Greek letter *G (γάμμα)* with the same name:

> *бысть прежде Гамма ут, послѣжде Гамма сол ут, латински же g сол ут* [at first there was Gamma *ut*, then there was Gamma *sol ut*, in Latin it was *g sol ut*] (РГБ, Л. 170).

According to Johannes Tinctoris's definition, *Gamma*, i. e. clavis *G*, are the first in hand *manus musica* that is why this hand is called gamma (Поспелова, 2009, p. 126–127).

Lauxmin, in his turn, proposed a different training method. At first he proposes to study relative sounds *sex syllabae* on the five-line staff *scala musica* with tenor clef *C*. For this, he explained the interval correlation between relative degrees within one hexachord; herewith he did not mention real sounds *claves* in general. Lauxmin and Dyletsky showed this example in the classical hexachord and not in a hard one but in a natural one, i. e. from sound *C*.



Example 7. Lauxmin's *Scala cantus naturalis* (source: *Žygimantas Liauksminas*, 1977, p. 53)

Therefore, Lauxmin used the classical method during training of relative sounds because already Johannes Tinctoris explained the meaning of *vox* by the interval correlation between relative degrees in the natural hexachord in his treatise dated by the last quarter of the 15th century, where he considered the bases of the medieval sound system and solmization (Поспелова, 2009, p. 137–138). After this Lauxmin gave a cycle of vocal melodies for every day of the week, the diapason of which did not exceed the volume of the above-mentioned hexachord. Dyletsky, in his turn, also provided vocal exercises but at the same time he recommended singing a series of intervals in ascending and descending directions. And it is necessary to begin with major and minor seconds and finish by decimas (РГБ, Л. 192, 194–197). Gorczyn also wrote about a similar method, i. e. the singing of intervals (Morawski, 1990, p. C 2-C 4r.).

Taking another step Lauxmin trained special marks of Gregorian monody which he connected with practical singing of monody with verbal text (*Žygimantas Liauksminas*, 1977, p. 54–55). It sould be pointed that Dyletsky also paid attention to monody. However, as the treatise *Musical Grammar* was meant for musicians who belonged to the Orthodox musical tradition, the Orthodox monody became the object of his description.

The chapter devoted to the national Orthodox Church chant (*Znamenny Chant*) is called *О ІРМОЛОГЇОНУ* [About Irmologion] (РГБ, Л. 130) where the author described some issues connected with its practice. In connection with this, we should point out that in this case Dyletsky mentioned Irmologions because they were the first note-line samples of *Znamenny Chant*, which appeared on the Ukrainian and Belarusian lands in the last quarter of the 16th century.

The first thesis is that *Znamenny Chant* as multivoice forms from *claves a, b, c, d, e, f, g*. The second thesis is that Dyletsky researched the issue about correct and incorrect interval patterns while moving znamenna monody to note-line notation. The third thesis is that Dyletsky considered monody as material for writing multivoice compositions (Смоленский, 1910, p. 150–154).

By this way both authors, Lauxmin and Dyletsky, finished the first stage of training. Dyletsky gave two training variants: the main one, which is based on studying real sounds and an additional one which is based on studying relative sounds. The first method was formed under the influence of instrumental (organ) practice, while the second method has older roots and it is similar to Lauxmin's training method.

Part 2

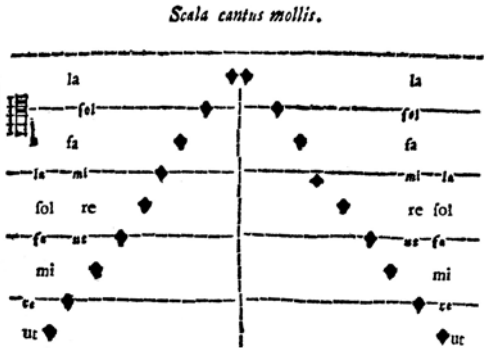
The next stage of training to sing is connected with one more element of the solmization system, i. e. mutation. In Johannes Tinctoris' opinion, the term *mutation* (from Latin *change*) means the change of one voice to another (Поспелова, 2009, p. 144). In other words mutation is transitive place where *vox* is changed, i. e. relative sound of the first hexachord changes to another *vox* of the next hexachord. The sum of a few hexachords increases the diapason of relative scale. Mutation was one of the most important elements of the solmization system.

In *Grammar* the term *mutation* is not used but there we can repeatedly find note examples with line *voces* where mutation is everywhere used.

In *Ars et praxis musica,* we can find the mention of mutation only once. Lauxmin described this process in the following way: after mastering one hexachord you should study mutations to attract next hexachord and increasing the vocal diapason accordingly. *Cantus mollis* and *cantus durus* differ from each other just by such mutations (*Žygimantas Liauksminas*, 1977, p. 55).

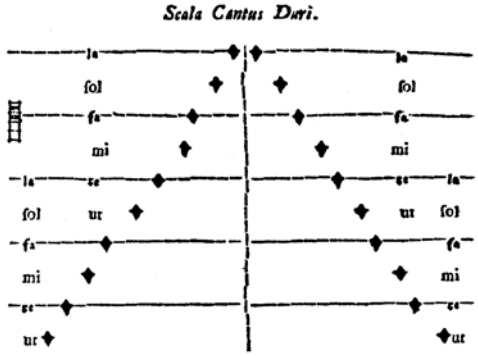
In Lauxmin's treatise, there are only these two kinds of scale *cantus mollis* and *cantus durus*.

Lauxmin interpreted these scales in the following way: *Cantus mollis* means when near the clef there is the ign *b moll*, i. e. *b (♭) rotondum,* and the second hexachord nestles to this *b moll* by relative sound *fa*. To prove this Lauxmin showed *Scala cantus mollis* where he demontsrated classical mutation of natural hexachord into soft with *vox fa* to *vox ut* in ascending and descending directions.



Example 8. Lauxmin's *Scala cantus mollis* (source: *Žygimantas Liauksminas*, 1977, p. 56)

Another kind is *Cantus durus* which means that near the clef there are no signs and second hexachord has to lie on real sound *b (♮) quadratum* by relative sound *mi.* To prove this Lauxmin showed *Scala cantus durus* where he demonstrated classical mutation of natural hexachord into hard with *vox sol* to *vox ut* in ascending and descending directions.



Example 9. Lauxmin's *Scala cantus durus* (source: *Žygimantas Liauksminas*, 1977, p. 57)

Such definitions of *cantus durus* and *cantus mollis* are identical to the ones which are in Simon Starovolscius's Latin language treatise *Musices practicae erotemata* published in Cracow in 1650, In this treatise the author also stressed the location of relative sounds *mi* (*e*) and *fa* (*f*) they must lie on *b quadratum* and *b rotondum* accordingly[18]. It should be remembered that Starovolscius' treatise is a compiled work that described musical theory mainly of the 16th century. In this and other cases, Lauxmin's treatise also describes the theory of the 16th century but it is assisted by the theme of the treatise, i. e. Gregorian monody.

As a rule, at the end of Lauxmin's treatise there are vocal exercises based on Gregorian choral. The author carefully selected these examples. In general, in these examples Lauxmin tried to include the majority of possible classical variants of mutation. Thus, Lauxmin marked by letters three mutation *voces* only in the first example and other ones we can define independently according to classical well-known rule of 18 universal mutations (Коклико, 2007, p. 377).

la		Re	mi	sol	
sol		Ut	re	fa	la
fa	↦	Ut	sol		
mi		re	la		
re		ut	mi	sol	la
ut		re	fa	sol	

Example 10. 18 universal mutations

Unlike Lauxmin, Dyletsky gave four kinds of music. The general name of such music is *music in clavis*, i. e. *claves signatae music*:

> *Мусикїя въ клявишу сирѣчь въ ключю есть четверочастная, дуралная, беммоулярная, дїезисовая и михта сирѣчь смѣшенная* [Music in clavis, i. e. in clef (key) consists of four parts: hard, flat, sharp and mixed] (РГБ, Л. 18).

Dyletsky's definition is similar to Lauxmin's one, i. e. he defined that *dural singing* (analog to *cantus durus*) is when there are not any flat after the clef:

> *Дуралная есть когда неимѣетъ въ началѣ ключа положеннаго* ♭ [Hard music is when there is no flat in the beginning near the clef] (РГБ, Л. 18).

In *dural key* or in other words *dural singing* Dyletsky used only the lettered form for designation of mutation formula. The lettered form for the designation of *scala vocum* was a widespread phenomenon in the European treatises of the 16th and 17th centuries:

> *Сицевыя в дуралномъ пѣніи сицевыя раждаютъ ноты: а ля ре. b ми: С фа утъ. d сол ре. е ля ми. fa. g соль утъ* [In hard singing, there are the following notes: a la re, b mi, c fa ut, d sol re, e la mi, fa, g sol ut] (РГБ, Л. 17).

Let's demonstrate such a lettered formula as the following scheme:

F			**Fa**
E		**la**	**Mi**
D		**sol**	**Re**
C		**fa**	**Ut**
B		**mi**	
A	**la**	**re**	
G	**sol**	**ut**	

Example 11. *Cantus durus* table

Dyletsky also noted that in *Cantus durus b* is marked as *h*, however, in solmisation lettered schemes he continued to use either the letter *b* or the sign of flat:

> *В дуралномъ ключю b Глаголется, пишемая сице h* [In hard clef instead b we write h] (РГБ, Л. 19–20).

b moll music is analog to *cantus mollis* in *Grammar*. However, unlike Lauxmin, Dyletsky gave four kinds of *cantus mollis* basing on quantity of clef flats (from one to four) because he wrote not for the needs of Gregorian monody but for multivoice:

> *Беммулярная есть когда имать в началѣ единое, или двое, или трое, или четыре, в началѣ ключа положенное b* [Flat singing is when in the beginning near the clef there is one or two or three of four flats] (РГБ, Л. 18).

CANTUS 4 b MOLLIS					
G				**mi**	**fa**
F			**La**	**re**	
E			**Sol**	**ut**	
De			**Fa**		
C		**la**	**Mi**		
Be		**sol**	**Re**		
A	**sol**	**fa**	**Ut**		

CANTUS 2 DIESIS			
Fis		**la**	**Mi**
E		**sol**	**Re**
D		**fa**	**Ut**
Cis		**mi**	
B	**la**	**re**	
A	**sol**	**ut**	
G	**fa**		

Example 12. *Cantus 4 b mollis* and *Cantus 2 diesis* tables

For the definition of *cantus b mollari* and *cantus dure* Gorczyn did not make any mention of mutation in his treatise *Tabulatura muzyki abo zaprawa muzykalna* (1647), but he stressed on the presence of clef flat sign as Dyletsky wrote (Morawski, 1990, p. A 7r.).

Next kind described by Dyletsky is *sharp music* which does not have analog to *Ars et praxis musica.* Like another kinds, it is determined by the presence and quantity of clef signs – sharps:

> *Дїезисовая мусикія есть, егда въ началѣ ключа или единъ кїй дїезисъ положенъ бывает, или два, или три, или четыри* [Sharp music is when in the beginning near the clef there is one or two or three four sharps] (РГАДА, Л. 3).

Dyletsky insisted on that before singing every sharp the singer has to say to himself *vox mi* and another sound enounce *vox fa* (РГАДА, Л. 4 об.). Gorczyn gave the same advice (Morawski, 1990, p. A 8).

To understand the phenomenon of sharp Dyletsky proposed to use the organ, i. e. use the fingerboard principle:

> *Дїезисъ гречески латински паки семитониумъ полноты ввыспрь. ♭ же полноты въ низъ и сице оуразумѣеши оудобнѣе со органнаго игранїя* [Diesis has origin from Greek, in Latin it is *semitonium*, i. e. half note up. ♭ is half note down and you will see it while playing the organ] (РГБ, Л. 21).

Gorczyn wrote the same and explained accidentals by black clavichord keys (Morawski, 1990, p. A 8r.).

The next kind is *the mixed music*, i. e. *musica mixta* where there are not any clef signs and accidentals appear only before notes so there is no constant mutation formula:

> *Смѣшенная мусикія сїя есть, егда въ началѣ ключа небыло беммола, токмо посредѣ полагается или дїезисъ* [The mixed music is when in the beginning near clef there is no any flat, but it or sharp appears in the middle] (РГАДА, Л. 3).

However, in *Grammar* there is one more kind – *false music*, i. e. *musica ficta* that is only in the Smolenska oldest version:

> *Мусикіа фикта или умышленая глаголется, яже имать въ клявишахъ, или беммолы, или дїезисы* [Musica ficta or otherwise 'unnatural' has either flats or sharps in clavises] (РГАДА, Л. 6 об.).

Dyletsky's definition of *musica ficta* is very similar to *musica mixta*, but the meaning of these phenomena is different. In fact, *musica ficta* has deep roots and it means non-normative appearance of accidentals, signs of flat or sharp or sometimes diatonic scale deviation from *musica vera*, i. e. canonical scale. However, *musica mixta* is a phenomenon formed later and it means interchange of different scales. However, as Dyletsky thought on the base of chromatic fingerboard scale, he leveled the difference between these definitions.

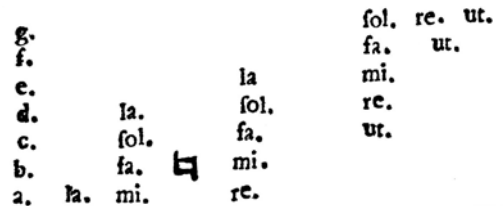
The difference between Lauxmin's and Dyletsky's position concerning the kinds of scale is obvious. The old musical theory did not progress as practice, which discovered new laws, mastered the width of chromatic and diatonic scales. Many processes of instrumental practice were reinterpreted by theoreticians on the basis of old theoretical dogmas, concepts and terms. In addition, relative sounds took less and less place in the education system. In the vanguard of this process there was instrumental musical practice headed by the organ and clavichord.

Part 3

Lauxmin's next theme is *De clavibus musicis*, i. e. studying musical clefs *claves signatae*. Dyletsky also wrote a subchapter devoted to studying musical clefs – *О КЛЯВИШАХЪ* [About Clefs (clavibus)] (РГАДА, Л. 6 об.). It is interesting that Lauxmin's and Dyletsky's theme of clefs is only one which has a separate title. For example, other themes of the first part of *Grammar* have the form of *Erotemata*, i. e. the form of question and answer as it was made in Gorczyn's and Starovolscius's treatises. As the both authors accented the theme of clefs, we can make the conclusion that clefs became more important in musical practice of that time. Lauxmin and Dyletsky both announced the traditional thesis of theoretical treatises that the clef is necessary to open something. Nevertheless, there is essential difference between the definitions of these two authors.

Lauxmin pointed that *claves signatae* help to define those *voces*, i. e. relative sounds in which *locus* should be placed and hereby they defined the sign of *locus*, i. e. *clavis non signatae* (*Žygimantas Liauksminas*, 1977, p. 60). *Locus* (from Latin literally 'position, place') has a double meaning: it is simultaneously both scale degree and place (in hand and in staff) where degree is placed (Поспелова, 2009, p. 128). While *clavis* (from Latin literally 'key') means the sign of locus formed from the first seven letters of the Latin alphabet, viz. *A, B, C, D, E, F, G* (Поспелова, 2009, p. 132).

Therefore, in a very traditional way, the theme is devoted to *claves non signatae*, i. e. the clef, and it is related to the theme *claves signatae*, i. e. real sounds, because according to the classical theory of the 15th and 16th centuries the clef main function is the determination of *claves signatae*, i. e. real sounds. Lauxmin and many other theoreticians called real sounds *claves signatae* simply as alphabet letters *Alphabeti literae*. Even Dyletsky sometimes used the word letter or its synonym *bukva* for their definition, but the main terms remained terms *pysmo* and word depending on the version of *Grammar.* Therefore, Lauxmin gave a table where clavises and voces were shown side by side. This scheme has the same function as Dyletsky's lettered schemes:



Example 13. Two kinds of music *cantus durus* and *cantus mollis* in one table (source: *Žygimantas Liauksminas*, 1977, p. 60)

Lauxmin used classical names of clefs *claves signatae* and Dyletsky used a transliterated Cyrillic alphabet form as a translated one.

Dyletsky did not determine *claves signatae* in the context of theme of voces or locuses, i. e. solmisation system. For him clefs were only instruments of musical practice with the help of which you can define the type of voice and kind of scale:

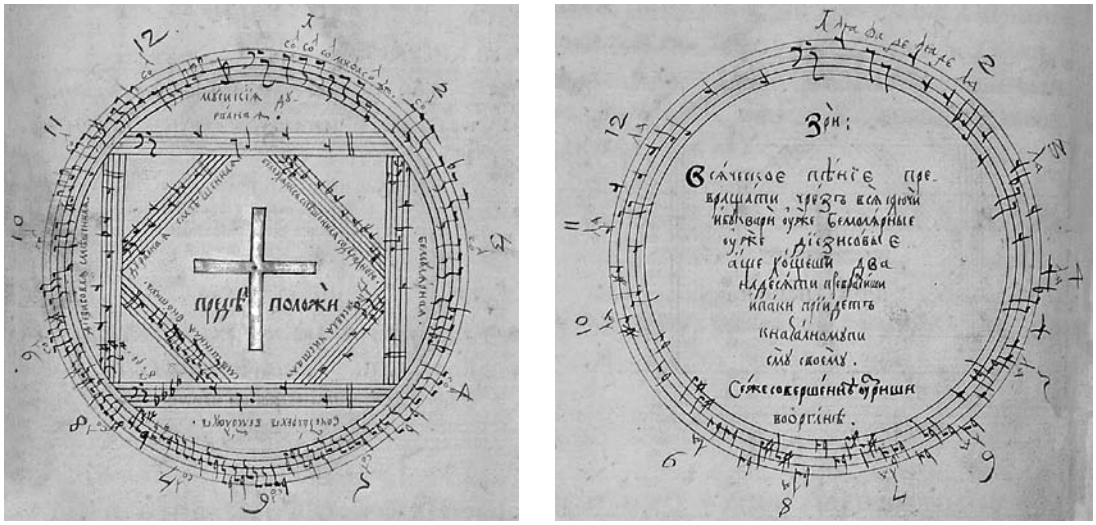
> *Клявишъ латински, славенски же ключь, отверзаяй ноты, или гласы ко пѣнїю, по нему же извѣстно аще алтъ, аще дишкантъ, аще теноръ, аще басъ и сего ради всегда вземше кантику или тетрат мусикїйскую, подобаетъ первѣе зрѣти на ключь, по семъ разсуждати аще мусикїя есть дуралная, аще беммолярная, аще дїезисовая, или смѣшеная* [Clavis has origin from Latin, in Slav it is translated as a key which opens notes or voices to singing. This key defines if it is alto or discant, tenor or bass. For this, you will take a part (cantyka) or a music book and first of all you should look at the clef. On the basis of this, you can understand what kind of music it is: hard, flat, sharp or the mixed] (РГАДА, Л. 6 об.).

Like Dyletsky, Lauxmin mentioned the clefs *C* and *F* but in *Grammar* there is also the clef *G*. We should remember that *claves signatae* are formed on the basis of native clavises of *proprietas*. Proprietas (from Latin. literally 'peculiarity, feature') is a especial manner of performing of voces, i. e. three kinds of hexachord. In hard proprietas there is the native clavis *G*, from which *vox ut* and then other five voces are singing one after another. In natural proprietas there is native clavis *C*. In soft proprietas there is native clavis *F* (Поспелова, 2009, p. 139–140).

Dyletsky also pointed the type of voice to which these clefs belong:

> *Ключь* 𝔠 *подобаетъ алту, тенору и дисканту низкому. Ключь* 𝔤 *дисканту высокому. Ключь* 𝔣 *единому бассу* [Clef C belongs to alto, tenor and low discant. Clef G belongs to high discant. Clef F belongs only to bass] (РГБ, Л. 22).

Dyletsky also mentioned other main clefs that he called unusual. However, not clefs are unusual but only the place of their position on a five-line staff (РГБ, Л. 23). At the same time among these clefs we can find clef which is really unusual for Ukrainian and Belarusian notation graphic. This clef *C* traditionally is used in the Western notation, for example, in Lauxmin's treatise or in Gorczyn's treatise.



Example 14. Two circles of fifths (major and minor) (source: РГБ, Л. 133, 134)

Such a small detail confirms only that Dyletsky divided two different graphical note-line systems.

At the time transposition was one of the main clef functions. Transposition is only one easy practical method to master complete score (vocal) diapason within five-line staff. However, the theme of transposition is not equally represented by every of the above-mentioned theoreticians.

Lauxmin pointed that sometimes the diapason of the vocal scale increases, so it is necessary to add ledger lines to the five-line staff. And clefs, i. e. *claves signatae,* do not serve for increasing the quantity of lines. Such Lauxmin's formulations are similar to the interpretation of the term *transpositio* in Starovolscius's traditional treatise (Biblioteka Narodowa, BN.XVII.2.477, p. C 1 r.). Gorczyn also gave a similar definition in his treatise when he explained the difference between high and low discants.

Like other authors, Dyletsky interpreted transposition as the transference of clefs for the extension of diapason:

> *Транспозиціо латински, славенски же преложеніе ключевъ, или ради высокости, или ради низкости* [Transposition has origin in Latin; in Slav it is translated as the change of clefs to go up or down] (РГБ, Л. 150).

Dyletsky also used transposition as a method for explaining to a beginner that interval patterns of scale with many clef signs was identical to that one where they were not present. To understand this it is enouph to change mentally the clef or its position. In such case, a sequence of relative sounds remains unchangeable.

The culmination of the theme of transposition in *Grammar* is a transpositional scheme based on all 12 chromatic scale degree, which is called a circle of fifths. It is interesting that there are two of such circles. The principle of the formation of these two circles consists in their division into sequences with major triads, on the one side, and minor ones, on the another side, which Dyletsky called the sounds of 'merry' and 'sad' singing accordingly.

Therefore, in Dyletsky's theory we can follow the interpretation of new musical phenomena, which form the basis for the tonal major and minor system.

Смоленська Граматика[19]	**Moscow (with Koryenyev)**[20]	**Moscow (to Stroganov)**[21]
Ut, mi, sol are sounds of merry accord singing. Re, fa, la are sounds of sad singing.	Ut, mi, sol belong to merry singing, re, fa, la belong to sad singing.	Notes are divided into two parts: ut, mi and sol that belong to merry singing, and re, fa, la which belong to sad singing.
ут. ми. соль. Есть гласы радостнаго согластнопѣния мѣры. Печалнаго же. ре. фа. ля прѣсно полагается:	утъ ми соль — веселаго пѣнія, ре фа ля — жалостнаго пѣнія.	ноты раздѣляются на двое: ут. ми. соль: веселаго пѣнїя: ре. фа. ля: печалнаго пѣнїя:

Example 15. Interpretation of major and minor triads

It is notable that in this example Dyletsky explains that major and minor triads have an interval structure because of the relative sounds of hexachord.

Part 4

The last theme in Dyletsky's training system is the basis of a measured rhythmical system.

The term 'tact' is a central term of this system. According to Dyletsky, tact is a universal measure for the measurement of notes in monophony and multivoice.

Smolenska Grammar[22]	**Moscow (with Koryenyev)**[23]	**Moscow (to Stroganov)**[24]
What is tact? Tact is nothing else than measure under which one voice does not tread on another one. In addition, tact is numerical accent in singing or conducting in singing or music.	What is tact? Tact is the measurement of notes, i. e. tacts, half tacts, quarter tacts and other ones, which are shown by hand.	Tact is the Latin tactus, Slav measure or the extent, which creates dimension in simple *znamenny* chant (when all sing as one) or in part singing (when voices do not sing together)
Что есть тактъ; Тактъ ничто же ино есть, точїю мѣра аки превѣса нѣкая, во еже бы един другаго непретяжалъ. Паки, тактъ есть ударенїе числителное въ пѣнїи, или руковожденїе пѣвчее, или мусикїйское.	Что есть такта? Тактъ есть измѣренїе нотѣ, сирѣчь тактовъ, полтактовъ, чвертковъ и прочихъ рукою изображенїе.	Зри: Тактъ; латински тактус: славенски же мѣра: или вага: иже творитъ измѣренїе: въ простомъ знаменном, иже вкупѣ поютъ: или в партесном иже не вкупѣ рѣчи иду.

Example 16. Interpretation of *tactus*

Dyletsky also used tact as the basis to the formation of names of music durations (tact, half tact, quarter tact). Herewith, he applied the so-called Kyiv notation – traditional music graphics of Ukraine and Belarus, which were used in *znamenny* chant and national variant of European multivoice beginning from the end of the 16th century (Шевчук, 2008, p. 377–382).

Dyletsky used tact bars in his own musical monophony examples and score fragments of *Grammar*. To his mind, measures are divided into double time and triple time, herewith there is no full range of features of the mensural system but only genetic connections. As a result, all these characteristics confirm that Dyletsky used a constant tact system. Lauxmin also used the term *tactus*, in particular, in the last chapter with the title *DE CANTU FRACTO* that is devoted to the laws of multivoice. Lauxmin affirmed that tact is a feature of *cantus fractus*, but he pointed two classical elements of mensural system *musica mensurabilis*, namely tempus (correlation of brevis and semibrevis) and prolatio (correlation of semibrevis and minima). Like Dyletsky, Lauxmin also noted that, firstly, tact is ruled by raising and lowering of the hand and, secondly, it is divided into two half tacts, and each half tact is divided in two ones and so on.

> *Cantus Fractus superaddit Chorali Tactum, quo determinatur tempus seu mora prolatae & cantandae vocis. Est autem Tactus Demissio & elevatio manus in eo, qui dirigit cantum. Habet ergo duas partes tactus, nimirum, demissionem, quae a graecis vocatur Thesis & elevationem, quae dicitur Arsis. Integer tactus utram que partem habet; alterutta vero pars est dimidium tactus. Dividitur quo que in plures partes: pro voluntate ejus, qui canticum ali quod componit* [*Cantus fractus* adds ***tacts*** to the choral singing which determines tempus and shorter prolatio in sounding of singing. ***Tact*** is also hand raising and lowering which directs singing. So, tact has two parts: lowering which in Greek is called Thesis and raising which in Greek is called Arsis. Full tact consists of both of these parts and each part is half of tact. Tact can also be divided in more parts depending on the wish of the person who composes singing] (*Žygimantas Liauksminas*, 1977, p. 60).

It is rather a constant definition because Gorczyn's treatise has the interpretation of the term tact which is very similar to Dyletsky's and Lauxmin's ones (Morawski, 1990, p. C5 r.). Dyletsky and Lauxmin used tact as the basis for the formation of names of lengths[25]. Therefore, Dyletsky and Lauxmin and their contemporary Gorczyn used the constant tact system in training. However, they also used terms and elements of the old mensural system, for example, Lauxmin applied terms *tempus* and *prolatio*.

The sequence of acts in the methodology of both theoreticians is traditional. For example, a similar training scheme was mentioned in the system of famous Franco-Flemish composer Josquin des Prez at the end of the 15th century. This system was also described by his follower Adrianus Petit Coclico in his treatise *Compendium musices* (1552). Following Dyletsky and Lauxmin, Coclico finished his training to sing by studying measured rhythmical system (Коклико, 2007, p. 144–145).

Part 5

The term *cantus fractus* is the last term, which is jointly used by Dyletsky and Lauxmin.

Dyletsky applied the term *fractus* in *Grammars* in the transliteration form in the Cyrillic alphabet:

> *сиречь гласы, подобают ирмологиону по чину церковному, но не ламающагося пения, сиречь единаго по другим грядущаго речами и с нотами наследствующе, иже именуется* ***фракт,*** *или инако партес* [so these sounds belong to irmologion, i. e. for use in church, but not to the broken singing where one voice approach another and imitate with words and notes which is called as **fract** or otherwise partes] (РГБ, Л. 124).

> *Сія бо повинуются ирмологіону* ***нефракту*** [this belongs to irmologion but **not fractus**] (Смоленский, 1910, p. 146);

> *Или Всемірную славу черезъ польесокъ преложи, что будетъ красно въ* ***фрактовой*** *мусикіи* [or "World-Wide Glory" you should write by half tacts which will be good in the **fractus** music] (Смоленский, 1910, p. 152);

Азъ сію фантазію, дабы былъ тактъ ***фрактовый*** [I move this fantasy to make **fractus** tact] (Смоленский, 1910, p. 152);

Азъ сію фантазію превращающи на тактъ фрактовый черезъ пропорцію, дабы был тактъ ***фрактовый*** [I move this fantasy to make **fractus** tact by proportion] (Смоленский, 1910, p. 153).

In *Grammar,* we can also find not transliteration but the translated form of the term *fractus*, which sounds as *broken music*:

Преложи же ю на ***ламаный*** *тактъ* [Place it on the **broken** tact] (РГАДА, Л. 64 об.);

еже будетъ по добро видно въ ***ламаной*** *мусикіи* [It will be well seen in **broken** music] (РГАДА, Л. 64 об.);

А сію фантазію дабы тактъ былъ ***ламаный*** *полагаю въ полеску* [And place this fantasy on the half acts to create the **broken** tact] (РГАДА, Л. 64 об.–45);

Азъ сію фантазію превращающе на тактъ мусикійскій чрезъ пропорцію дабы тактъ былъ ***ламаный*** [I change this fantasy into musical tact using proportion to create the **broken** tact] (РГАДА, Л. 65);

сиречь гласы, подобают ирмологиону по чину церковному, но не ***ламающагося*** *пеня* [These sounds belong to the church irmologion but not to the **broken** singing] (РГАДА, Л. 124).

Basing on the list of expressions in Dyletsky's *Grammar*, which concern the *cantus fractus* or *broken music* we should make the advance generalizations of their meaning and contexts of use. The first typical feature is that the *fract* or broken music is repeatedly opposed to the book of monody singings *irmologion*. The second typical feature is that in other cases the concept *fract* or broken music is used only in the context of interpretation of the measured rhythmical tact system. The third feature is that term *partes* is used as a synonym to the term *fract*. The *partes* is used in the context of one voice book, which points out to the multivoice character of the *fract music*:

сиречь единаго по другим грядущаго речами и с нотами наследствующе, иже именуется фракт, или инако ***партес*** [where one voice approaches another and imitates the first voice by words and notes (imitation) which is called fract or otherwise **partes**] (РГБ, Л. 124);

Такт – латински тактус, славенски же мера, или вага, иже творит измерение в простом знаменном, иже вкупе поют, или в ***партесном****, иже не вкупе речи идут* [Tact is the Latin *tactus*, Slav measure or extent, which creates dimension in simple *znamenny* chant (when all sing as one) or in **partes** singing (when voices sing not together] (РГБ, Л. 26);

яко же пѣніе ирмолойное, кое возбуждаетъ богодухновенно веселитися... Такоже и въ ***партесномъ*** *пѣніи* [like irmologion singing which motivates to enjoy God spirit ...the same is in **partes** singing] (Смоленский, 1910, p. 61).

Let's compare the contexts of Dyletsky's using the term *fract* with the term *cantus fractus* in the treatise *Ars et praxis musica* where this term is also one of the main ones.

In the first case, the term *cantus fractus* is opposed to the group of synonymic terms, in particular, to the terms *cantus planus*, *cantus choralis* and *cantus Gregorianus*:

Agendum est primo de ***cantu plano****, qui etiam* ***Choralis*** *&* ***Gregorianus*** *vocatur. In eo enim principia musica facilius proponuntur & exercentur, & ab eo velut a fundamento ascendendum est ad* ***Fractum****, qui plus Artis habet* [First of all, let's consider **cantus planus** which is also called **Choralis** and **Gregorianus** singing. With its help, it is easier to study bases of music as a foundation and then gain proficiency in **Fractus**, which requires more mastery] (*Žygimantas Liauksminas*, 1977, p. 60).

Such comparison is similar to the text in *Grammar:*

Musical Grammar	Ars et praxis musica
Fractus or broken music or partes singing	Cantus fractus
Irmologion or *znamenny* chant	Cantus choralis, або cantus planus, або Gregorianus

Example 17. Comparative table of multivoice and monophony

It is also noticeable that the comparison in the context of measured rhythmical descriptions as it took place in *Grammar*:

Musica ... complectitur ***Cantum Planum*** *seu aequalem, &* ***Fractum*** *seu Inaequalem* [Music ... is formed from **Cantus Planus** or equal, and **Fractus** or unequal] (*Žygimantas Liauksminas*, 1977, p. 49);

In ***cantu Fracto*** *sunt plures notae. In* ***chorali*** *vero istae communiter in libris Nigrae* [In **fract** music there are a lot of notes. Only black ones are used in **choral** usually in books] (*Žygimantas Liauksminas*, 1977, p. 52).

To Lauxmin's and Dyletsky's mind, the important typical condition of the *fract* music is multivoice:

...sed quia quatuor diversae voces pertinent ad ***fractum cantum****, necessariae ad aliquid harmonice decantandum, ideo singulae suas claves signatas diverse dispositas habent* [...but as for **fract** singing it is typical to use four different voices which are necessary for harmonic singing. They have their own keys that are placed in different way] (*Žygimantas Liauksminas*, 1977, p. 62);

...in ***fracto cantu*** *concordia diversarum vocum componitur* [... consonance includes different voices in **fract** singing] (*Žygimantas Liauksminas*, 1977, p. 62).

Using the term *cantus fractus* is not the first and not the only one experience in musical practice of Vilnius and the Polish-Lithuanian Commonwealth at the end of the

16th and the 17th century (Лихач, 1999). Already in 1597, the bishop of Samogitia brought to Vilnius his choir and surprised the local kliros by the fact that *his cantors sang Passions and other singings while fasting just before Easter **fracto cantu*** (Kurczewski, 1916, p. 82).

In the first half of the 17th century Waleryan Lithuanides, a member of the Dominican order, recommended all members of the brotherhood to sing Mass about *Passions "in choral or fract"* (*Ogrod rożany*, 1627, p. 33) and wrote such recommendations in his work, published in 1646, only 11 years after the author's death. In addition, there are allusions about using the *cantus fractus* in the Lviv brotherhood's Orthodox school, which was mentioned in the *Register of obligations of Theodor Ruzkevycha, dydaskal of Lviv brotherhood orthodox school* dated 1686: *na chórze **fractem** spiwac będzie* (*Архив Юго-западной России*, 1904, p. 437).

In 1631 in her testament Zofia Żółkiewska-Daniłowicz made deposit to the Roman Catholic Church in Zhovkva (Galicia) and noticed there the following: *on Thursday you should sing Rorate Coeli in **fract**... on Monday you should sing in **fract** psalm "Miserere mei Deus"... you should sing "Dies irae" and "Salve Regina" in **fract** with organ player* (Szweykowscy, 1984, p. 4).

In the Polish comedy *School miseria* dated 1633 one of its characters pointed that *you can sing good in **choral** and you can sing not bad in **fract***. Another character of this comedy expressed his disrespect to choral and opposed it to the fract singing: *friends like it, however, they laugh, because he always sing in **fract**. Fool is the one who serves to **choral** now* (Bobrowska, 1977, p. 42).

So, in total the term *cantus fractus* was wide-spread in music practice of Vilnius and the Polish–Lithuanian Commonwealth. According to the historical documents, the beginning of its extension is dated from the end of the 16th century. Its popularity rose and it was actively opposed to Gregorian chant.

Let's consider the determination of *cantus fractus* made by Coclico, which is especially important for understanding Dyletsky's composing style. Coclico used the term *fractus* in combination with the term *contrapunctus* that means *a few notes against one note*. Coclico also used the combination of words *contrapunctus coloratus* and *contrapunctus figuratus* as a synonym of this definition (Коклико, 2007, p. 352). Obviously, *cantus fractus* should be considered as a kind of multivoice where the musical manner of execution is based on the following principle: a few notes against one note opposite simple musical manner *nota contra notum.*

In the history of music we can also find a term often used as a synonym to *cantus fractus,* viz *cantus figuratus.* Willi Apel, a famous researcher of history of music, made generalized definitions of these two synonymic terms, but out of historical context:

> ***Cantus figuratus (figuralis), cantus fractus,*** *and* ***cantus mensuratus*** *all refer to the use of exactly measured* ***(mensuratus)*** *note values* ***(figurae)*** *of different lengths such as a result from the breaking up* ***(fractus)*** *of a long note value into smaller parts. Hence, they designate polyphonic music as opposed to plainsong* ***(cantus choralis, cantus planus)*** *with its notes of (supposedly) equal duration* (Apel, 1969).

It should be pointed that the Lviv Orthodox Stauropegic brotherhood's register of books dated 1601 contains the title of treatise *Quaestiones musicae* written by Protestant author Johannes Spangenberg in 1536. Thus, in its text the term *cantus figuratus* is opposed to the term *cantus choralis* and its description is similar to those that were used by Dyletsky and Lauxmin concerning *cantus fractus*. The difference is that Spangenberg applied terminology of the mensural but not tact system:

> *Quotuplex est musica regulate? Duplex.* ***Choralis & Figuralis****. Quae est musica* ***Figurals****? Est, cuius notulae &* ***figurae*** *inaequales sunt, & mensuram variant, secundum signorum &* ***figuratum*** *inaequalitatem, cum incremento vel decremento prolationis. Haec & mensuralis & Nova musica vocatur* [How many music regulata are there? Two. **Choral and figurative**... What does **figurative** music mean? It means that, firstly, note and **figure** (i. e. rhythmical duration) are not equal and they have different mensures, and, secondly, sign and **figure** are not equal with increase and decrease of prolationis (i. e. rhythmical correlation of semibrevis and minima). This and mensural and New Vocal Music] (*Nuremberg: Iohannes Petreius*, 1536, Bayerische Staats Bibliothek, signatur: mus. th. 3244, A 6).

The term *cantus figuratus* is also used by the Orthodox hierarchs. It is only one term used for attributing partes multivoice in the first half of the 17th century. In 1629, Meletiy Smotrytsky also determined partes multivoice like this in his work *Exethesis*:

> *You cry: Evil union, evil union! And earlier you also cried: Sermon is evil! Figural singing is evil! To go with bell before sacramento is evil! All these are Polish! And now you use all these things and they are good for you!* (Кралюк, 2004, p. 206).

It should be pointed that Smotrytsky also studied at the Vilnius Jesuit Academy, but beginning with 1595 he was turned out from the Academy as a schismatic (Кралюк, 2004, p. 36), i. e. Orthodox. However, it did not prevent him from taking sides with the Uniate Greek Catholic Church in 1627.

In 1644 Petro Mogyla, who studied at the school of the Lviv Uspenian brotherhood at that time, was the first to use the terms *figural* and *partes* as a synonym in his work *Liphos* addressed to Kasian Sakowicz. He also noted that such multivoice singing is legitimate to be used in church because it was permitted by the Ecumenical Patriarch of Constantinople. By the way, from 1620 to 1685 the Ukrainian Orthodox Church was a part of the parish of

the Ecumenical Patriarch of Constantinople as Metropolis after it was officially renovated.

> *And if we talk about figural or partes music that it is like a new thing in the Ruthenian church, but it was given by our own pastor, as we asked the question the Patriarch of Constantinople if we did right because it is not good to take such kind of singing to church without the pastor's blessing and permission* (*Архив Юго-западной России*, 1904, p. 352).

Other important sources for the interpretation of the term *figural music* were musical and theoretical manuscripts of the Polish–Lithuanian Commonwealth of the 16th and the 17th centuries. For example, Marcin Kromer's treatise published in 1534 and 1539 was called *Figurative music – a book based on the experience*:

> *non solum illa quidem ad* ***planam musicam*** *spectant, verum etiam ad* ***figuratam****, haec enim illius adminiculis, seu tibicinibus, sustentatur. Quare* ***cantum figuratum*** *modulaturo, in recenti memoria habenda sunt, quae diximus, omnis. Praeterea autem et alia consideranda, nempe* ***figurae*** *valoreque notarum et pausarum. Huc adde gradus, puncta, tactus et proportiones, quibus* ***figurata musica*** *constat* [Music is not only music **plana**, but also **figurative** one, which is a basis for the piper. **Figurative** music is considered in another way, i. e. what is the duration of **figure** or pause. To this, they add measures, dots and tacts in proportion which form **figural** music] (*Marcin Kromer*, 1980, p. 2).

Simon Starovolscius also wrote about figurative music in the above mentioned treatise dated 1650:

> *Qoutuplex est Musica Practica? Duplex.* ***Mensuralis****, & Plana seu Choralis &* ***Figuralis****. (...) Haec &* ***nova Musica*** *dicitur versatur que potissimum circa sonos instrumentorum, & vinas hominum voces* [How many musical practices are there? Two. **Mensural** and **Plana**, i. e. **choral** and **figurative**. (...) The **figurative** and new music twist as they spin because they mainly sound on the instrument and in appropriate human voices] (Biblioteka Narodowa, BN.XVII.2.477, A 7);

> *Quid est* ***Musica Figuralis****?* ***Musica Figuralis*** *est, quae in suis notis, secundum signorum ac* ***figurarem*** *diversitatem, diversam habet sonorum* ***mensuram****. Vel, Est peritia modulationis, in* ***figures****, forma discretis, modo, tempore, ac prolatione quantificatis, consistens* [What does **figurative** music mean? **Figurative** music means when there are different **figures** and different mensures. Also, **figures** have variable measure, diverse forms, moduses, tempuses and prolatione quantification, haltings] (Biblioteka Narodowa, BN.XVII.2.477, E 1 r.).

As in the previous treatises in Starovolscius's definitions, the *figurative* music is opposed to music *plana* and its synonyms:

> ***Plana*** *seu* ***Choralis****, vulgo* ***Gregoriana Musica*** *est, quae in suis notulis aequalem servat mensuram, absque incremento vel decremento prolationis. Haec* ***vetus musica*** *dicitur, & agit de clavibus, vocibus, cantu, mutationibus, modis ad que tonis* [Music **Plana** or **Choralis** more often is **Gregorian** music which includes equable mensuras without increasing or alleviation of prolatio. This **old music** pronounce and moves clavises, voces, cantus, mutations, moduses and also tones] (Biblioteka Narodowa, BN.XVII.2.477, A 7).

Therefore, Lauxmin's and Dyletsky's treatises have joint origin that is clearly shown by their comparison with historical documents and musical and theoretical treatises of the Polish–Lithuanian Commonwealth of the 16th and the 17th centuries.

Conclusions

The Vilnius musical and theoretical treatises of the second half of the 17th century, in particular, *Musical Grammar* by Mykola Dyletsky and *Ars et praxis musica* by Sigismundus Lauxmin, had joint origin as in the system of training to sing, as in the question of theory and practice of multivoice music regardless of whether they were addressed to different faiths.

While comparing them we can clearly notice that their main difference lies not in the addressee's confessional belonging, but in different authors' concentration on the multivoice and monody issues. Regardless, Dyletsky's treatise introduces to us the national note-lines monody, it takes only small part of such treatise and it is reinterpreted from the position of multivoice. Moreover, vice versa, in Lauxmin's treatise Gregorian choral takes first place.

Therefore, according to the provision of treatise partes multivoice is a complete produce of the Western European musical and theoretical opinion. Partes multivoice is considered a national phenomenon due to several main features, in particular the Belarusian and Ukrainian variant of the Church Slavonic language; traditional Belarusian and Ukrainian note-lines graphic; using texts of Orthodox and later Greek Catholic liturgical traditions; music itself and because this music became very popular and initiated bases which developed and became classical in professional Ukrainian music of the 18th and the beginning of the 19th centuries.

Lauxmin's treatise*Ars et praxis musica* introduces to us the classical European system of training to sing Gregorian monody. Dyletsky's treatise *Musical Grammar* introduces a new mixed system formed on the basis of classical solmisation system and under the influence of changes incited by organ musical practice and multivoice laws and it is very close to those one that are represented in Jan Gorczyn's treatise.

Analysing the term *cantus fractus*, which was used by Dyletsky and Lauxmin for the description of multivoice music and which was generally used in Vilnius beginning with the last decade of the 16th century we can draw the conclusion that both authors continued local musical and theoretical traditions. For example, in Lviv and then in Kyiv tradition the Orthodox liturgical multivoice of the European type was determined as *cantus figuratus*.

Therefore, by analysing Lauxmin's treatise we described contours of the musical and theoretical situation in Vilnius in the second half of the 17th century. This fact also gave us an opportunity to interpret Dyletsky's treatise *Musical Grammar* in a new way, i. e. in the context of the local Vilnius musical tradition and wider than it was made by the Western European musical and theoretical opinion.

References

1 Mykola Dyletsky (or Nikolay Diletsky, Ukrainian: Микола Дилецкий, Russian: Николай Павлович Дилецкий, Nikolay Pavlovich Diletsky, Nikolai Diletskii, Polish: *Mikołaj Dylecki*, also *Mikolaj Dylecki*, *Nikolai Dilezki*, etc., c. 1630, Kiev–after 1680, Moscow).

2 The first description of copies of Dyletsky's musical and theoretical treatise *Musical Grammar* from 1845 can be found in the work by researcher Stroyev (Строев, 1845, p. 51). The earliest surviving version of *Musical Grammar* dates from 1677.

3 Partes multivoice was formed for the needs of the Orthodox Church inside the Polish–Lithuanian Commonwealth during the last 15 years of the 16th century, in particular in the surroundings of fraternities headed by the Lviv Orthodox Brotherhood and its school. Later partes multivoice spread to other Orthodox schools; still later it was also used for the needs of the Greek Catholic Church and in the Church Tsardom of Muscovy.

4 Latin: Sigismundus (Zygmunt) Lauxmin (Lithuanian: Žygimantas Liauksminas, 1596 or 1597, Samogitia–11 September 1670, Vilnius). The author of the first Lithuanian musical handbook *Ars et praxis musica* (Muzikos menas ir praktika, 1667).

5 The source of the quotation: РГАДА ф. 181, № 541, Л. 48.

6 It is well known that in 1677 Smolensk was already an administrative district of the Tsardom of Muscovy and it was also a part of the Polish-Lithuanian Commonwealth until the Truce of Andrusovo was signed.

7 The full title of the document is (in Estreicher, 1897, p. 207): *Toga Złota w nowej świeta metamorphosi, szlachetnemu magistratowi Wilenskomu na nowi rok przez Mikolaja Dileckiego, akademica Wielenskiego oglaszona w Wilne. Typis Franciscanis anno 1675 w 4-ie, kart. 7 nib.* This document was lost during the Second World War.

8 Protograhh of Smolensk copy has not survived, there remained only the closest copy – РГАДА, ф. 181, № 541.

9 It exists in a joint format of two different treatises: by Kornyeyev and by Dyletsky. You should not exclude that fact that maybe Kornyeyev edited and translated some parts of "Grammar". Thus, we can explain some additions in text and its changes as to two other copies. The original of this version is kept at the State Historical Museum of Russian History, in the Barsov collection, No 1340. In our research, we used the more simple copy from 1681, published by Smolensky (Смоленский, 1910).

10 In this version there is the author's inscription addressed to G. Stroganov (he was a Russian state figure and politician; Протопопова, 1979; РГБ, ф. 173, № 107).

11 Facsimile of Lauxmin's treatise and its translation were made in Lithuanian by researcher Vytautas Jurkštas (*Žygimantas Liauksminas*, 1977).

12 РГАДА, Л. 3 об.

13 Смоленский, 1910, p. 62.

14 РГБ, Л. 19.

15 РГАДА, Л. 3.

16 Смоленский, 1910, p. 61.

17 РГБ, Л. 18.

18 Biblioteka Narodowa, BN.XVII.2.477, – S. B 1 r.

19 РГАДА, Л. 3.

20 Смоленский, 1910, p. 61.

21 РГБ, Л. 22.

22 РГАДА, Л. 7.

23 Смоленский, 1910, p. 71.

24 РГБ, Л. 26.

25 You should look in *Graduale* printed at the same time as *Ars et praxis musica*.

Literature

Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1969.

Biblioteka Narodowa, BN.XVII.2.477.

Bobrowska, J. Kultura muzyczna w swietle literatury staropolskiey XVI i XVII wieku. In *Muzyka*, Warzsawa, 1977 (Rok XXII), No 2 (85), p. 40–53.

Estreicher, K. *Bibliografia polska*. Vol. 15, Kraków, 1897.

Kurczewski, J. *Kościół Zamkowy czyli Katedra wileńska: w jej dziejowym, liturgicznym, architektonicznym i ekonomicznym rozwoju*. Cz. 3, Źródła historyczne na podstawie aktów kapitulnych i dokumentów historycznych. Wilno, 1916.

Marcin Kromer. De musica figurata liber posterior. Text, translation, 3rd edition: Albert Seay. Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1980.

Morawski, J. *Jan Alexander Gorczyn. Tabulatura muzyki abo zaprawa muzykalna*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1990.

Nuremberg: Iohannes Petreius, 1536. Bayerische Staats Bibliothek, signatur: mus. th. 3244.

Ogrod rożany abo Opisanie porządne dwu szczepow wonney Rożey Hierychuntskiey... Waleryan Lithuanides, Kraków: Druk. Franciszka Cezarego, 1627.

Szweykowscy, Alisa i Zygmunt. W kręgu mecenatu rodu Sobieskich. In *Muzyka*, Warzsawa, 1984 (Rok XXIX), № 3 (114), p. 3–23.

Žygimantas Liauksminas Ars et praxis musica. Parengė Vytautas Jurkštas. Vilnius: Vaga, 1977.

Архив Юго-западной России, издаваемый временной комиссией для разбора древних актов. Часть первая. Том IX. Акц. Об. печ. и изд. дела Н. Т. Корчак-Новицкого. Киев, 1904.

Баранова, Т. Б. Николай Дилецкий и западноевропейская теория музыки. In Т. Баранова, *Музыкальная культура средневековья: Теория. Практика. Традиция*. Вып. 2, Москва, 1992, с. 152–156.

Коклико, Адриан Пети. *Compendium musices (1552)*. Публ., пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича. Москва: Моск. гос. Консерватория им. П. И. Чайковского, 2007.

Кралюк, П. М. *Мелетій Смотрицький*. Острог: Острозька академія, 2004.

Кузьмінський, І. Класифікація авторизованих списків «Музична граматика» Миколи Дилецького та питання походження так-званого Львівського рукопису. In *Київське музи-*

кознавство, Вип. 40, Киев: НМАУ ім. П.І.Чайковського, КДВМУ ім. Р.М.Глієра, 2011, с. 59–69.

Ліхач, Т. У. *Літургічная музыка на Беларусі: у 3 ч. Ч. 1: Каталіцкая традыцыя*. Мн., 2008.

Ліхач, Т. У. *Тэорыя харальных спеваў на Беларусі*. Мн.: Беларуская дзяржаўная академія музыкі, 1999.

Музыкально-теоретические системы : [учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов]. Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян, Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова. Москва: Издательский дом «Композитор», 2006.

Поспелова, Р. Л. *Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса*. Москва: Московская консерватория, 2009.

Протопопова, В. *Николай Дилецкий. Идеа Грамматики Мусикийской*. Москва: Музыка, 1979.

РГАДА, ф. 181, № 541 [Manuscript].

РГБ, фундаментальная библиотека Московской духовной академии ф. 173, № 107 [Manuscript].

Скребков, С. С. *Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века*. Москва: Музыка, 1969.

Смоленский, С. В. *Мусикійская грамматика Николая Дилецкаго*. СПб., 1910.

Строев, П. М. *Библиотека императорского Общества истории и древностей российских*. Москва: Тип. А. Семена, 1845.

Шевчук, Ол. Київська нотація. In *Українська музична енциклопедія*, НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, т. 2, Киев, 2008, с. 377–382.

Santrauka

Straipsnyje autorius tyrinėja muzikos ir teorijos traktatus – Nikolajaus Dileckio „Muzikos gramatika“ ir Žygimanto Liauksmino „Ars et praxis musica“, parašytus XVII a. antroje pusėje Vilniuje. Abu veikalai atlieka praktinę ir didaktinę funkciją. Jie turėjo mokyti dainavimo, ir tai tapo pagrindine šio tyrimo tema. Palyginti su Liauksmino traktate išdėstytais, Dileckio mokymo metodai buvo kur kas tikslesni ir suprantamesni.

Abiejų autorių metodai kilo iš senos tradicijos, aptinkamos senuosiuose Europos traktatuose, panašiuose savo terminologija. Be abejonės, autorius supo ta pati bendra muzikinė aplinka, ypač Vilniaus jėzuitų akademijoje, kur Dileckis mokėsi, o Liauksminas dirbo mokytoju.

Traktatus sieja ne tik tai, kad juose aiškinama, kaip mokytis dainuoti. Kitas svarbus mūsų analizės elementas yra terminas *cantus fractus*, nuo XVI a. pabaigos dažnai vartotas šiame regione ir suteikiantis galimybę spėlioti apie galimą muzikos pobūdį, neišlikusį iki šių dienų. Tai taip pat padeda suprasti, kokie muzikos ir praktikos teorijos pokyčiai paskatino šios rūšies daugiabalsio dainavimo paplitimą. Galime matyti, kaip europinio daugiabalsiškumo dėsnius perėmė Ukrainos ir Baltarusijos liturginė tradicija, tik čia šis procesas buvo ne toks laipsniškas [kaip Romos (katalikų) bažnyčioje], veikiau revoliucinio pobūdžio – nuo viduramžiškos monodijos iki europietiško daugiabalsiškumo. Dileckio traktatas yra vienas pagrindinių šaltinių norint atkurti europinio daugiabalsiškumo formavimosi procesą, paplitimą ir nacionalinių (Ukrainos ir Baltarusijos) variantų įsitvirtinimą.

Eva MANTZOURANI

"The Aroma of the Music and the Fragrance of the Weed": Music and Smoking in Victorian England

„Muzikos aromatas ir tabako kvapas": muzika ir rūkymas Viktorijos laikų Anglijoje

Abstract
Throughout its social history smoking has been frequently associated with music, and has been a notable element in the participation and enjoyment of music making. In this essay I shall consider the relationship between smoking and music in the Victorian era, and the function of smoking as a significant agent for the popularisation of art music in the late nineteenth century, particularly through the vehicle of 'smoking concerts', which represent a unique and fascinating cultural phenomenon of this time. These concerts, initially established by aristocratic and bourgeois amateur music societies, started as private and exclusively male forms of entertainment. They provided a link between the established culture of the nobility, the social and musical practices of the eighteenth-century Catch Club, and the popular culture at the end of the nineteenth century. They gradually evolved to accommodate a socially diverse audience, including women, and their subsequent acceptance into mainstream concert halls in the later part of the Victorian era reflected changes not only in Victorian society, but also in its attitude towards both the performance and enjoyment of art music. The role of smoking concerts as agents of cultural change has been overlooked in the social history of Victorian music-making, and this study attempts to address this oversight.
Reikšminiai žodžiai: Music, smoking, smoking concerts, cultural change in the Victorian era, social history of Victorian music making, music societies.

Anotacija
Rūkymas socialinėje istorijoje labai dažnai siejamas su muzika, jis buvo laikomas svarbiu elementu mėgaujantis muzikos kūrimo malonumais. Straipsnyje mėginama apžvelgti rūkymo ir muzikos tarpusavio ryšį Viktorijos laikais ir rūkymo kaip reikšmingo veiksnio funkciją populiarinant muzikos meną XIX a. pabaigoje, ypač per „rūkymo koncertus", simbolizuojančius unikalų ir žavų to meto kultūros reiškinį. Tokius koncertus iš pradžių rengdavo mėgėjiškos aristokratų ir buržuazijos muzikų draugijos ir jie vykdavo privačiuose vakarėliuose, kur juose išimtinai linksmindavosi tik vyrai. Šie koncertai jungė nusistovėjusią aukštuomenės kultūrą ir XVIII a. *Catch Club* socialinio gyvenimo ir muzikavimo praktiką bei XIX a. pabaigos populiariąją kultūrą. Palengva auditorija tapo socialiniu požiūriu įvairesnė, buvo įtraukiamos ir moterys, o leidimas joms lankytis pagrindinėse koncertų salėse Viktorijos epochos pabaigoje atspindėjo tam tikrus pokyčius ne tik to meto visuomenėje, bet ir jos požiūryje į muzikos meną, jos atlikimą ir pomėgius. Rūkymo koncertų kaip kultūros pokyčių veiksnio vaidmuo socialinėje Viktorijos laikų muzikos istorijoje nėra tinkamai išnagrinėtas, todėl straipsniu siekiama šią spragą užpildyti.
Reikšminiai žodžiai: muzika, rūkymas, rūkymo koncertai, kultūriniai Viktorijos epochos pokyčiai, socialinė Viktorijos laikų muzikos meno formavimosi istorija, muzikos draugijos.

Introduction

Despite their apparent incongruity, music and smoking are related in a number of different ways. Music has often celebrated the enjoyment of smoking in the lyrics of its songs,[1] while smoking has been an important element in the participation and enjoyment of music making in a variety of different contexts. For example, in 1889 the *Musical Times* rejoiced that, 'Social enjoyment has taken a new form. We have our "glee dinners", our banquets with "selections of high-class music", and ... concerts of music which may be enjoyed in the company of a pipe or cigar'.[2] The justification for such concerts was that many people 'accustomed to a cigar or pipe in the evening, and also exceedingly fond of listening to the performance of good works, have begun to see that the gratification of the one desire need not interfere with the occasional gratification of the other'.[3] These smoking concerts, largely providing high-class music in a relaxed atmosphere, started in the 1860s as private and exclusively male forms of entertainment, but became increasingly fashionable in the 1880s and 1890s,[4] developing into a concert-type in their own right and facilitating the acceptance of smoking during the performance of art music in both private gatherings and at public concerts. Initially established by aristocratic and bourgeois amateur music societies they formed a link between the established culture of the nobility, the social and music practices of the eighteenth-century Catch Club, and the emergence of

popular culture at the end of the nineteenth century. They gradually evolved to accommodate a socially diverse audience, including women, and their subsequent appearance in mainstream concert halls in the later part of the Victorian era reflected changes not only in Victorian society, but also in its attitude towards the performance of art music.

Although smoking concerts represent a unique and fascinating cultural phenomenon of the last quarter of the nineteenth century, contributing to changing perceptions of art music, they were, like many other aspects of Victorian musical culture, not exclusively limited to London, although they originated there.[5] They were also relatively short-lived and only occasionally commented upon by the contemporary press, which makes a detailed investigation rather problematic. Here, I will begin by examining the prevailing social attitudes towards smoking, and its tangential association with music, since they have both a symbiotic and symbolic relationship.[6] I will then consider the role smoking played in changing perceptions towards the enjoyment of art music and the nature of the performance events in which it was found. Furthermore, since there is virtually no account of smoking concerts *per se*, I will set out a typology of these concerts, and consider certain aspects of their function within London's wider concert structure, as well as the more influential music societies which promoted them, considering both their social context and the musical programmes they offered. Smoking concerts of a lower social status will also be reviewed, mainly from the perspective of their musical content, which partly differentiated them from those given by the social elite. In such cases the term concert, albeit employed by both the organizers and the press, is used loosely and incorporates both musical gatherings similar to Glee and Catch Clubs and other convivial events of earlier times, as well as contemporary music-hall practices. Significantly, therefore, the description 'concert' is used as an umbrella term, characterizing many diverse forms of music entertainment. As Ehrlich and Russell argue, 'different [social] groups used music as cultural capital and a means of defining social hierarchies. The concert was a highly charged social space in which class boundaries could be blurred – aspirants seeking kudos by mingling with their betters – or defined by pricing, dress, demeanour and seating arrangements' (1998, p. 117). In the case of smoking concerts the concept of a 'concert' itself becomes a symbol which each class interprets differently within their respective social and cultural confines.

My approach to the examination of the Victorian smoking concerts is influenced by and draws upon the work of Pierre Bourdieu, and particularly his belief that, 'Art and cultural consumption are predisposed, consciously and deliberately or not, to fulfil a social function of legitimating social differences' (Bourdieu, 2002, p. 7). Such legitimation is expressed through his notions of 'capital' and 'taste'.[7] He argues that 'to the socially recognized hierarchy of the arts, and within each of them, of genres, schools or periods, corresponds a social hierarchy of the consumers. This predisposes tastes to function as markers of "class". The manner in which culture has been acquired lives on in the manner of using it' (Ibid., p. 1–2). Furthermore, Bourdieu's assertion that, 'nothing more clearly affirms one's "class", nothing more infallibly classifies, than tastes in music' (p. 18), is particularly relevant to the typology of concerts I shall propose, as is his division of taste into three categories: 'legitimate', 'middle-brow' and 'popular', which roughly correspond to educational levels and social classes. The first of these categories is represented by a taste 'for legitimate works', such as the *Well-Tempered Clavier* and the *Art of Fugue*, among others; the middle-brow taste, gathering together 'the minor works of the major arts ... and the major works of minor arts', is 'more common in the middle classes than in the working classes or in the "intellectual" fractions of the dominant class'; finally, popular taste, represented by 'works of so-called "light" music or classical music devalued by popularisation ... and especially songs devoid of artistic ambition or pretension' is associated with 'the working classes and varies in inverse ratio to educational capital' (Ibid., p. 16). This tripartite categorization of taste and its function as 'marker of class' is equally applicable to the different types of smoking concerts. However, as will become apparent, smoking concerts would appear to challenge Bourdieu's neat categorisations, and a significant theme of this paper will be the essential hybridity of the various events which are described in this way.

Victorian Attitudes towards Smoking

Throughout its history smoking has had two contrary receptions, being seen either as socially desirable or meeting considerable opposition. Attitudes towards smoking in the early Victorian period were dependant on social class, although overall connotations were largely negative. The introduction of cigars in England after 1814,[8] despite a certain prejudice against tobacco and the high rate of duty they attracted, initiated the revival of smoking (which had waned during the previous century in favour of snuffing), particularly in the fashionable circles of high society. It is likely that the reduction of the duty on cigars from 18s to 9s a pound in 1829 contributed greatly to this revival (Apperson, 1914, p. 139), while the new smoking-room in the House of Commons also helped to spread the fashion (Mack, 1965, p. 9). However, the lower classes continued pipe-smoking, and every public-house plied its regular trade in clays (Apperson, Ibid., p. 148). Despite this increase in the number of smokers across all social classes smoking was still regarded as something of a vice in certain quarters and it had plenty of active opponents. Queen Victoria hated

it in all its forms and banned it from Court, with visiting bishops and ambassadors having to smoke surreptitiously up the chimneys (Ibid., p. 221). Although smoking was always popular in the Army, the Duke of Wellington, annoyed by the increase in cigar smoking among officers, issued orders to curb the habit there (Ibid., p. 156). Smoking in the streets was considered 'a very "fast" and vicious thing to do' (Penn, 1902, p. 88), and the anonymous author of an etiquette book exclaims that, 'smoking in the streets, or in a theatre, is only practiced by shopboys, pseudo-fashionables – the "SWELL MOB"' (Αγωγός, 1854, p. 49).[9] In these early Victorian days it was unthinkable to smoke in front of ladies, with respectable middle- and upper-class women objecting strongly to the fumes of the 'noxious weed'. Although smoking was rarely practised at home, and was confined to the club-rooms of taverns and inns, the vogue for cigars steadily increased and was gradually sanctioned in fashionable London clubs. However, the dread of tobacco-smoke odour was extraordinary. Men who smoked retired to smoking rooms, and had to change their clothes before going into the presence of ladies; thus were the smoking jacket of velvet or fancy silk and the lavishly embroidered cap introduced into the masculine world of fashion in the mid-nineteenth century (Norris and Curtis, 1998, p. 98–99). Disregarding such middle-class sensitivities, however, both the rebellious bohemian youth and the lower classes continued to smoke in the streets and coffee houses. The increasing popularity of the cigar and the objection to smoking at home gave rise in the cities of England to lounges known as 'cigar-divans', where men would go to relax, gossip and smoke.[10] These provoked attacks from moralists and opponents of smoking, who warned their contemporaries 'never be seen in a cigar divan [... because] they are frequented by an equivocal set. *No good* can be gained there – and a man looses his respectability by being seen entering or coming out of such places'; they also cautioned that those songs written in praise of smoking and sung on the stage were 'paid [for] by the proprietors of cigar-divans and tobacco shops, to make their trade popular' (Αγωγός, 1854, p. 49). One such song, written by John Cooke Jnr. for the great music-hall singer G.H. Macdermott, is 'Milly's Cigar-Divan', celebrating the cosy cigar divan in Piccadilly and its proprietress Milly.[11] The early Victorian crusade against smoking focused largely on the negative images of cultural intrusion, since the smoking habit had been spread by foreign travellers, soldiers and students – all powerful images of the outsider – and it was usually identified with the lower classes, who smoked widely and publicly (Feinhandler, 1986, p. 173). This symbolism of alien and intrusive smoke reinforced upper-class perceptions of class distinctions, and thus they separated themselves symbolically by refraining from smoking or by adopting different smoking practices.

In the later Victorian period, a time of great social change, rigid social conventions were relaxed and smoking became both more popular and more evident. The second half of the Victorian era saw the introduction of the cigarette, which came to England during the Crimean War (1854–1856) via English army officers, who had learned to smoke them from their allies the Turks and the French, and who introduced the novelty into London clubs (Mack, 1965, p. 11). Since it was less expensive to roll one's own cigarettes than to buy ready-made cigars, its popularity increased, with fashion edicts changing so considerably that pipes were now regarded as only suitable for vulgar people, whereas cigars and cigarettes were looked upon as refined (Apperson, 1914, p. 221). The practice of smoking outdoors, which the early Victorians had considered to be intolerable, became more commonly accepted (smoking compartments on trains, for example, became increasingly numerous), although it was still frowned upon by some. Cigarette advertising by the major manufacturers emphasized the pleasant and medicinal qualities of the cigarette. The growing prevalence of 'cigarette cough' led to flourishing campaigns in favour of mild, kindly smokes which were declared to be not only harmless but actually beneficial to the throat (Hamilton, 1928, p. 49). They used opera singers to testify to the throat-easing qualities of certain brands, and such endorsements were further underlined by the introduction of cigarette cards,[12] the collection of which became a craze persisting to the 1940s.

However, nothing is more marked in the change in social attitude towards tobacco than the revolution which took place with regard to women and smoking. Until the middle of Queen Victoria's reign female smoking was largely confined to lower- and working-class women, while respectable middle- and upper-class women objected to the habit. Changing attitudes towards female smoking, however, were first hinted at in the pages of *Punch* in 1851,[13] but it was not until the 1860s that cigarette smoking by women began to gain acceptance. Gradually the custom spread among women of higher social rank, who willingly followed the lead of the Prince and Princess of Wales. Contrary to his mother's tastes, the Prince of Wales (later King Edward VII) was a great smoker,[14] as was his brother the Duke of Edinburgh. In 1885 the Princess of Wales served cigarettes to her female guests at luncheon (Hamilton, 1928, p. 136), and the renaissance of smoking among ladies in the upper classes began. The fashion world followed swiftly: perfumed cigarettes emerged with such names as Carnation, Gardenia and Mayhew; coloured cigarettes were sold to match ladies' dresses; there were Morn and Eve cigarettes, tipped alternately with light and dark leaf, and Ladies and Gents cigarettes with alternate silver and gold tips (West, 1953, p. 35–36). The latest fashion accessory came in the form of '"Smoking Jackets" for ladies! [... who have] begun to consider the little smoking jacket indispensable"' (Apperson, 1914, p. 222).

'*Cigarette*': A Light Opera

During the second half of the nineteenth century the changing social attitudes towards women and smoking were reflected in the subject's appearance in opera libretti. For example, J. Haydn Parry composed the music to the romantic light opera *Cigarette* (with plot by Barry Montour and libretto and lyrics by Warham St. Leger), which was first produced at the Theatre Royal in Cardiff, on 15 August 1892. Although smoking *per se* did not feature in the opera, as it did for example in the later *Il Segreto di Susanna* (1909) by E. Wolf-Ferrari,[15] its title and character names do suggest an increasingly tolerant attitude towards women and smoking in late Victorian society. The scene is set in the South of France, before and after the Siege of Ratisbon in 1805. The aristocratic Claude, the protagonist, is in love with the equally aristocratic Violette, but the lovers are doomed because of a feud between their parents. War breaks out, Claude fights and is seriously wounded, but has been assiduously tended by 'Cigarette', the vivandière (sutler) of the regiment, who is in love with him. Another army character is 'Nicotin', a villager and a private in the regiment. Claude and Violette are ultimately united, their parents' feud ends, while Cigarette, unselfish to the last, sacrifices her love and returns to the Army. Although the reviews of the opera were rather dismissive, excepting Parry's music, 'whose score presents many pleasant features ... deserving a warm encouragement',[16] there is no comment on its title or content. Yet it is striking that the smoking-related names are given to characters not only from a low social background but also related to the Army, an institution traditionally associated with smoking and whose officers were largely responsible for the introduction of both cigars and cigarettes into England, as noted above. Furthermore, by the early 1890s it was clearly uncontroversial to name female characters in this way, albeit in the relatively undemanding genre of light opera. However, in not wanting to exaggerate unnecessarily the association between women and smoking, 'Cigarette' is not the leading lady but a subordinate character of low social rank, only tenuously connected to smoking through the name and not the habit. Not unexpectedly, she is obliged to sacrifice her love for the aristocratic Claude, leaving him free to marry Violette. Thus Cigarette's position in society is affirmed as unimportant; her menial role in the Army, allied to her name, makes explicit both her social inferiority and her symbolic image as an outsider.

Smoking Concerts in the Victorian Era

A rather more explicit connection between music and smoking is demonstrated by the emergence of a novel form of entertainment, the smoking concert, a cultural event unthinkable in the early Victorian era but of considerable consequence in its later part. Although smoking concerts *per se* started in the 1860s, smoking during musical performance was not a phenomenon exclusive to the Victorian era. In the seventeenth and eighteenth centuries the use of tobacco, usually in the form of pipe smoking, was frequently associated with music. During this time amateur music-making encouraged the establishment of numerous private musical societies. Catch Clubs and Glee Clubs, such as the aristocratic 'Noblemen and Gentlemen's Catch Club', the 'Anacreontic Society', or the 'Canterbury Catch Club', became increasingly common and played an important part in the cultural and social development of music throughout the eighteenth and early nineteenth centuries. Most of these societies held their 'Musique Meetings' in taverns, which often had long rooms for such purposes. Here the atmosphere was informal; liquid refreshments and often supper were offered; the audience participated in the music-making, and smoking was an essential element of the entertainment.[17] These were exclusively male clubs, and although they started as private social meetings for the entertainment of the moneyed and privileged classes, they inevitably spread to lower social groups. Royal patronage, and support from leading musical figures of the time, distinguished clubs such as the aristocratic Noblemen and Gentlemen's Catch Club from less auspicious 'alehouse clubs, and places of vulgar resort in the villages adjacent to London, [where] small proficients in harmony ... were used to recreate themselves' (McVeigh, 2001, p. 122). Although these meetings were not concert-giving events in the modern sense, merely social gatherings for the entertainment of gentlemen in 'houses of good fellowship' (Ibid., p. 120), they were very important for the development of, and for providing a model for, public concerts. Gradually, in London, musical life revolved around two principal formats: public concerts, generally held in West End concert halls, providing a well-defined repertoire for a predominantly educated, upper middle-class audience, and amateur music-making by exclusively male societies of various kinds at different social levels. In these latter gatherings the tradition of older 'Musique Meetings' was maintained, with convivial socializing accompanied by liquid refreshments, and occasionally supper, a practice similar to contemporary masonic meetings (McVeigh, 2000, p. 75), while audience participation and smoking were essential elements of the entertainment.

Smoking concerts were the ultimate result of these gatherings; a by-product of mechanisms of transformation not only in the musical and institutional structure of London's concert life, but also transformations in Victorian society.[18] They arose from a confluence of many different social, commercial and musical factors, and they presented a new concert-type, within an innovative, if eccentric, social and musical context. They modified existing but artistically contrasting musical institutions and practices (the public

concert, the catch club, and the music hall), in response predominantly to the changing social attitudes and increasing tolerance in late Victorian society. Smoking concerts, finding a niche in the market somewhere between public concerts and private musical club gatherings, were initially offered by the aristocratic amateur music societies, and their success was underpinned by royal support. The Prince of Wales and the Duke of Edinburgh, both avid music lovers, together with other male members of the royal family, patronised these fashionable new concerts, particularly those offered by certain socially exclusive music societies. Eventually, through social emulation and what might be described as cultural osmosis, these concerts became so popular among all classes that they can be regarded as a characteristic feature of the times.

There were approximately four types of smoking concerts, although variations and subdivisions within each type also existed. They were distinguished by the social status of their members and patrons, by the venue, and by the musical content and form of the entertainment they offered. The first type were given by private aristocratic societies such as the Wandering Minstrels and the Royal Amateur Orchestral Society, with direct links to royalty and aristocracy. Although these emulated public-concert practices, being ticket- or subscription-based events given during the season in public concert halls, they were 'private' in the pre-mid-nineteenth century sense that their members and patrons were 'select, elite and aristocratic' (Citron, 1993, p. 104). These were as much social events as they were musical. From contemporary commentators we gather that, regardless of the venue, the patrons were dressed in formal evening attire (thus reinforcing their social status), sitting comfortably around tables (a setting strongly reminiscent of either a drawing room or a gentlemen's club), while the music, emulating public concert practices, was performed in two parts with an interval. The entertainment also comprised food (offered in the interval or as an after-concert dinner), drinks, smoking, and some audience participation, all derived from earlier Catch Club traditions. The musical content, predominantly orchestral, consisted of mixed programmes of overtures, symphonies, light orchestral items, virtuoso or sentimental pieces, a few modern compositions and a large number of songs, thus combining a convivial occasion with educational and intellectual experience. The *Musical Times* of 1882 supplies a vivid description of such an event:

> With a full orchestra, and a programme containing some of the best of our standard compositions, not only the total absence of ladies, but the arrangement of the tables intermingled with seats, appeared strange to one accustomed to attending evening concerts at St. James's Hall; but then the stiffness inseparable from fashionable assemblies was replaced by an air of luxurious enjoyment which appeared thoroughly in consonance with the feelings of the audience ... The characteristic feature of the concert was faithfully preserved, for not only the audience smoked, but the Conductor, the stringed instrument players, and the performers upon wind instruments too, whenever they could get a chance. It was remarked by many that Beethoven sounded much better when, instead of sitting between two elegantly dressed ladies in a sofa stall, you could recline at your ease, and combine the aroma of the music with the fragrance of the weed.[19]

Other smoking concerts of a slightly lower rank were given by high-profile, upper-middle class societies, such as the Strolling Players and the Stock Exchange Orchestral Society. These societies comprised mostly leading musical and literary figures, together with a few aristocratic members. They offered a musical programme very similar to that of the Wandering Minstrels and the Royal Amateur Orchestral Society, but their concerts were now public, and thus less socially exclusive.

The second category is broader and could be roughly subdivided into two different types of smoking concerts. First, those offered by the City bourgeoisie, which were essentially imitations of the aristocratic-type concerts outlined above. These proliferated around the City, London's traditional centre of bourgeois musical culture since the second half of the eighteenth century.[20] Their members and patrons – professionals such as lawyers and civil servants – enjoyed lighter, mixed programmes, with many instrumental solos and songs, in the more modest surrounds of hotels and civic rooms. Second, less prestigious smoking concerts were available for the lower-middle classes, whose members and patrons were of a more modest socio-economic status. Although they were immensely popular a lack of documentation makes them more difficult to assess, but extant reports appear to suggest a cross between bourgeois smoking concerts and singing saloon culture.[21] Similar to eighteenth-century practices their members enjoyed lighter, mixed programmes with songs, glees and considerable audience participation all accompanied by smoking and liberal amounts of drinking.

The third category is comprised of the Army's smoking concerts, which were usually given in the headquarters or barracks of a division and only occasionally in a public concert-hall. These also reflected the different social ranks of the officers and the common soldiers through their musical content and type of entertainment, with the higher status concerts imitating the aristocratic smoking concerts of the first type, while the socially inferior ones were characterized by the rowdy behaviour of the soldiers in a free-and-easy atmosphere. These concerts do not perhaps present a separate type as such, and could easily be subdivided and allocated within the previous upper-class and lower-class smoking

concerts. However, I treat them here as a separate group because of their association with the social and military confines of the Army.

Finally, although not highly regarded and very rarely mentioned by the press, another category of smoking concerts for the entertainment of 'humbler classes' had been successfully produced at the Coffee Palace, formerly the Victoria Theatre, in Waterloo Road. Many popular artists participated and the large building was filled 'by artisans – mostly accompanied by their families – who would not have entered the building unless permitted to smoke'.[22] There is no information about the musical content of these events, although we may presume that it would have been similar to popular entertainment in lower-class music halls.

The Music Societies, the 'Smokers' and their Programmes

The first smoking concerts may well have been given in the early 1860s, as private male gatherings at Mr. Arthur Lewis's mansion in Kensington. In a fashion similar to 'musique meetings' of earlier Catch and Glee Clubs, he 'regaled his [friends] with unlimited oysters and unimpeachable beverages, and permitted them to smoke during the admirable performance of glees and madrigals by the "Moray Minstrels" ... ably directed by Mr. John Foster'.[23] However, these pleasant private '*symposia*' ended when the bachelor Mr. Lewis got married to the actress Kate Terry, who objected to such male gatherings and their attendant smoking in her new home.

The first amateur orchestral society to initiate ticket-based, profit-making smoking concerts was the Wandering Minstrels Amateur Orchestral Society. This aristocratic society was founded in 1860 and for the next thirty-eight years played an active part in English musical life.[24] On the 14 November 1860 a small group of aristocratic amateur musicians met at the Castle Hotel in Windsor, following their participation in a theatrical performance given by the 'Windsor Strollers' Amateur Dramatic Company,[25] and passed a resolution, 'to meet on the first Thursday every month throughout the year for the practice of orchestral music'.[26] They modelled their association on the practices of the aristocratic Noblemen and Gentlemen's Catch Club, with many participants being simultaneously members of both societies.[27] A distinctive, and quite unique feature of the Wandering Minstrels, from the beginning, was that ladies were also accepted as members.[28] The Minstrels never employed professional musicians, and they were proud to be known as 'the only purely *Amateur* Orchestra Society in the World'.[29] The object of the society was to give charity concerts in London and the provinces,[30] bringing them a wide audience at many social levels, as well as private performances for the entertainment of members' friends. These private gatherings, enjoyed in the social exclusivity provided by their class, became famous as smoking concerts.

Following established Catch Club traditions, the Wandering Minstrels' smoking concerts were first held at the Freemason's Tavern, where, 'after the musical part of the business had been gone through, the members adjourned to supper',[31] but moved shortly afterwards to the London home of Lord Gerald Fitzgerald, where they remained until 1881. He had built a music room specifically for these smoking concerts to the rear of his house in 47 Sloane Street, an idea perhaps taken from singing-saloon structures. The room appeared more like a museum than a music hall; the walls were ornamented with trophies of ancient arms, strange musical instruments, a miscellaneous collection of pictures and bizarre objects, and books of prints on stands.[32] The orchestra was situated on a platform at the end, while upstairs at the back was a gallery where Lady Gerald used to entertain her friends, reminiscent of Evan's Supper Rooms in Covent Garden,[33] where in the late 1860s ladies had been admitted to boxes with lattice-work screens.[34] Performers and audience alike were regaled with oysters and stout, reminiscent of the society's suppers at the Freemasons' Tavern.[35] The Society's smoking concerts, like their public concerts, were given during the winter and spring, and were characterized by social exclusivity, based not only on the patrons' social rank but also their intellectual and artistic credentials. As the Minstrels were proud to indicate, 'everybody who was anybody at that time in Society, Arts, Literature or Music, was to be met with at these pleasant gatherings'.[36] These were enjoyable meetings 'for those who like to listen to music at their ease, and at the same time to indulge in the fragrant weed or the soothing glass of gin-and-water, while for those who are artistically inclined there are lots of portfolios and huge books of queer prints and caricatures to look at'.[37] These *soirées*, however, were strictly private and were 'more to be desired than many good things [;] but strong social reasons prevent them from making their attainments common property'.[38]

The first surviving invitation card, dated 4 July 1862, is for a *Soirée Musicale et Fumante*, during which '*Mensieurs les invités* indulged in pipes, cigars and beverages to match, while their harmonious entertainers were zealously going through their music'.[39] One privileged participant gives an insight into the social and musical content of such a concert, during which Beethoven's First Symphony, Rossini's Overture *La Cenerentola*, Handel's *Occasional March*, and Auber's Overture *Le Dieu et la Bayadère* were played among a medley of songs and instrumental solos; he observes:

> It was a truly pleasant evening that the Wandering Minstrels gave their friends on Thursday last Dec. 3rd [1868] and I assure you I drank in sweet strains and best Islay Whiskey to my heart's content ... The concert on the whole was excellent, and

> the whisky and weeds formed as delightful an accompaniment as mortal bachelor could wish ... My compliments to General de Bathe and his meerschaum pipe: a better amateur drummer or more genial piper existeth not in Her Majesty's Army.[40]

Another privileged gentleman also commented upon the convivial nature of these mixed musical gatherings:

> The Minstrels perform at stated intervals before the favoured few who are lucky enough to get cards. I saw Lord Chelmsford, fast losing his 'tan', and a crowd of barristers, besides many musical men. Though this was a smoking concert there were a dozen ladies in the small gallery [...] It is thirsty work listening to music, and there was a great run on 'Islay Malt'.[41]

Although these were socially exclusive gatherings in which some of the best art music was on offer, the atmosphere appears to be one of merry informality, encouraging the dismantling of certain social barriers, strongly reminiscent of earlier Catch Club gatherings, albeit still within the upper strata of London's society:

> Gentleman, in faultless evening dress, was to be found cheek by jowl with the honest literary or art worker in round jacket, sipping his grog and smoking his pipe in the best of all good company [...] Draper offered the best of his talent, and Lavers, the genial field surgeon of the Queen's was wont to lay his short pipe on the piano and give us a song which set aristocrats and democrats in a roar of laughter.[42]

In 1881 Lord Fitzgerald's lease expired, and the venue for the smoking concerts moved temporarily to 77 Pavilion Road. From 1882 to their last concert in 1898 the 'smokers' concerts were given at the Grosvenor Hall, although their musical and social content remained the same; smoking was universal, and guests, seldom less than 300, 'were attended to by the president himself, who with other members of the society stranded behind the bar in the interval, and dispensed unlimited drinks to the smoke-dried applicants'.[43]

The Wandering Minstrels' repertoire for their public concerts generally included both established classics and favourite items from the lighter contemporary musical repertoire, thus demonstrating a fusion of 'legitimate' and 'middle-brow' taste representative of their audiences.[44] The content and structure of their smoking concerts also mirrored that of the miscellaneous-type public concerts, although, as noted above, some audience participation also took place (see, Weber, 2000, p. 299–320). Initially, they comprised predominantly light music, though as the years passed they included more demanding repertoire. Established pieces by Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber and Mendelssohn, and newer ones by Gounod, Meyerbeer, Brahms, Liszt, Saint-Saëns, Grieg and Wagner, were combined with compositions by the members themselves, as well as favourite popular songs, part-songs and glees. All their programmes, alternating between orchestral, vocal, and instrumental solos, were structured around certain orchestral items, which functioned as a framework opening and closing each of the two parts of the concert. Overtures, symphony movements, and eventually entire symphonies by Haydn, Mozart, Beethoven and Mendelssohn were included in the programmes. Although, as Weber observes (2000, p. 301), the miscellaneous concert came into disrepute in the middle of the nineteenth century as the result of the predominance of and reverence for classical works as the core of the concert repertoire, this seems not to have deterred the Wandering Minstrels and other similar amateur orchestral societies from offering such programmes in their smoking concerts; this exclusive, upper-middle class and well-educated audience enjoyed the variety of such musical entertainment, together with other non-musical activities such as drinking and smoking.

The gradual development of musical taste in these smoking concerts can be seen in the following programmes. The first surviving programme for a *Soirée Musicale et Fumante*, given on 4 July 1862, with S. Egerton conducting, had a light musical content which included several arrangements and compositions by the members themselves, who also performed the music:

The Wandering Minstrels
***Soirée Musicale et Fumante*, 4 July 1862, at 9 p. m., at 47 Sloane Street, London**

Herold	Overture, *Zampa*
S.J.G. Egerton (W.M.)	Song, M.S.
Mendelssohn	Serenata, *Lobgesang*
F. Clay (W.M.)	Polka, *The Belles of Brighton*
De Beriot	Violin solo, *Air Variè*
G. Fitzgerald (W.M.)	Selection from *La Traviata* (Verdi arrang) with solos for flute, oboe, cornet
G. Fitzgerald (W.M.)	Romanza, *L'Apostât*
Part II	
O. Nicholai	Overture, *The Merry Wives of Windsor*
Meyerbeer	Solo: Duo, *Robert le Diable* (flute and piano)
Donizetti	Aria, 'L'amor funesto'
G. Fitzgerald (W.M.)	Gallop, *Crinoline*

A few months later, on 4 December 1862, in a similarly mixed concert (including Auber's Overture *Le Cheval de Bronze*, Rossini's Overture *William Tell* and the *Adagio* from Mendelssohn's Third Symphony), Gounod's popular *Ave Maria*, arranged for horn solo and played by S. Egerton, was 'encored and repeated [among] a great deal of

applause'.[45] A typical evening's musical entertainment, given on 22 December 1870, included, among a selection of songs and violin solos, Beethoven's Sixth Symphony, Mendelssohn's Overture *Midsummer Night's Dream*, Rossini's Overture *William Tell*, *Amoretten-Tanze* by Gung'l and Wagner's *March* from *Tannhäuser* – a programme which, apart from the implied audience participation during songs, differed little else from contemporary public concerts. By the mid-1870s, under the direction of Lord Fitzgerald, the programmes included a larger proportion of items from the orchestral canon, thus shifting the emphasis of these concerts from convivial light entertainment to a more serious and edifying musical experience. However, the quality of the performances and the standards of musicianship prevailing in these smoking concerts is difficult to determine, since the only press cuttings preserved in their archive were, understandably, enthusiastic rather than critical. A review of 1875, for example, considers that, 'the orchestra (in the ranks of whom are to be found many of the most able of the amateurs amongst the nobility and gentry) of the present season is fully up to the high standard it has previously attained amongst strictly amateur orchestras'.[46] Occasionally some concerts did offer more vocal music than others, but still within the established orchestral framework, thus preserving earlier practices. Such a programme was given on 14 March 1878:

The Wandering Minstrels
Smoking Concert, 14 March 1878, at 47 Sloane Street, London

Hérold	Overture, *Zampa*
Horsley	Glee, 'Come gentle Zephir'
Pearsall	Madrigal, 'Shoot, false love'
Mendelssohn	*Lobgesang*
Wasley	Glee (5 voices), 'I wish to tune my quiv'ring lyre'
Gounod	Ballet-music, *Faust*
Part II	
Offenbach	Selections from *La Princesse de Trébizonde*
Goss	Glee (5 voices), 'Ossian's Hymn to the Sun'
Nicolai	Overture, *The Merry Wives of Windsor*
C.E. Hey	Part-song, 'The Water rushing'
Hatton	Part-song, 'King Witlaff'
Gung'l	Quick-step, *Der Rekrut*

At their 1000th meeting, which was also their 167th smoking concert, on 14 December 1893 at Grosvenor Hall, Beethoven's Sixth Symphony opened the concert; Kreutzer's Overture *Das Nachtlager in Granada*, Paganini's solo violin Sonata in D, Dvorák's *Suite* in D, Wagner's *March* from *Tannhäuser* were all performed together with songs by Liszt, Grieg, Brahms and Jensen. Their farewell concert on 24 March 1898 was a more sober occasion. The hybrid nature of their smoking concerts, a cross between the older singing clubs and modern public concert culture, is again evident in the programme of their last concert:

The Wandering Minstrels
Smoking Concert, 24 March, 1898, at Grosvenor Hall

Beethoven	Symphony No. 5
S. Webbe	Glee, 'Discord, dire Sister'
T. Cookes	Glee, 'strike the Lyre'
Marcello	Violoncello solo, Sonata in F
Mendelssohn	Overture, *Ruy Blass*
Part II	
Grieg	Suite, *Peer Gynt*
Hatton	Part-songs, 'Absence', 'The Sailor's Song'
L.H. d'Egville	Violin solo, *Strathspey*
Volkmann	*Walzer* (for stringed instr) from Serenade No. 2
Boccherini	*Minuet* from Sonata in A
Ed. German	*Dances* from the incidental music to *Henry VIII*
Mendelssohn	Part-song, 'Slumber dearest'
Beale	Madrigal, 'Come let us join'
Nicolai	Overture, *The Merry Wives of Windsor*

The pieces by Mendelssohn, Rossini, Grieg, Wagner, German, Gung'l, and Nicolai were also popular favourites of the major public concerts given at the Queen's Hall and St. James's Hall, by both amateur orchestral societies and the professional orchestras of the time.[47]

Although the Wandering Minstrels were very successful, their smoking concerts were exclusively private and only occasionally mentioned in the musical press. It was the Royal Amateur Orchestral Society,[48] established in 1872 by the Duke of Edinburgh, which made smoking concerts fashionable, bringing them into the public arena and thus to the attention of the national and musical press in the 1880s and '90s. Their smoking concerts in London, held at both St. Andrew's Hall (Newman Street, W.), and Prince's Hall (Piccadilly, W.), and, in the 1890s, frequently at the Queen's Hall, were very similar to those given by the Wandering Minstrels, although their orchestra included many professional musicians. They were attended by royalty, upper-class gentlemen, and leading members of the musical establishment. Their first 'smoker' was given at Cambridge Hall (later known as St. Andrew's Hall) in May 1879, at which the Prince of Wales presided.[49] The first reference to such a smoking concert is found in *The Times* in 1880 (although the society is there described as the Royal Albert Hall Orchestral Society), and this gives some insight into the length and structure of the concert:

> The upper end of the hall was beautifully decorated with flowers, and the orchestra performed a selection of classical and other music in a manner worthy of the Handel Festival week. The rendering of Langey's arrangement of 'Home Sweet Home' may be singled out. This piece was given at a quarter-past 11, and marked the accomplishment of about half the programme. The instrumental music was relieved not only by smoking, but by the clever vocalization of Signor Ghilberti.[50]

These were as much social functions for male high society, to be recorded by the national press, as musical events. In 1881 another review of a smoking concert given by the Society at St. Andrew's Hall reads as a 'who's who' of the London musical world, while also noting the established classical favourites in the programme:

> Schubert's unfinished symphony, the overtures to *Oberon* and *Pique Dame*, the ballet music from *Faust*, and a novel production, consisting of a series of variations on a German folk-song, adapted to represent the treatment of the theme by Bach, Haydn, Mozart, Strauss, Verdi, Gounod, Wagner, Beethoven, Mendelssohn, and Meyerbeer. Mr. Santley sang two songs [...] The Royal Princes remained until the close of the concert. Mr. Arthur Sullivan, Sir M. Costa, Dr. Stainer, Mr. Cowen, Mr. Stainton, Signor Randegger, and Sir Julius Benedict were among those present.[51]

The social and musical character of another smoking concert is graphically described by the editor of *The Globe* in 1882:

> The orchestra are all in their places, amongst them his Royal Highness the Duke of Edinburgh, violin in hand following the general example by smoking a succession of cigarettes. The hall gradually becomes filled by gentlemen in evening dress, amongst whom are many members of the aristocracy, and eminent representatives of art and literature ... A few minutes before ten the Prince [of Wales] arrives, the National Anthem is played, the audience resume their seats, and the concert begins. Some well selected orchestral music is admirably played, Mr. Santley sings a ballad, and when encored, gives Mr. Arthur Sullivan's 'Pale young Curate' with infinite humour, accompanied by the composer. The first part of the concert concludes soon after eleven, and the company adjourns to the buffets, where a liberal supply of refreshments awaits them. Friends exchange salutations, and after twenty minutes agreeably passed, the concert recommences – concluding long after midnight. During the concert, close attention is paid by the entire audience, who appear to be as fond of music as of smoking.[52]

In 1886 Liszt attended just such a smoking concert of the Royal Amateur Orchestral Society, 'a semi-private gathering', given by 'special desire' at Prince's Hall. Having sat beside the Prince of Wales, Liszt was 'pleased at the entertainment provided, joining lustily in the general applause', and although he did not play, much to the audience's disappointment, 'it was, altogether a very jovial and pleasant gathering, and the Abbé showed himself thoroughly smoke-proof'.[53] The musical press reviewed the performance in typically descriptive fashion, noting that:

> The details of the performance need not detain us: suffice it to say that the selection comprised Beethoven's 'Leonora' (No. 3) Overture; solos for violin by Liszt and Nachèz, rendered by M. Tivadar Nachèz; Rossini's gorgeous 'Semiramide' Overture, pianoforte pieces by Henselt and Liszt, interpreted by M. Vladimir de Pachmann; Gounod's 'Marche Religieuse'; and Liszt's first Hungarian Rhapsody. The vocalists were Mr. Barrington Foote and Mr. Ben Davies, Mr. George Mount conducting.[54]

A few months later, the society's first smoking concert of the 1886–1887 season, given at Prince's Hall on 22 December 1886, comprised a typically mixed programme of light classical pieces, together with some more modern ones and the usual solos and songs:

The Royal Amateur Orchestral Society
Smoking Concert, 22 December, 1886, at Grosvenor Hall

Cherubini	Overture, *Anacreon*	
Brahms	Symphony No. 4 (slow movement)	
Massenet	Le Dernier Sommeil de la Vierge	
Berghaus	Serenade, *Pizzicato*	
Denza	Song, 'Marguerite'	Mr. Hirwen Jones
Wieniawski	Solo pianoforte, *Valse de Concert*	Señor A.A. de Cor-de-Lass
Liszt	*Rhapsodie Hongroise*, No. 4	
Part II		
Balfe	Overture, *Bohemian Girl*	
Wieniawski	Solo violin, *Air Russes*	Mons. Theodore Werner
Sullivan	Song, 'My Dearest Heart'	Mr. Hirwen Jones
Spindler	Salonstück, *Husarenritt*	
Wagner	March, *Tannhäuser*	
	God Save the Queen	

In the 1890s some of their smoking concerts were given at the new and prestigious Queen's Hall, thus becoming rather more public albeit still attended by a social elite. Such a concert was given in May 1895, with the guest Meister Glee Singers featuring alongside well-known performers of the day such as Mlle Frida Scotta (violin), Señor Rubio (cello) and Miss Adelina de Lara (piano).[55]

Another well-known upper middle-class group was the Strolling Players' Amateur Orchestral Society, founded

in 1882 by Norfolk Megone, former conductor of the School of Mines Orchestra.[56] As with both the Wandering Minstrels and the Royal Amateur Orchestral Society, the Strolling Players gave public non-smoking concerts as well as 'smokers'. The programme and performance standards were similar, although the venue, social context and atmosphere were different. Smoking concerts were given at St. Andrew's Hall and Prince's Hall, while their public concerts were given at St. James's Hall and, later in the 1890s, at the Queen's Hall. They too included professional musicians in their ranks, and the music played in these concerts was very similar to that of the amateur orchestral societies noted above. However, they do not appear to have attracted the star performers of the day, although they countered this in their publicity by asserting on their printed programmes that they 'have had the honour of being the first Amateur Society to give performances in England of various important works', as well as 'introducing to the public, vocalists who have since attained celebrity'. Similar to the concerts of the previous two societies, their miscellaneous programmes interpolated songs and glees with the orchestral favourites of the day, as can be seen in the first smoking concert of their fifth season (1886–7) below; these programmes were almost identical to those of their public concerts.

The Strolling Players Amateur Orchestral Society Smoking Concert, 18 December 1886, at St. Andrew's Hall

Mendelssohn	Overture, *Fingal's Cave*
Kalliwoda	Symphony No. 1
Maude Valerie White	Song, 'Absent yet present'
J.L. Hatton	Song, 'To Anthea'
Reinecke	Prelude to Act V, *King Manfred*
Bolzoni	*Minuet* for strings only
Handel	Air, 'Where'er you walk' (*Semele*)
Kücken	Fantasia, *The Return of the Soldier*
Delibes	Ballet Music, *Coppelia*
Part II	
Mozart	Overture, *Nozze di Figaro*
L.H. d'Egville	Musical Curiosity, *Introduction and Nocturne* (Duet for violin and pianoforte by a single performer)
Marzials	Song, 'My love is come'
J. Thomas	Harp solo, *Autumn*
Gounod	Ballet Music, *Reine de Saba*
F.N. Lohr	Song, 'My lady comes'
Liszt	*Galop Chromatique*
	God Save the Queen

A few years later the *Musical Times* favourably reviewed their smoking concert held at Prince's Hall on 3 January 1891, describing the programme as being 'of a high-class character'; the Meister Glee Singers again contributed some of 'their clever part-songs … which were much appreciated… Grieg's favourite "Peer Gynt" Suite and Max Bruch's Prelude to "Loreley" were included, and the playing under the direction of Mr. Norfolk Megone, was, on the whole, strikingly meritorious'.[57] Mendelssohn's *Ruy Blass* Overture was played twice, at the beginning of the concert and again before the second part, doubtless for the benefit of the fashionably late audience.

The Stock Exchange Orchestral Society, founded in 1883, was patronised largely by leading figures of the musical establishment rather than the aristocracy.[58] As its title suggests it had connections with the financial professionals of the City. The founder and first conductor was the organist George Kitchin, who was succeeded in 1897 by Arthur W. Payne, who from 1897 to 1903 was also the leader of the Queen's Hall Orchestra. Although the society was better known for its public concerts, in 1889 the *Musical Times*, commenting upon the musical merits of smoking concerts, singled out this orchestral society for the quality of its performances, stating that:

> Of the Smoking Concerts given at the present time the name is legion, but not one in a hundred calls for notice in our columns. Exceptions sometimes occur, and in such was the entertainment given by the Stock Exchange Orchestral Society […] It is a pleasant sign of the times to note that not only a taste for the higher forms of music, but sufficient zeal for the study and practice of the same is to be found in the commercial circles of this busy metropolis.[59]

The programme of the particular concert attended by this commentator, although very similar to that offered by the other societies, was considered as 'perhaps dangerously ambitious, containing the overtures to "Oberon" and "William Tell", Massenet's "Scènes Pittoresques", and some of Sullivan's music to "The Merchant of Venice"'.[60] These comments perhaps reveal the writer's low expectations of the musical quality of such smoking concerts given by a semi-amateur society strongly associated with City merchants, and thus not exclusively aristocratic. But he had to admit that, 'the interpretation was, for the most part, excellent, and indeed not unworthy of a professional orchestra', a comment revealing the increasing ability to discriminate between professionals and amateurs, as well as the tension inhering between these two groups.[61]

The rapid growth of smoking concerts in aristocratic circles encouraged the formation of a number of other societies. These included the Athenæum Club, the only club at which Liszt played during his final visit to England; the Lyric Club, an exclusive society founded in 1880, whose members were elected by ballot and which, like most other societies, had established subscription fees;[62] and the private performances given on Sunday evenings at the Crichton Club, at which only the members and a very limited number of male friends were present. It has been observed that at the latter, 'the best

and newest specimens of chamber music were frequently heard, under the direction of Richter, Buziau, Lasserre, and other notabilities [*sic*], and the music was followed, pipe in hand, by a perspiring party of enthusiasts'.[63]

Smoking concerts of the second middle-class type, although apparently numerous, are only occasionally referred to in the press in the late 1880s and 1890s. They were organised by different professional bodies, such as the Bar Society, the Irish Loyalist Club and others. They were given in hotels, such as the Cannon Street and Westminster Palace Hotels, and in civic institutions such as St. Martin's Town Hall and the Inner Temple Hall. Although there are no references to exact audience composition or behaviour, it can be assumed that they were social affairs, similar to the previous upper-class high-profile concerts, but that the music on offer was more popular and largely consisting of songs and instrumental solos, often performed by professional performers of the day. In 1882 a series of five subscription smoking concerts was announced, given at the Cannon Street Hotel, 'with a choir of male voices', featuring the well-known orchestral players, 'M. Victor Buziau (violin), M. Albert (violoncello), Mr. E.H. Manners (french horn), Mr. Leonard Beddome (clarinet), Mr. L.W. Hardy (cornet-à piston), Mr. Fountain Meen, and Mr. A. Izard (pianoforte)'.[64] The programmes generally included lighter items from the prevailing repertoire, as can be seen in that offered by the amateur London County Council Musical Society in 1898:

London County Council Musical Society,
Smoking Concert, 4 April 1898, at St. Martin's Town Hall

Paderewski	*Minuet* (The Orchestra)
Alice Mary Smith	Choral Ballad, 'The Little Baltung' (The Choir)
Mattei	Song, 'Oh! oh! hear the wild winds blow'
Elen	Humorous song, 'The Cockney's Travels'
Clay	Whistling solo, 'I'll sing thee songs of Araby'
Bishop	Whistling solo, 'Tell me my heart'
Messager	Song, 'Long ago in Alcala'
S. Adams	Song, 'The Star of Bethlehem'
	Humorous song - Selected
Part II	
Suppé	Overture, *Pique Dame* (The Orchestra)
M.V. White	Song, 'Marching Along'
Arditi	Whistling song, 'L'Ardita'
Ernest Newton	Song, 'Nita Gitana'
Freeman	Humorous song, 'Stand up'
Schumann	Solo violin, *Traümerei*
Dancla	Solo violin, *Bolero*
Greenstead	Song, 'Bjon the Viking'
	Humorous song - Selected
	God Save the Queen

Smoking concerts of a rather different quality were also abundant elsewhere in the City, and were largely patronised by City merchants and their clerks. In these plebeian events the social divide was also reflected in the musical content and overall entertainment, which was closer to that of the eighteenth-century singing clubs described by Roger North (see North, 1925, p. 31–32; and 1959, p. 352), than the more formal and sophisticated orchestral subscription concerts offered elsewhere. Such concerts received mixed reviews. In the early 1880s it was reported that the most successful smoking concerts of this class were those given at the Cannon Street Hotel by the suitably-named 'Coughs' Society. The patrons met at seven and separated at about nine, during which time 'a number of glees and part-songs with solos by Mr. Coates and other excellent singers, [were] admirably executed by a large glee-party, ably directed by Mr. Horscroft of St. Paul's Cathedral'. Coffee, tea, and more potent liquids were consumed; smoking was universal, although 'woe betide the luckless Cough whom the president finds guilty of striking a match while anything is being sung'.[65] Avoiding striking matches during the performance was in fact observed by many societies, and they printed reminders for the audience on the programmes; this became a practice which, towards the end of the nineteenth century, also found its way into public concerts in which smoking was allowed. A few years later such gatherings were given at the Cannon Street Hotel, the Guildhall Tavern and other places, using 'a hired glee-party', which usually sang 'excellent part-songs, but the instrumental and vocal solo performances [were] not of a very high-class order'.[66] In 1883 the *Musical Times* commented, rather unusually, upon the musical content of such a smoking concert given at the Guildhall Tavern by 'Ye London Glee Men'. The report reveals the distinct continuation of the Catch Club music tradition:

> The programme comprised glees, madrigals, songs, etc., and ranged in date from John Bennett's madrigal 'Flow, O my tears' (1599), to Wagner's chorus of Norwegian sailors from the 'Flying Dutchman' ... The Concert was brought to a close by the singing of 'Auld Lang Syne', arranged as a song with vocal accompaniment by Mr. Richard Mackway, and sung by Mr. A.J. Kestin.[67]

At these lower middle-class smoking concerts the programmes, reflecting the populist taste of the audience, were generally very mixed, with the entertainment consisting mainly of part-songs, comic songs, sketches, recitations, a few instrumental solos and above all audience participation. Female artists, usually singers, featured as soloists, particularly in the 1890s; for example, we learn that at a smoking concert given by the Grosvenor Club in 1893, among the artists were Mme. Valda from the Royal Italian Opera, Mme. Vaudrey, and Miss Florence Shee.[68] Francis Aveling portrays a smoking concert of this type thus:

> The usual songs, with an aria from an opera sung by a lady of whom rumour had it that she had been on stage. The usual recitation by the nervous young man; and a fine old rollicking song – 'Down Among the Dead Men' – with a chorus, you know, in which you all join, 'down, down, down', emphasized by his plump old hand – by the jovial old gentleman who sits by the piano, flushed and perspiring, and happy with the success of his efforts. (Avelin, 1907, p. 209).

According to Keith MacTavish, who had fifty years' experience of attending this type of smoking concerts and club dinners, 'the audience prefer to hear themselves sing rather than listen to the best professional'.[69] Some of the favourite popular songs, mostly with choruses, that 'have proved "winners"', which also predominantly featured in the music-halls, included, 'O, Willie brewed a peck o' Maut', 'Cockles and mussels', 'Auld Lang Syne', 'She was poor but she was honest', 'The tavern in the town', 'Clementine', 'Landlord, fill the flowing bowl', 'Cellar cool', 'Little brown jug', 'Cock Robin', 'Solomon Levi', 'Drink, puppy, drink', 'Drink to me only', 'John Peel', 'Here's a health to his Majesty', 'Bonnie Charlie'. (MacTavish, 1911, Preface).

In those smoking concerts given by the Army we can also observe the division between the more formal, higher-class concerts attended by royalty, high-ranking officers and other dignitaries, and the lower-class events designed for the entertainment of the troops. The latter consisted largely of songs, particularly comic-songs, sketches, recitations, and instrumental solos, and they were characterised by liberal amounts of unruly behaviour. In such a concert, given by the 20th Middlesex (Artists) R. V. Battalion, more than 50 pieces were included in a mixed popular programme of piano, mandolin and banjo solos, songs, recitations, prestidigitations, sketches and skirt dances, delivered by both army personnel and other male and female artists from the music hall scene, including the well-known Mary Lloyd. Concerts of this type started late because 'some of the artists [could] not arrive until late, [and] the concert [would] not finish until about one a.m.'[70]. In the pages of *Punch* we find a humorous yet insightful description of an Army smoking concert:

> At intervals during the winter a smoking concert is organised in our barracks ... It consists in trying to persuade those who can sing to do so and trying to stop those who can't, both efforts as a rule being equally unsuccessful. The main thing about the smoking concert itself is that there should be plenty of smoke and not too much concert, for each concert is very like the last.[71]

The writer then proceeds to describe the content of the concert which included acts from the battalion's humourist which are 'the mainstay of the business', a corporal's songs that are 'always popular' and received with 'ferocious applause'; then comes 'the recitation [followed by] well-known funny stories', other readings, dialogues, and sketches. The title 'concert' is thus used as a pretext to legitimise a convivial get-together of lower-rank officers and soldiers, instead of the more rarefied experience to which the term normally refers.

However, Army smoking concerts of a different quality, and attended by royalty, were announced and reviewed in the national press, albeit rather more as social commentary than because of any intrinsic musical merit. Celebrity concert-hall and opera performers, both male and female, participated in these higher-profile concerts, thus projecting the social and musical elitism of the aristocratic music societies upon the army barracks. One such event, which received royal patronage, and featured celebrated artists of the day, was commented upon by *The Times* in 1894:

> Last night the Prince of Wales attended a smoking concert given by the Honourable Artillery Company at their headquarters near Finsbury Square ... Arriving at about 10 o'clock ... The drill-hall, which had been decorated for the occasion, was crowded to excess. Amongst those present were the Duke of Teck, Prince Louis of Battenberg, Lord Colville of Culross, Lord Carrington, the American Ambassador, the Lord Mayor ... There was a varied and liberal programme, the entertainment being contributed, amongst others, by Mr. Lionel Brough, Mme. Antoinette Trebelli, Miss Florence St. John, Mr. Hayden Coffin ... At the end, which did not come till a quarter past 1, the band played 'God bless the Prince of Wales' ... Afterwards [he] had supper in the Court-rooms.[72]

Thus, by the late nineteenth century a wide variety of events across all social classes were described as 'smoking concerts', and they had become a significant feature of Victorian London's musical landscape. Notwithstanding the diverse music they encompassed they were characterised not only by their designation as smoking concerts but also, and more importantly, by their inherently hybrid nature. The high-profile aristocratic and upper-middle class concerts, such as those given by the Wandering Minstrels, the Royal Amateur Orchestral Society, the Strolling Players and the Stock Exchange Orchestral Society, were a cross between high-class public concerts and private musical clubs. They afforded their discerning male participants a novel form of entertainment, combining both the leisured, free-and-easy element of the music hall with high-quality art music; yet they had neither the 'inanities and vulgarity of the music-halls' nor 'the starchiness of a Monday Popular Concert at St. James's Hall'.[73] Their programmes reflected a mixture of 'legitimate', middle-brow and popular tastes, with pieces such as Beethoven symphonies and light orchestral favourites interspersed with popular songs in which the audience participated. Such entertainment was undertaken within a socially exclusive environment, reflecting other aspects

of the social elite's entertainment and leisure pursuits. The smoking concerts of the middle classes and particularly the City bourgeoisie, although modelled upon and imitating upper-class practices, catered for and satisfied the middle-brow taste of their audiences, with light orchestral items played by *ad hoc* ensembles of various combinations, and numerous instrumental solos and songs, which again frequently involved audience participation. The entertainments offered to the lower-middle classes were more flexible, encompassing a broad range of material and often more boisterous behaviour, albeit within frameworks which sought to emulate the concert practices of the other classes. From the somewhat elitist perspective of the establishment these concerts were inferior in quality, reflecting the populist taste associated with the lower classes. They were, however, equally enjoyable to the people for whom they were performed, and who identified themselves and their class through this particular type of recreation.

The hybrid nature of these concerts, and the enormous variety of their programmes, would appear to challenge the neat categorisation proposed by Bourdieu with respect to the consumption of musical works. While the upper classes did indeed enjoy those significant 'legitimate' works Bourdieu associates with them, they also appreciated more popular items, those usually equated with middle and low brow tastes. By contrast the middle, and particularly the lower classes enjoyed not only the popular items with which they were most familiar, but also, and more aspirationally, 'light' art music and similar works which were largely unavailable to them in other forms of entertainment. Moreover, a significant and universal feature of all these concerts which further blurs social, cultural and educational boundaries is the extensive audience participation. According to Bourdieu, such behaviour is characteristic of the working class and certain fractions of the middle-class, where deep rooted demand for participation is satisfied by 'popular entertainment [which] secures the spectator's participation in the show and collective participation in the festivity which it occasions' (Bourdieu, 2002, p. 34). Yet, as I have demonstrated, such behaviour was common in these concerts across all social classes. MacTavish's statement above that 'the audience prefer to hear themselves sing', and Aveling's description of being 'jovial, flushed, perspiring and happy' further reinforce these observations. As Bourdieu himself notes, such participation satisfies 'the taste for and sense of revelry, the plain speaking and hearty laughter which liberate by setting the social world head over heels, overturning conventions and proprieties' (Ibid., p. 34). Yet, in the present context at least, the overturning of conventions and proprieties is by no means confined to the lower classes, but evident across the social spectrum. Thus, smoking concerts, while superficially appearing to resonate comfortably with the class distinctions of the milieu in which they arise, in fact transcend such comfortable classification, frequently demonstrating musical content or patterns of behaviour beyond the conventions ordinarily ascribed to their participants.

Women in Smoking Concerts

In the last quarter of the nineteenth century there was a subtle but steady change in the perception of the role and social status of women; such realignment took place in many spheres, political, legal, economic, intellectual, and personal, and these changes were also clearly manifested in Victorian society's attitude towards female smoking (see, Harris, 1994, p. 24). Yet, during the middle and late Victorian era upper- and middle-class women were still largely excluded from certain forms of entertainment, such as Catch Clubs and smoking concerts, which were almost exclusively male domains. However, there were some exceptions. As mentioned above, the Wandering Minstrels had many female members, albeit they were relegated to the back of the gallery during the performance itself. Elsewhere, the Strolling Players included in their orchestra a considerable number of ladies among the string section,[74] who, presumably, also played at their male-only smoking concerts. When in 1875 a public smoking concert was proposed at the Cannon Street Hotel, the announcement implicitly acknowledged the slowly changing attitudes towards female smoking:

> The smoking concert is strictly for gentlemen. Surely this is not an insinuation that ladies are beginning to smoke on anything like a large scale. At the 'Wandering Minstrels' concert one sees a few ladies in an upper gallery, among the clouds of tobacco smoke.[75]

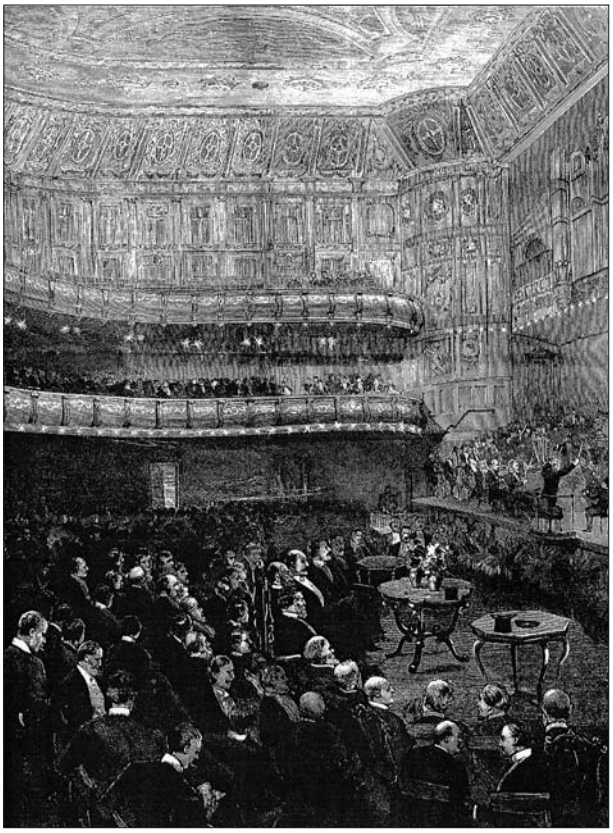
Social prejudice against female smoking was gradually overcome during the late 1880s and 1890s. This was reflected in the participation of female concert-hall, opera and music-hall artists performing in some of these smoking concerts: the lower the social class and type of concert, the greater the number of participating female artists, almost certainly because in these classes smoking by women was more generally accepted than it was further up the social hierarchy. The 'official' acceptance of women into the male dominated world of smoking concerts was announced by the *Musical Times* in January 1891, in an advertisement for a '"Grand Cigarette Concert" ... to which ladies are invited [and which] introduces the gentler sex for the first time to music combined with smoke – but with "limited liabilities'.[76] This last phrase is puzzling, and presumably used metaphorically to denote that the presence of women in the audience was either partially troublesome and an unwelcome responsibility to the menfolk attending the concerts,[77] or that the women themselves were partially exposed

to something undesirable, that is, the tobacco smoke, or perhaps that they were not necessarily expected to smoke themselves. Whatever the answer, it did indicate a change of perspective, and some music societies gradually allowed ladies to attend their smoking concerts, albeit segregated in a different part of the hall. For example, in the second half of the 1890s the London County Council Musical Society offered 'a limited number of tickets, price 6d. each, to admit ladies to the galleries',[78] a move vividly reminiscent of the Wandering Minstrels' earlier practices. However, the dam had been breached, and women's increasing right to smoke in public allowed them to enjoy the pleasures of music in the environment of a smoking concert, even if only from a distance, pleasures that men had always taken for granted within their male-dominated clubland world. Such developments led to Apperson being able to observe in 1914, albeit in relation to music halls, that, 'men go largely because they can smoke during the performance; women go largely because they have ceased to consider tobacco-smoke as a thing to be rigidly avoided, and therefore have no hesitation in accompanying their menfolk' (Apperson, 1914, p. 201).

Smoking *at* public concerts

Although the aristocratic and upper-class music societies retained their social exclusivity, they had brought smoking concerts into the public domain by giving them in public halls such as St. Andrew's Hall and Prince's Hall, and the Cannon Street Hotel. By the early 1890s the fashion of smoking during a music performance was so widespread that it also invaded the newly built Queen's Hall, in Langham Place, London. This received its 'baptism of smoke' on 27 November 1893 (a few days before its official opening on 2 December) at an informal royal inauguration, during a smoking concert by the Royal Amateur Orchestral Society, conducted by George Mount and with the Duke of Edinburgh as the orchestra's leader. At this concert the Prince of Wales, accompanied by many other royals, 'seemed delighted with both the hall and the programme of music which was performed'; among the artists who took part were the violinist Tivadar Nachèz and the baritone Ffrangcon-Davies.[79] Figure 1 captures this event.

Robert Newman, the first lessee and manager of Queen's Hall, was open to experimentation and embraced every opportunity that brought the Hall into the public eye. What better advertising ploy than to secure royal patronage from the start, by providing the Hall for a smoking concert that his aristocratic audience could enjoy in the company of a pipe or cigar? Soon many other high-profile amateur orchestral societies held their smoking concerts there. The management, by allowing them to bring the smoke-filled intimacy of the inner circle of the male cultural elite into the plush surrounds of this magnificent building, also



Picture: Smoking Concert, given by the Royal Amateur Orchestral Society, 27 November 1893, at the Queen's Hall. The audience is sitting comfortably in chairs, some of them smoking, while the tables in front of the stage are for cigars and opera hats.

benefited through the increased profile that such concerts brought to the Hall, as well as through the revenue they generated. Newman and the Hall gained economic and symbolic capital,[80] while the societies gained cultural capital, reinforcing and legitimising the smoking activities and social conviviality of their meetings.

In 1895 the famous Promenade Concerts ('Proms') were inaugurated at the Queen's Hall, the result of Newman's business talent and artistic sensitivity. He aspired to bring a wider public 'to come to love great music', and his approach was 'to run nightly concerts and train the public by easy stages. Popular at first, gradually raising the standard until I have *created* a public for classical and modern music' (Wood, 1938, p. 68). Initially, a large audience was enticed by appealing to popular taste. In addition to the plush surroundings, flowers, and a fountain in the centre of the promenade arena (novelties not seen in other metropolitan concert-halls), a miscellaneous programme was offered. This included many popular musical items, such as the ubiquitous cornet solo (with Sullivan's *The Lost Chord* 'by desire' as a regular request), the cornet quartet (the Park sisters appearing nightly) and 'Grand Selections' from opera or musical comedy arranged for the orchestra. Additionally,

the freedom to smoke was also used to attract an audience. Smoking was permitted during the actual concert in an attempt to re-create the free-and-easy atmosphere familiar to the male audience from their convivial club and pub gatherings. This practice was strictly forbidden at other serious functions, including the Promenade Concerts at Covent Garden, where smoking was allowed only in the Floral Hall. But it was made clear in the Queen's Hall Proms' programmes that:

> Smoking is permitted at these Concerts, excepting in the seats between doors E and F in the Grand Circle, which are reserved for non-smokers. Gentlemen are politely requested to refrain from striking matches during the performance of the various items.

A cigar for three pence, advertised in the programmes and accompanied by beverages sold on the floor, was welcomed during the performance, and this tradition continued well into the twentieth century. Now that smoking was accepted within the Hall, thus informalizing art music and partially undermining the previous reverential state in which it had been heard, men of all classes could enjoy the thrills of both popular and serious music, in a public place, in the company of ladies, without having to 'debar themselves from their usual evening relaxation'.[81] Popular experience of serious orchestral music in a large concert-hall was now available to both the educated upper classes and those lower down the social scale; class boundaries were blurred, particularly in the promenade where aspirants could mingle, smoke and drink with their social superiors, while the middle-class educated connoisseurs could enjoy their smoking, listening to high-class music without the restrictions imposed at other public concerts.

Despite the new fashion's immense success, objections to smoking concerts and smoking at concerts were occasionally noted in the press. In 1889, an 'Indignant Old Gentleman' protested against the increase of smoking concerts, expressing in a letter to a suburban paper his surprise that 'so many vocalists should be found who are willing to exercise their powers under [these] circumstances', which he thought 'belong more to the pothouse than to the realm of art'.[82] However, the baritone Charles Santley, a confirmed smoker himself, in a society magazine article celebrating his 'fifty years of service', asserted that he never knew 'a great singer who did not smoke'.[83] The Old Gentleman further complained that the character of the songs sung at these meetings was not 'elevating' (a comment perhaps revealing more about the lower-class type of concerts he attended). Similar complaints were aired about smoking at the Queen's Hall Proms, with suggestions to set apart 'the whole of the top part of the building for the "gentlemen of the weed", and thus give others an opportunity to enjoy the music, and protect the ladies from a nuisance'.[84] Rosa Newmarch, a fervent supporter of Henry Wood, Robert Newman and their Proms, implicitly voiced her reservations about smoking during the performance by observing that, 'whether it really adds to the enjoyment of music to hear it, like Satan, "in a horrid vale [...] involved in stench and smoke", is a question which the female pen must not dare to pose' (Newmarch, 1904, p. 19). Such protests were too little avail and they never diminished the success of smoking concerts, which gradually spread out of London and enjoyed national popularity. In 1900 the *Musical Times* commented that a smoking concert of chamber music, given at the Metropole Hotel in Leeds 'in the nature of an experiment' met with 'considerable success'. The artists were 'Mr. E. Elliott's String Quartet, a party of able and artistic local players, [who] gave quartets by Mozart, Beethoven, and Dvorák, and the mixture of music and nicotine seemed to be so well appreciated by the devotees of both who formed the audience, that the experiment is likely to be repeated'.[85]

In the 1890s smoking concerts were at their height, but they appeared to have declined during the early decades of the twentieth century, featuring sporadically in the press and then only as a consequence of royal participation[86] or by way of political comment relating to the particular society giving the concert. Smoking concerts were never intended to compete with mainstream public concerts. On the contrary, they were often given quite late into the night, so that gentlemen could attend them following other social engagements or even public concerts. Consequently they gradually faded from the limelight, yet still continued their original purpose of providing convivial entertainment in private and public gatherings. For example, during World War I, smoking concerts were given for the benefit of British soldiers fighting in France, and were put on by officers who believed in the therapeutic effect of both tobacco and music in alleviating the strains of battle (see, Pulling, 1952, p. 13). Indeed, the most notable legacy of this tradition of smoking concerts survives in a recording made on 23 October 1930 at the Queen's Small Hall, featuring Jack Hylton and his Orchestra and music hall artists such as Gus Elen;[87] this recording, with its laughter, cockney accents and general good humoured banter, would appear to be attempting to recapture the flavour of what I have described as a lower middle-class smoking concert.

Conclusion

To conclude, I shall briefly return to the relationship between music and smoking in the context of the performance event. As noted above, smoking has often had negative connotations, yet it can also be seen as having an inclusive function. Where tobacco was welcome, it was seen as a contributor to friendship and companionship. Tobacco

smoke can turn strangers into friends, while the 'smoke-filled room' symbolically connotes the sacred inner circle of persons with common statutes and cause (see, similar discussion in Feinhandler, 1986, p. 177). This is as true of the native Americans, for example, who revered tobacco and its smoke, as it is of the convivial gatherings of male entertainment in polite English society during the eighteenth and nineteenth centuries, in which the use of tobacco, usually in the form of pipe smoking, was often associated with music and the social contexts in which it flourished. It is this positive approach to smoking which contributed to the social development of music-making in both eighteenth-century music clubs and nineteenth-century smoking concerts. These male-dominated institutions, denoting an inner circle of persons with common interests were related through their music making and merry entertainment. Dinner, drinking, smoking and music making were means by which friends and equals came together to express their shared relationships within a particular social group. They identified with the music and the performers of that music, and such occasions both engendered and defined the communal feelings enjoyed by these groups. More precisely, smoking is often used symbolically to demarcate both class boundaries and a variety of binary oppositions - 'good' vs. 'evil', 'inside' vs. 'outside', 'we' against 'they'.[88] Similarly, as Bourdieu has observed, tastes in music also 'clearly affirm and infallibly classify one's "class"' (Bourdieu, 2002, p. 18). Yet, the various social classes, having previously developed and distinguished themselves through their own forms of musical entertainment, and their smoking practices, now converged upon a new form of concert giving, the smoking concert. And, notwithstanding that the different concert types I have outlined reflected established social hierarchies, the 'smoking concert' as a cultural symbol became something of a common social denominator, albeit that each class subtly inflected such events with meanings particular to itself.

Furthermore, in the second half of the nineteenth century smoking played an important role in changing social attitudes towards both the enjoyment of music and the nature of the performance event in which it was found; this is attested to by the contemporary commentator who stated that, 'the great success of ... Smoking Concerts in these days [can be] largely attributed to the social influence of tobacco' (Cundall, 1901, p. 55–56). In the aristocratic and upper-middle classes the association of smoking with high-class art music, through the vehicle of the smoking concert, legitimised smoking and drinking and made them more socially acceptable. Simultaneously, the association of art music with smoking, a cultural practice more readily identified with informality and easy conviviality, contributed to the former's demystification and desanctification by presenting it in contexts in which formal behaviour was less *de rigueur*. As the editor of the *Musical Times* asserted in 1889, 'although the love of the music still exists, it is necessary to provide additional pleasures to make up a balance of delight'.[89] For the lower classes smoking similarly informalized art music while simultaneously elevating singing club culture, and the particular types of entertainment designated as smoking concerts clearly demonstrate an aspiration towards, even identification with, upper- and middle-class practices. Hence smoking was a significant agent for the popularisation of art music in the late nineteenth century, and smoking concerts provided access to this music for people to whom it might otherwise be inaccessible. The establishment of such concerts in Victorian London and its suburbs was seen as a noble form of entertainment, one that was not so much 'a proof of the advance of smoking as of the advance of music'.[90] Finally, although smoking concerts had little influence, if any, on mainstream concert structure, and did not effect significant musical innovation, they acted as agents of cultural change through social imitation and adaptation of class distinctiveness. Their proliferation among and adoption by lower social groups suggests the development of a trend, one which changed the function and appreciation of the music performance event. This trend represented a gradual evolution from private smoking concerts to public smoking concerts, and then the acceptance of smoking in certain mainstream public concerts. And it was these latter, smoke-filled concerts which contributed significantly to both the popularisation and commercialisation of art music in late Victorian England.

References

1 One of the first musical pieces to celebrate tobacco is a five-part madrigal by Michael East, published in London in 1606, in his Second Set of Madrigals (see Fellowes, 1923, p. 115–120). Not later than 1605, Captain Tobias Hume introduced in his Ayres (1st part) a piece beginning with the words 'Tobacco, tobacco, sing sweetly', while the piece 'Of Drinking Ale and Tobacco' in Ravenscroft's Briefe Discourse (1614) celebrates tobacco's medicinal benefits: 'Tobacco fumes away all nastie rheumes' (Ravenscroft, *A Briefe Discourse of the True Use of Charact'ring the Degrees*, 1614). A song from this time that has been enduringly popular in England and which has become part of the folk tradition, is 'Tobacco's an Indian Weed'. This song has undergone a variety of changes from the time of the reign of James I to the twentieth century, with versions of it having been used by, among others, Samuel Wesley (1800) and Vaughan Williams (1934). The round 'A Catch on Tobacco' by Dr. Henry Aldrich (1647–1710) has the instruction, 'Sung by 4 Smoaking their Pipes', and is included in the Second Book of The Pleasant Musical Companion (1686) (see, van den Borren, 1932, p. 370). For more information on early songs celebrating tobacco, see, Fairholt, 1876, p. 72–127.

2 *Musical Times*, vol. 30 (June 1889).

3 *Musical Times*, vol. 23 (February 1882).

4 Scholes asserts that 'Smoking Concerts ... were started in London in the early eighties' (Percy, 1947, p. 196–97). However,

this frequently quoted assertion (see for example, Scott, 2001, p. 121) is incorrect in that smoking concerts existed for almost twenty years before the *Musical Times* began to acknowledge them.

5 For a discussion about the centripetal influence and concentration of musical life around metropolitan London, see Ehrlich and Russell, 1998, p. 111–22 (particularly, p. 116).

6 For a detailed discussion on the symbolic meanings of smoking within societies, see Sherwin, 1986, p. 167–87.

7 Bourdieu suggests that culture can be examined in terms of a number of interrelated forms of power, the most obvious being derived from economic power, which he calls economic capital. He also suggests that power can be achieved through acquisition of other types of capital such as social, cultural, and symbolic capital, which are not necessarily reduced to economic capital. R. Johnson, in his introduction of Bourdieu's *The Field of Cultural Production*, defines cultural capital as 'a form of knowledge, an internalised code or a cognitive acquisition which equips the social agent with empathy towards, appreciations for or competence in deciphering cultural relations and cultural artefacts' (Johnson, in Bourdieu, 1993, p. 7). Social capital indicates degrees of relationship with significant others, while symbolic capital refers to 'prestige, reputation, fame, etc.' (Thompson, in Bourdieu, 1991, p. 14). For an exhaustive discussion of Bourdieu's ideas on various types of capital, see Bourdieu, 1984; see also, Thompson's Introduction in Bourdieu, 1991, p. 1–31.

8 During the Napoleonic Wars British armies fighting in Spain became acquainted with cigar-smoking, and numerous cigars were imported from that country.

9 'Swell mob' in this context denotes a class of pickpockets who dressed in style to escape detection as they mingled with their fashionable victims (see, Judd, 1983, p. 23).

10 'Cigar-divans' were lounges usually decorated in eastern style and furnished with eastern divans or luxurious reclining chairs, while the smoking guests were served Turkish coffee and other refreshments (see, West, 1953, p. 33).

11 For a discussion on social ambiguities within this song, see, Traies, 1986, p. 23–48 (particularly, p. 42–43).

12 The earliest Wills of Bristol cards, issued in 1887, were non-pictorial, used as stiffeners for the pack, but were soon followed by picture cards. One of the first cigarette cards was issued by Gloag, while Wills issued a series of cards depicting musical celebrities, famous opera singers (both male and female), and composers and conductors, past and present (West, 1953, p. 37).

13 *Punch* vol. 21, London, 1851, p. 196. In 1851 middle-class people were alarmed and shocked at a sudden and short-lived outburst of 'bloomerism', imported from the United States, according to which women were imitating masculine attire, smoking publicly in the street, and to emancipate themselves from the usual conventions of feminine dress, wearing 'bloomer dress' (short wide skirt over 'bloomers' (pantaloons)).

14 In 1869 the Prince of Wales founded the exclusive Marlborough Club as a result of the White's Club committee's refusal to relax what he considered their excessive restrictions on smoking (see, Horn, 1992, p. 147).

15 The plot of *Il Segreto di Susanna* (libretto by Enrico Golisciani) centres on a misunderstanding, based on smoking, which is eventually resolved: Count Gil smells tobacco smoke around his house, and assumes that his young wife Susanna has a secret lover, but he eventually discovers that she herself is the smoker, and all ends happily, further reinforcing the acceptance of female smoking. The opera was first performed in Munich, on 4 December, 1909; its first performance in England was in July 1958 at the Glyndebourne Festival

16 *Musical Times*, vol. 33, October, 1892, p. 601.

17 These meetings were described by both the music publisher Henry Playford, and Samuel Pepys in his diary; see, Pepys, 1970–83, vol. 10 for commentary on the diary's musical references.

18 McVeigh, discussing the rise and demise of the Benefit Concert in Nineteenth-Century London, identifies two principal mechanisms of transformation in the institutional structure of the city's concert life. The first represents a radical break, such as 'the invention or import of a new concert-type ... or the death of an old one', while the second mechanism 'involves modification and transformation, a gradual process of adaptation resulting in seemingly new types of concert promotion in response to both social and musical pressures' (McVeigh, 1999, p. 243).

19 *Musical Times*, vol. 23, 1882, p. 77.

20 For a discussion on bourgeois concerts in the City during the second half of the eighteenth century, see McVeigh, 1993, p. 32.

21 At a lower social level musical entertainment of a different type was provided by the public house, from which the free-and-easies emerged in the 1840s. These public-house gatherings (or 'Harmonic Clubs'), originated in the meetings of the private Catch Clubs and amateur music societies of the eighteenth century, were informal entertainments given by amateurs who generally met once a week (see, Kift, 1996, p. 18). Out of the free-and easies grew the concert rooms, or singing saloons, which had a stage at one end, a bar at the opposite end, and long rows of tables at right angles to both (see, Kift, Ibid.; also, Earl, 1986, p. 3–5). They provided entertainment by professional singers and other performers of both sexes to a lower middle-class audience, they charged an entrance fee, and the audience took an active part in the programme either by singing along with the choruses or in amateur competitions. From these the more elaborate and commercialized music-halls developed in the early 1850s.

22 *The Globe*, 1882; press cutting in *The Wandering Minstrels' Book*; British Library Shelfmark: K.6.e.3 (subsequently indicated as BL: K.6.e.3).

23 *The Globe*, Ibid. The Moray Minstrels frequently gave public, charity concerts together with the Wandering Minstrels.

24 From the 1870s to the 1890s the Wandering Minstrels were one of the best known amateur music groups in the south of England. However, following their disbanding in 1898, they were almost entirely forgotten, and although a short article on the 'Wandering Minstrels' was included in the first two editions of Grove's *Dictionary of Music and Musicians*, it was omitted from the third and subsequent editions.

25 In *The Wandering Minstrels' Book*, BL: K.6.e.3.

26 *The Wandering Minstrels' Book*, *1861 (1860–67)*, title page; BL: K.6.e.2 vol. 1. Captain Seymour John Grey Egerton of the First Life Guards (the son of the Earl of Wilton) was elected president and conductor and held this position until his retirement in 1873. He was succeeded both as president and conductor by Lord Gerald Fitzgerald, an important figure in the history of the society. In 1882 the presidency was given to Colonel, Sir H.P. de Bathe, while Captain Lionel Benson became the conductor. Benson was a gifted amateur, a member of the Noblemen and Gentlemen's Catch Club, and active as conductor of 'The Magpie Minstrels', an upper-class amateur singing society, giving concerts solely for charitable

purposes. The 'Magpie Minstrels' who changed their name to 'The Magpie Madrigal Society' in 1896, often gave public, non-smoking concerts together with the Wandering Minstrels (for more information on the 'Magpie Minstrels', see Scholes, 1947, p. 52.)

27 The influential, and very fashionable, Noblemen and Gentlemen's Catch Club was founded in 1761, and most of the noble amateurs of the day became members. For a history of the Club see Viscount Gladstone, *The Story of the Noblemen and Gentlemen's Catch Club* (London, 1930). The principal motive for its foundation was to meet for dinner and music-making, and to encourage the composition, prize giving and performance of canons, catches and glees. Throughout its history the Club was patronised by royalty, but what gave distinction and character to the club was the inclusion of professional musicians as 'privileged members' (a practice almost universally followed by later clubs). Although the Catch Club was essentially a male Club, an annual 'Ladies' Night' was an early institution, and was organized with the usual care and ceremony; but it was a social and not an 'official' meeting. In the second half of the nineteenth century, concerts described as 'Ladies' Nights', during which smoking was strictly forbidden, were a characteristic feature of many amateur orchestral societies, notwithstanding that such societies at other times took great pride in their smoking concerts.

28 *The Wandering Minstrels' Book*, BL: K.6.e.2 vol. 1, and K.6.e.3.

29 Statement printed in their programmes. They are also described as 'the only complete orchestra of amateurs in Europe', in *The Graphic*, 25 June, 1870, and *The Morning Post*, 10 July, 1873.

30 During their lifetime the Wandering Minstrels gave 138 concerts for charity, some of which were attended by royalty, and raised the huge sum of £16,657 for hospitals, schools, church repairs and other good causes. They also regularly participated in famous social occasions, and their extensive social connections ensured the support of wealthy patrons (see Hyatt King, 1987, p. 178–86).

31 *The Wandering Minstrels' Book*, BL: K.6.e.3.

32 As with the Noblemen and Gentlemen's Catch Club, the Wandering Minstrels developed an historical, corporate sense; they had their own badge with the inscription *Fidibus et Flatu*, and at the end of every season they published their accounts showing their expenses and profits (from sales of tickets, tobacco and drinks) for their public, 'Ladies', and smoking concerts. These and other curiosities inserted in their archive, were on display at their smoking concerts, and helped to establish the character and traditions of the society.

33 Another nineteenth-century remnant of earlier private male clubs, at the more up-market end, were the Song-and-Supper Rooms (club-like institutions in their own right), such as the Coal Hole, the Cyder Cellars and Evans's in Covent Garden. Evans's clientele, in particular, was exclusively male, and the appreciation of good music was combined with the taking of food, drink, and 'smoking expensive cigars'. Evans's Supper Rooms took music seriously, and its booklets printed information on the composers and the words of the glees and madrigals performed (Scholes, 1990, p. 40). Imitations of such clubs at a slightly lower social level were frequented by clerks, tradesmen and amateur musicians. The musical repertoire was similar to both the Song-and-Supper Rooms and the free-and-easies, drawing largely on favourite glees and catches with the addition of recent solos from opera and comic songs (see, Senelick, 1997, p. xii–xiii).

34 For a discussion on the detrimental effect of the admittance of women in Evan's Supper Rooms, see Pulling, 1952, p. 175.

35 *The Morning*, 16 December, 1893.

36 Brochure for their 1000th meeting, in *The Wandering Minstrels' Book*, BL: K.6.e.3.

37 *The Graphic*, 25 June 1870.

38 *The Bat*, 16 June 1885.

39 *The Musical World*, 6 December 1862.

40 Press cutting; no paper given; in *The Wandering Minstrels' Book,* BL: K.6.e.2 vol. 2.

41 *The Whitehall Review*, 29 April 1880.

42 *London Figaro*, 12 June 1880.

43 *The Morning*, 16 December 1893.

44 For example, they performed the *Messiah*, and on 20 June 1861 Mendelssohn's *Elijah* at Freemasons' Hall, while on 25 February 1871 they gave the first ever concert in the Albert Hall. At this concert although the audience comprised only the lower-class 'Messrs Lucas Brothers' Workmen' it was an historic affair, and the Minstrels' archive contains a note that 'in consequence of this [concert], the acoustics were modified by a velarium under the roof' (*The Wandering Minstrels' Book*, BL: K.6.e.2 vol. 2). The programme at this concert was almost identical to that offered in their smoking concerts, excluding audience participation, comprising orchestral items, such as Auber's Overture, *Masaniello*, Wagner's March from *Tannhäuser*, Hérold's Overture *Zampa*, *Amoretten-Tanze* by Gung'l and Rossini's Overture *William Tell*, together with songs by F. Clay, Handel, Benson and Gounod.

45 *The Musical World*, 6 December 1862.

46 *The London Figaro*, 22 December 1875.

47 A typical programme can be seen in the last night of the 1897 Proms (Saturday, 16 October), a few months before the Wandering Minstrels' last concert. Although the Proms programme is longer (and also functioned as Robert Newman's Benefit Concert) its structure and content is very similar to that offered by the Minstrels. It included the ubiquitous Wagner's Overture to *Tannhäuser*, Ed. German's *Three Dances* from *Henry VIII*, Grieg's Suite, *Peer Gynt*, and Rossini's Overture, *William Tell*, to frame each of the two parts of the concert, filled by a host of solo instrumental items and songs; full programme listed in Queen's Hall Promenade Concerts 1896–1898, vol. 1; BL: h.5470.

48 The Society was initially formed for the purpose of practising instrumental music each week. The Duke of Edinburgh, a keen violinist, was the leader of the orchestra until his death in 1900. The first conductor was Arthur Sullivan (*The Tatler*, No. 32, 5 February, 1902, p. 230). Following his resignation the conductorship was given to his assistant, George Mount, who was also in charge of another upper-class, amateur orchestra, the British Orchestral Association (1872–1875); he was replaced by Ernest Ford in 1897, who was in turn followed by Arthur W. Payne (see Scholes, 1947, p. 405).

49 *The Tatler* (1902), Ibid.

50 Fourth and last smoking concert of the season, given on Tuesday, 22 June 1880; in *The Times* (24 June, 1880).

51 *The Times*, 20 December, 1881, p. 10.

52 *The Globe*, 1882.

53 *Musical Times*, vol. 27, May, 1886, p. 257.

54 Ibid.

55 Programme of the Society's Fourth Smoking Concert of the 23rd Season (1894–1895), given on 10 May 1895, at 9 p. m. at Queen's Hall.

[56] Its patron was Princess Frederica of Hanover and the presidents and vice-presidents were all members of the aristocracy.
[57] *Musical Times*, vol. 32, January, 1891, p. 24.
[58] The society's distinguished list of vice-presidents, reads like 'Who's Who' in the musical establishment, included Sir Joseph Barnby, J. Francis Barnett, Frederic H. Cowen, W.H. Cummings, Sir George Grove, Walter Macfarren, Hamish MacCunn, Dr. A.C. Mackenzie, August Manns, Sir Herbert Oakeley, C. Hubert H. Parry, Ebenezer Prout, Alberto Randegger, Sir John Stainer, Prof. Villiers Stanford and Arthur Sullivan, most of whom also patronised smoking concerts given by other societies.
[59] *Musical Times*, vol. 30, 1889, p. 345.
[60] Ibid.
[61] For further discussion on the relationship between professionals and amateurs during this time, see Gillet, 2000, p. 321–340.
[62] *The Globe*, 1882.
[63] *Truth*, 8 November, 1888.
[64] *Musical Times*, vol. 23, November 1882, p. 614.
[65] *The Globe*, 1882.
[66] *Truth*, 8 November 1888.
[67] *Musical Times*, vol. 24, June 1883, p. 328.
[68] *The Times*, 5 January 1893, p. 9.
[69] Keith MacTavish, *Popular Songs for Smoking Concerts and Club Dinners (*London, [1923]), preface.
[70] 20th Middlesex (Artists) R.V. Battalion Smoking Concert, Thursday, 19 March 1896, in the Head-Quarters Club; in BL: 1801.b.1 (24).
[71] *Punch*, 11 February 1925, p. 158–159.
[72] *The Times*, 2 February 1894, p. 5.
[73] *Truth*, 8 November 1888.
[74] *Musical Times*, vol. 27, May 1886, p. 276.
[75] *The Surrey Advertiser and County Times, West Middlesex Herald and Kingston Gazette* (17 April, 1875).
[76] *Musical Times*, vol. 32, January 1891, p. 21.
[77] A similar discomfort about women's presence at male musical gatherings was also expressed a century earlier when the Anacreontic Society admitted ladies to the first, concert part of their evening entertainments. Some of these ladies often overstayed their welcome, by not leaving after the concert, leading to many complaints and the Society's eventual dissolution in 1794 (McVeigh, 1993, p. 33).
[78] Announcement in programmes for smoking concerts given by the Society at St. Martin's Hall (for example, Monday, 4 April 1898; Monday, 2 April 1900).
[79] *The Illustrated London News*, vol. 103 (2 December 1893), p. 691.
[80] Bourdieu suggests that culture can be examined in terms of a number of interrelated forms of power, the most obvious being derived from economic power, which he calls economic capital. He also suggests that power can be achieved through acquisition of other types of capital such as social, cultural, and symbolic capital, which are not necessarily reduced to economic capital (see, for example, Bourdieu, 1993).
[81] *Musical Times*, vol. 23, 1882, p. 77.
[82] *Musical Times*, vol. 30, 1889, p. 337.
[83] *The Tatler*, No. 40, 2 April 1902, p. 3.
[84] *The Daily Telegraph*, 1 September 1896.
[85] *Musical Times*, vol. 41, January 1900, p. 50.
[86] For example, the 'first smoking concert attended by an English King' in 1902. This was given by the Royal Amateur Orchestral Society on 5 February 1902 at Queen's Hall, and was attended by both King Edward VII and his son the Prince of Wales (*The Tatler*, No. 32, 5 February 1902, p. 230). Similarly, a smoking concert attended by the King Edward VII in 1905 (*The Sphere*, vol. 41, No. 538, 14 May 1910 – obituary volume for the King).
[87] HMVC-2079 and HMVC-2306; National Sound Archive: 2LP0033135.
[88] Feinhandler (1986) argues that smoking should be evaluated in terms of its social or cultural role, and that it serves a number of social functions, including exchange, affect management, group definition and boundary mediation.
[89] *Musical Times*, vol. 30, June 1889, p. 337.
[90] *Musical Times*, vol. 23, February 1882, p. 77.

Literature

Periodicals

The Illustrated London News, vol. 103, December 1893.
The London Figaro, June 1880.
The London Figaro, December 1875.
The Musical World, December 1862.
Musical Times, vol. 23, 1882.
Musical Times, vol. 24, 1883.
Musical Times, vol. 27, May 1886.
Musical Times, vol. 30, 1889.
Musical Times, vol. 32, 1891.
Musical Times, vol. 33, 1892.
Musical Times, vol. 41, 1900.
Punch, vol. 21, 1851.
Punch, February 1925.
The Sphere, vol. 41, No. 538, 1910.
The Tatler, No. 32, 1902.
The Tatler, No. 40, 1902.

Newspapers

The Bat, 16 June 1885.
The Daily Telegraph, 1 September 1896.
The Globe, 1882, n. d.
The Graphic, 25 June 1870.
The Morning, 16 December 1893.
The Morning Post, 10 July 1873.
The Surrey Advertiser and County Times, 17 April 1875.
The Times, 24 June 1880.
The Times, 20 December 1881.
The Times, 5 January 1893.
The Times, 2 February 1894.
Truth, 8 November 1888.
The Whitehall Review, 29 April 1880.
West Middlesex Herald and Kingston Gazette, 17 April 1875.

Books and Articles

Αγωγός, [pseudonym]. *Hints on Etiquette and the Usages of Society with a Glance at Bad Habits*. London, 28th ed., 1854.
Apperson, G. L. *The Social History of Smoking*. London, 1914.
Aveling, Francis. *The Philosophers of the Smoking-Room: Conversations on Some Matters of Moment*. London: Herder, 1907.
Bashford, Christina and Langley, Leanne (eds.). *Music and British Culture, 1785–1914: Essays on Honour of Cyril Ehrlich*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. by Richard Nice. London: Routledge, 2002.
Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. John B. Thompson (ed.). MA: Polity Press, 1991.
Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Randal Johnson (ed.) Cambridge: Polity Press, 1993.

Citron, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
Cundall, J.W. *Pipes and Tobacco: Being a Discourse on Smoking and Smokers*. London: Greening & Co, 1901.
Earl, John. "Building the Halls". In: P. Bailey (ed.), *Music Halls: The Business of Pleasure.* Milton Keynes: Open University Press, 1986, p. 1–32.
Ehrlich, Cyril and Russell, Dave. "Victorian Music: A Perspective". In: *Journal of Victorian Culture*, vol. 3, 1998, p. 111–122.
Fairholt, F. W. *Tobacco: Its History and Associations*. London, 1876.
Feinhandler, Sherwin J. "The Social Role of Smoking". In: Robert D. Tollison (ed.), *Smoking and Society: Toward a More Balanced Assessment*. MA: Lexington Books, 1986, p. 167–187.
Fellowes, E. H. *The English Madrigal School*, vol. 30, 'Michael East: Madrigals to 3, 4 and 5 parts' London, 1923.
Gillet, Paula. "Ambivalent Friendships: Music-lovers, Amateurs, and Professional Musicians in the Late Nineteenth Century". In: Christina Bashford and Leanne Langley (eds), *Music and British Culture, 1785–1914: Essays on Honour of Cyril Ehrlich*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 321–340.
Gladstone, Viscount. *The Story of the Noblemen and Gentlemen's Catch Club*. London, 1930.
Hamilton, A. E. *This Smoking World*. London: Methuen, 1928.
Harris, Jose, *Private Lives, Public Spirit: Britain 1870–1914*. London: Penguin Books, 1994.
Horn, Pamela. *High Society: The English Social Elite, 1880–1914*. Stroud: Alan Sutton, 1992.
Hyatt King, Alec. *Musical Pursuits*. London: the British Library, 1987.
Judd, M.W. "'The Oddest Combination of Town and County': Popular Culture and the London Fairs, 1800–1860". In: J.K. Walton and J. Walvin (eds), *Leisure in Britain, 1780–1939*. Manchester: Manchester University Press, 1983, p. 11–30.
Kift, Dagmar. *The Victorian Music Hall: Culture, Class and Conflict*. Trans. Roy Kift. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
Mack, Peter H. *The Golden Weed: A History of Tobacco and of the House of Andrew Chalmers 1865–1965*. London: Newman Neame, 1965.
MacTavish, Keith. *Popular Songs for Smoking Concerts and Club Dinners*. London: T. Werner, 1911 [1923]), Preface.
McVeigh, Simon. *Concert Life in London from Mozart to Haydn*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
McVeigh, Simon. "The Benefit Concert in Nineteenth-Century London: From 'tax on the nobility' to 'monstrous nuisance'". In: Bennett Zon (ed.), *Nineteenth-Century British Music Studies*, vol. 1, Aldershot: Ashgate, 1999, p. 242–266.
McVeigh, Simon. "Freemasonry and Musical Life in London in the Late Eighteenth Century". In: David Wyn Jones (ed.), *Music in Eighteenth-Century Britain*. Aldershot: Ashgate, 2000, p. 72–100.
McVeigh, Simon. "London V, 2: Musical life, 1660–1800". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 15, 2001, p. 119–125.
Newmarch, Rosa. *Henry J. Wood*. London, & New York: John Lane, 1904.
Norris, Herbert and Curtis, Oswald. *Nineteenth-Century Costume and Fashion*. New York: Dover Publications Inc, 1998.
North, Roger. *Musical* Grammarian (c. 1728), Hilda Andrews (ed.). London: Oxford University Press, 1925.
North, Roger. *Roger North on Music: Being a Selection from his Essays written during the years c. 1695–1728*. John Wilson (ed.). London: Novello, 1959.
Penn, W.A. *The Soverane Herbe: A History of Tobacco*. London, 1902.
Pepys, Samuel. *Diary*, R. Latham and W. Matthews (eds) London, 1970–1983.
Pulling, Christopher. *They were Singing. And What they Sang About*. London: Harrap, 1952.
Ravenscroft, Thomas. *A Briefe Discourse of the True Use of Charact'ring the Degrees* (London, 1614). Facsimile publication, The English Experience, No. 409, Amsterdam, 1971.
Scholes, Percy A. *The Mirror of Music 1844–1944*, vol. 1. London, 1947.
Scholes, Percy A. "Annotated Programmes". In: *The Oxford Companion to Music*, 10th edn. Oxford, 1990, p. 39–41.
Scott, Derek B. *The Singing Bourgeois: Songs of the Victorian Drawing Room and Parlour*. Aldershot: Ashgate, 2001.
Senelick, Laurence (ed.). *Tavern Singing in Early Victorian London: The Diaries of Charles Rice for 1840 and 1850*. London: Society for Theatre Research, 1997.
The Wandering Minstrels' Book. British Library, Shelfmark: K.6.e.3
Traies, Jane. "Jones and the Working Girl: Class Marginality in Music-Hall Song 1860–1900". In: J.S. Bratton (ed.), *Music Hall: Performance and Style*. Milton Keynes: Open University Press, 1986, p. 23–48.
van den Borren, Charles. "Tobacco and Coffee in Music". In: *Musical Quarterly*, vol. 18/3 (July 1932), p. 355–374.
Weber, William. "Miscellany vs. Homogeneity: Concert Programmes at the Royal Academy of Music and the Royal College of Music in the 1880s". In: Christina Bashford and Leanne Langley (eds), *Music and British Culture, 1785–1914: Essays on Honour of Cyril Ehrlich*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 299–320.
West, Gordon. "The Smoker's Progress – 1556 to 1953". In *A History of Smoking from Elizabeth I to Elizabeth II*. London, 1953.
Wood, Henry J. *My Life of Music*. London: Gollancz, 1938.

Santrauka

Straipsnyje nagrinėjamas muzikos ir rūkymo ryšys karalienės Viktorijos valdymo laikais Anglijoje, ypač Londone. Rūkymo funkcija laikoma svarbiu veiksniu populiarinant muzikos meną XIX a. pabaigoje rengiamuose „rūkymo koncertuose", simbolizuojančiuose unikalų ir žavų to meto kultūros reiškinį. Rūkymo koncertai atsirado susijungus įvairiems socialiniams, komerciniams ir muzikos interesams. Juos imta rengti apie 1860 m. kaip privačius vakarėlius, skirtus išimtinai vyrams, bet jau nuo 1880 m. jie tampa vis populiaresni ir madingesni. Vakarėliai peraugo į koncertų tipo privačius ir viešus renginius, kuriuose buvo leidžiama rūkyti grojant muzikai. Tokius koncertus ėmė rengti mėgėjiškos aristokratų ir buržuazijos muzikų draugijos, jie tapo nusistovėjusios aukštuomenės kultūros ir XVIII a. *Catch Club* socialinio gyvenimo, muzikavimo praktikos ir XIX a. pabaigoje atsiradusios populiariosios kultūros jungtimi. Pamažu auditorija įvairėjo, buvo įtraukiamos ir moterys, o leidimas joms lankytis pagrindinėse koncertų salėse Viktorijos epochos pabaigoje atspindėjo tam tikrus pokyčius ne tik to meto visuomenėje, bet ir pakitusį visuomenės požiūrį į muzikos meną, jos atlikimą ir pomėgius.

Rūkymo koncertus galima suskirstyti į keturias kategorijas, bet buvo ir daugiau jų rūšių bei variantų. Šie koncertai buvo skirstomi pagal narių ir mecenatų socialinį statusą, renginio vietą, pagal juose siūlomos muzikos turinį ir formą. Pirmąją kategoriją sudarė vadinamieji „privatūs rūkymo koncertai", juos rengė aristokratų draugijos, turinčios tiesioginių ryšių su karališkosios šeimos nariais ir aristokratija. Pobūvis buvo rengiamas išskirtinėje socialinėje aplinkoje, tiek privačioje, tiek ir viešoje koncertų salėje, ir ne tik atspindėjo įvairius socialinius elito pasilinksminimų aspektus bei laisvalaikio leidimo būdus, bet ir drauge imitavo viešųjų koncertų praktiką – į renginius buvo galima patekti tik įsigijus bilietą, abonementą ar paaukojus. Pobūvyje skambėdavo įvairi muzika – uvertiūros, simfonijos, lengvosios muzikos kūriniai orkestrui, *virtuoso* ar sentimentalios pjesės, keletas modernių kompozicijų ir dainų, taip sujungiant šventišką progą su edukacine ir intelektine patirtimi; būdavo vaišinamasi valgiais ir gėrimais, rūkoma. Kitus šiek tiek žemesnio lygio rūkymo koncertus rengė žinomos aukštesniosios vidurinės klasės draugijos, kurioms priklausė garsūs muzikos ir literatūros veikėjai, taip pat ir kai kurie aristokratai. Jie siūlydavo labai panašią muzikinę programą kaip ir aristokratų draugijos, bet jų rengiami koncertai jau buvo vieši, todėl ne tokie socialiai išskirtini.

Antroji kategorija yra įvairesnė ir gali būti apytikriai suskirstyta į dvi atskiras rūkymo koncertų rūšis. Pirmajai priklausytų Londono miesto (*the City*) buržuazijos rengiami koncertai, iš esmės imitavę aristokratų organizuojamus koncertus. Jie buvo paplitę Sityje, Londono tradiciniame buržuazijos muzikos kultūros centre jau nuo XVIII a. antros pusės. Šių draugijų nariai ir mecenatai – profesionalūs teisininkai ir valstybės tarnautojai – mėgo mišrias programas su lengvosios orkestrinės muzikos kūriniais, kuriuos grodavo *ad hoc* įvairios sudėties ansambliai, įvairiomis solinėmis instrumentinėmis pjesėmis ir dainomis. Koncertai būdavo rengiami kuklesnėje aplinkoje – viešbučių ir viešose salėse.

Antrajai grupei priskirtini ne tokie prestižiniai rūkymo koncertai žemesniosios vidurinės klasės visuomenei. Jos nariai ir mecenatai buvo kuklesnio socialinio ekonominio sluoksnio. Šių koncertų struktūrą ir atliekamos muzikos turinį sudarė lengvesnės mišrios muzikos programa su dainomis ir sutartinėmis. Susirinkusi auditorija laisvai vaišindavosi valgiais ir gėrimais bei mėgaudavosi rūkymu. Šie koncertai užėmė tarpinę padėtį tarp buržuazijos rengiamų rūkymo koncertų ir dainuojamosios saloninės kultūros. Apskritai aukštesniosios vidurinės klasės koncertai buvo skirti daugiausia vyriškai auditorijai, laisvoje koncertų salių aplinkoje vyrai galėjo linksmai praleisti laisvalaikį ir pasiklausyti aukšto meninio lygio muzikos.

Trečioji kategorija – armijos rūkymo koncertai, paprastai rengiami armijos dalinių štabuose ar kareivinėse ir tik kartais viešose koncertų salėse. Savo muzikos turiniu ir pasilinksminimo pobūdžiu jie atspindėjo skirtingą socialinį karininkų rangą ir paprastų kareivių lygį, nes aukštesnio lygio koncertai imitavo pirmosios kategorijos aristokratų rūkymo koncertus, o žemesnio socialinio statuso atstovams skirti koncertai apibūdinami kaip triukšmingi kareivių vakarėliai laisvoje aplinkoje.

Galiausiai išskiriama dar viena pramoginių „žemesniųjų klasių" rūkymo koncertų kategorija. Šiuo atveju siūloma lanksčiai parenkamos programos pramoga, panaši į populiarius renginius žemesnės klasės koncertų salėse ir apimanti platų spektrą muzikos kūrinių leidžiant auditorijai triukšmingai elgtis. Žiūrint iš tam tikros elito perspektyvos, tokie koncertai buvo prastesnės kokybės, jie atspindėjo populistinį žemesniųjų sluoksnių skonį. Apskritai nors juose ir skambėjo įvairi muzika, šie renginiai išsiskyrė ne tik kaip „rūkymo koncertai", bet, kas yra kur kas svarbiau, savo natūraliai hibridiniu pobūdžiu, tam tikru aukštosios klasės viešų koncertų ir privačių muzikos klubų koncertų mišiniu.

Pradedant 1890-aisiais, rūkymo per muzikinius pasirodymus mada taip paplito, kad pasiekė neseniai įrengtą muzikos meno šventovę – Karalienės salę Londone. Norint pritraukti auditoriją, buvo leidžiama rūkyti per koncertus – tai buvo griežtai draudžiama kituose rimtuose renginiuose. Taip muzikos menas tapo neoficialus, iš dalies jis pakenkė ir sumenkino ankstesnį garbingą savo statusą, kur buvo klausomasi muzikos ir kur visų visuomeninių klasių vyrai galėjo mėgautis tiek populiariosios, tiek ir rimtosios muzikos skambesiu viešose vietose damų draugijoje.

Rimta orkestrinė muzika didelėse koncertų salėse išpopuliarėjo, ji buvo prieinama ir išsilavinusiai aukštuomenei, ir žemesnio socialinio luomo atstovams; klasių ribos nusitrynė, ypač pasivaikščiojimo metu, kai aspirantai galėjo būti kartu, rūkyti ir gerti su aukštesniais jiems pagal socialinį rangą atstovais, o vidurinės klasės išsilavinę muzikos žinovai galėjo mėgautis rūkymu klausydamiesi aukšto lygio muzikos be jiems taikomų apribojimų kituose viešuose koncertuose. Taip įvairūs socialiniai sluoksniai, anksčiau susiformavę ir atsiskyrę per savitas pramoginių muzikos renginių formas ir rūkymo įpročius, dabar susiliejo į vieną naują koncertų rengimo formą – rūkymo koncertus. Nors skirtingi koncertai atspindėjo susiformavusių socialinių hierarchijų interesus, „rūkymo koncertai" kaip kultūrinis simbolis tapo lyg ir socialiniu vardikliu, žinoma, kiekviena socialinė klasė subtiliai veikė šiuos renginius jai būdinga prasme.

Tarp aristokratų ir aukštesnės vidurinės klasės rūkymas per „rūkymo koncertus" buvo siejamas su aukšto lygio muzikos menu ir taip įteisino rūkymą ir gėrimą suteikiant šiems koncertams socialiai priimtinesnį statusą. Drauge muzikos meno susiejimas su rūkymu kaip kultūrinė praktika labiau tapatinama su neoficialumu ir džiaugsmingumu, ir tai prisidėjo prie šio meno mistiškumo ir šventumo išsklaidymo pateikiant jį tokioje aplinkoje, kur oficiali laikysena buvo ne tokia *de rigueur*. Žemesniojo luomo

klasėms rūkymas savo ruožtu suteikė muzikos menui neoficialumo ir pakėlė dainavimo klubų kultūrą, o tam tikros rūšies pramoginiai rūkymo koncertai aiškiai demonstravo siekimą net susitapatinti su vidurinės ir aukštesniosios klasės lygio įpročiais. Taigi rūkymas buvo ryškus veiksnys populiarinant muzikos meną XIX a. pabaigoje, o rūkymo koncertai priartino muziką prie tų žmonių, kuriems kitu atveju ji būtų buvusi neprieinama. Rengti tokius koncertus Viktorijos laikų Londone ir jo priemiesčiuose buvo laikoma kilnia pramogos forma, skirta ne tiek „rūkymui skatinti, kiek muzikai populiarinti". Galiausiai nors rūkymo koncertai ir neturėjo didelės įtakos ir reikšmės pagrindinei koncertų struktūrai ir novatoriškai muzikai, jie darė įtaką kultūriniams pokyčiams per socialinių klasių išskirtinumų imitavimą ir adaptavimą. Jų plitimas ir pripažinimas tarp žemesnio luomo socialinių grupių rodo tokios tendencijos, pakeitusios muzikos renginių funkciją ir vertinimą, plėtrą. Ši tendencija demonstruoja laipsnišką evoliuciją nuo privačių rūkymo koncertų iki viešų muzikos renginių, o tada ir rūkymo pripažinimą tam tikruose pagrindiniuose viešuose koncertuose. Ir kaip tik šie dūmuose skendintys koncertai smarkiai prisidėjo tiek prie muzikos meno populiarinimo, tiek ir prie jo komercializavimo Anglijoje vėlyvuoju Viktorijos eros laikotarpiu.

Michał Łukasz NIŻYŃSKI

Giacomo Puccini muzikos kalbos teatriškumas – problemos apžvalga

Theatricality of Giacomo Puccini's Musical Language: A Review of the Problem

Anotacija
Straipsnyje gvildenamas Giacomo Puccini muzikos teatriškumas, pasireiškiantis jos kalbos elementuose. Į muzikos kūrinius pirmiausia žvelgiama kaip į vokalinės-instrumentinės muzikos reiškinius, siejant juos su teatro meno dėsniais ir principais. Siekiama atskleisti ir išanalizuoti tai, kas daro muziką teatrišką, kas jai suteikia teatriškumo bruožų. Skirtingas meno rūšis sintezuojantis operos žanras reikalauja tarpdalykinio požiūrio, apimančio teatrinius, literatūrinius, muzikinius, filosofinius, estetinius ir psichologinius veiksnius, taip pat įvairių tyrimo metodų – istorinio, lyginamojo, tarpdalykinio (teatro meno ir muzikos specifiką jungiančio), analitinio ir aprašomojo. Apibendrinant mokslinę literatūrą ir analizuojant Puccini operas „Bohema" ir „Toska" formuojama teatriškumo samprata ir ryškinamos jo apraiškų muzikoje galimybės. Teatriškumo apraiškas atskleidžiančių lygmenų įvairovė (kūrinio formodara, teksto ir muzikos sąveika, ritmas, melodija, harmonija, balsų panaudojimas ir instrumentuotė) lemia skirtingus analizės aspektus – formalųjį, žanrinį, semantinį, distribucinį (motyvų sklaidos), harmoninį, taip pat aptariantį kompozitoriaus numatytus atlikimo išteklius. Puccini kūrybą lyginant su kitų kultūrų operos meno laimėjimais viską apimančiame istoriniame kontekste, kuriame išskirtinė vieta tenka Richardo Wagnerio operos reformai, išryškėja jos unikalumas ir stilistinis originalumas. Kalbant apie semantines muzikos reikšmes ir nespecifines jų prasmes, kai nagrinėjamos muzikos ir žodžio sąsajos, pasitelkiama hermeneutinė, iš dalies semiotikos (komparatyvinės semiotikos) metodika.
Reikšminiai žodžiai: Puccini, muzikos teatriškumas, muzikos kalba, muzikos plastiškumas, leitmotyvai, opera, muzikinė drama, teksto ir muzikos sąveika.

Abstract
The article deals with the theatricality of Giacomo Puccini's music, which manifests itself in the elements of its language. Musical compositions first of all are treated as a musical phenomenon relating them to the laws and principles of theatre art. It is sought to reveal and analyse what makes music theatrical, what renders features of theatricality to it. The opera genre, which synthesises different kinds of art requires an interdisciplinary attitude encompassing theatrical, literary, musical, philosophical, aesthetic and psychological factors, as well as the use of various research methods – historical, comparative, interdisciplinary (linking specificity of theatre art *and* music), analytical and descriptive. In summing up scientific literature and analysing Puccini's operas *La Bohème* and *Tosca*, the conception of theatricality is being formed and the possibilities of its manifestation in music are being brought to light. The variety of levels revealing the manifestations of theatricality (building the form of the work, interaction between the text and music, the rhythm, melody, harmony, the use of voices and instrumentation) determine different aspects of the analysis – the formal, genre, semantic, distributive (a spread of motifs), harmonious, as well as discussing resources of performance provided for by the composer. In comparing Puccini's creative work with the achievements of opera art of other cultures within the all-embracing context in which Richard Wagner's opera reform takes an exceptional place, its uniqueness and stylistic originality comes to light. Speaking about semantic meanings of music and their non-specific implications when links between music and word are investigated, hermeneutic, partly semiotic methods (those of comparative semiotics) are used.
Keywords: theatricality of music, musical language, plasticity of music, leitmotifs, opera, musical drama, interaction between the text and music.

Įvadas

Straipsnyje pristatomi apginto meno aspiranto mokslo darbo (Niżyński, 2011, 164 p.), atlikto vadovaujant prof. dr. Audronei Žiūraitytei, išvados ir gauti rezultatai. Darbo objektas – ypatinga muzikos kalbos stilistinė savybė – teatriškumas. Jį lemia įvairūs parametrai, tokie kaip melodija, ritmas, harmonija, instrumentuotė, faktūra ir jų organizavimas. Šiuo aspektu nagrinėjamos dvi Puccini operos – „Bohema" (*La bohème*), pirmą kartą pastatyta Turine 1896 m., ir „Toska" (*Tosca*), kurios premjera įvyko 1900 m., – yra labai populiarios ir nuolat rodomos viso pasaulio scenose. Tai iš dalies lėmė darbo aktualumą. Jį sustiprino argumentas, kad šiuo metu atlikėjai vis daugiau dėmesio skiria interpretacijos, pagrįstos nauju muzikinio teksto perskaitymu, problemoms. Darbe pateiktos išvados gali būti naudingos dirigentams, siekiantiems kuo geriau suprasti atliekamą muziką. Juolab kad 2008 m. muzikos pasaulis minėjo Puccini 150-ąsias gimimo metines, o 2014 m. sukaks 90 metų nuo kompozitoriaus mirties. Kaip tik dėl to kyla dar didesnis susidomėjimas Puccini kūryba. Muzikiniai teatrai rengia naujus spektaklius, organizuojamos kompozitoriaus kūrybai skirtos mokslinės konferencijos.

Nors Puccini pripažintas ir laikomas vienu didžiausių XIX a. pabaigos ir XX a. pradžios operos kūrėjų ir daug apie jį rašyta, vis dėlto muzikos kalba publikacijose

neužima deramos vietos, kokią, mūsų nuomone, galėtų užimti. Apie ją rašoma mažai, dažniausiai paviršutiniškai, kartais nevengiant net neigiamo, ironizuojančio požiūrio (pavyzdžiui, Mahler-Werfel, 1940, p. 281; Kerman, 2005, X–XIII, p. 13–16, 189, 204–205). Susidaro įspūdis, kad „pučiniologija" nėra taip išplėtota muzikologijos atšaka kaip, pavyzdžiui, „mocartologija" ar „šopenologija". Taip didis kompozitorius atsiduria tarsi paraštėse. Teatriškumo aspektu Puccini muzikos kalba taip pat nėra nagrinėta. Tik 1994 m. paskelbta pirmoji disertacija (Min Ho, 1994) Puccini leitmotyvų sistemos tema yra vienas svarbiausių darbų aptariamu aspektu. Kita vertus, ir teatriškumo kaip muzikos stiliaus savybės sąvoka, atverianti naujas muzikos analizės galimybes, atsirado palyginti neseniai.

Pažymėtina, kad tarpdalykinis, komparatyvinis požiūris į skirtingus menus pastaruoju metu itin išpopuliarėjo. Apie tai byloja komparatyvinės semiotikos (lenk. *intersemiotyka*), nagrinėjančios įvairių menų kalbų sąveiką, atsiradimas. Kalbant apie muziką ir teatrą, tokių sąsajų paieškos atrodo labai parankios, nes, kaip pastebėjo Aleksanderis Tairowas, „iš visų menų muzika, be abejo, yra artimiausia teatro menui" (Tairow, 1978, p. 104). Toks supratimas įsitvirtinęs mūsų kultūroje. Sutariama, kad Europos muzikos, teatro, šokio ir poezijos menų ištakos yra tos pačios – tai chorėja (gr. χορεία; Calame, 2001; Ley, 2007). Jau graikų mitologijoje muzikos ir šokio mūzos buvo vadinamos tos pačios šaknies vardais – Euterpe ir Terpsichore, o graikų teatras dėl savo sinkretiškumo gali būti laikomas operos žanro prototipu (Horowicz, 1963, p. 22).

Panaši reikšmė tenka viduramžių moralitė ir misterijoms. Teatro elementų aptinkama *ars nova* laikotarpio dainose – itališkose *caccie* (dainos apie medžioklę), vėliau Renesanso epochos prancūzų *chansons*, italų madrigaluose ir ypač madrigalų komedijose, kur išryškėja gamtos garsų mėgdžiojimas (onomatopėjos). Taip atsirado garso tapyba – *imitazione della natura* – ir muzikos retorika. Pastaroji tapo vokalinės-instrumentinės, galiausiai tik instrumentinės muzikos savybe (Chomiński, 1989, t. 1, p. 121, 125, 174, 205–207, 225).

Operos[1] žanro susiformavimas ir vėlesnė jo raida tik sustiprino teatro ir muzikos sąsajas. Atsiradus naujajam žanrui, jo tėvai (*Camerata de'Bardi*) vis dar buvo universalūs kaip antikos dramaturgai – kūrė poeziją, muziką ir dainavo. Tačiau, kaip pastebi Valentina Konen, pirmųjų operų dramaturgijos logika visiškai prieštaravo teatro dramaturgijos logikai (Конен, 1975, p. 58). Pažymėtina, kad vėlesnių operos reformų esmė buvo priartinti operos teatrą prie dramos teatro. Toks procesas truko iki Puccini laikų. Jam aktualiausi buvo Wagnerio postulatai, ypač mintis apie *Gesamtkunstwerk*.

Opera ir apskritai muzikinis teatras dėl sinkretinės prigimties, matyt, yra pati tobuliausia ir teatriškiausia meno forma. Jos priemonių įvairovė atskleidžia neribotas išraiškos galimybes, kurių poveikio galia sumažėja atskirai išskaidžius muziką, literatūrą, šokį, dailę, vaidybą. Operos meno tradicijos senos. Jos istorija kupina garsių atradimų, pirmiausia siejamų su Italijos kultūra, ypač su Giuseppe's Verdi ir Puccini kūryba. Geriausios šių kompozitorių operos pasižymi magiška teatro galia. Tai skatina ieškoti muzikoje slypinčių veiksnių, lemiančių teatrinį jos poveikį.

Operos muzikos teatriškumo samprata

Muzikos ir teatro menų artumas yra pagrindinė priežastis, leidžianti egzistuoti muzikos teatriškumui. Apibendrinant įvairių epochų ir kultūrų atstovų teorines mintis (Berthold, 1980; Fischer-Lichte, 1995; Kijowski, 1985, p. 40; Craig, 1964, p. 61, 94; Tairow, 1978, p. 89) bei Puccini 1921 m. lapkričio 11 d. laišką Adami'ui (Puccini, 2007), nesunku išvardyti svarbiausias teatro savybes. Tai pristatymo poetika (sistema), veiksmingumas, personažų dalyvavimas, žmogaus balso ir kitų garsų naudojimas, vizualumas, sinkretiškumas, žiūrovų sudominimas, sąlygiškumas, konvencionalizmas. Jeigu šių savybių randama bet kuriame, net nepriklausomame nuo teatro meno objekte, tuomet galima kalbėti apie objekto teatriškumą (angl. *theatricality*, pranc. *théâtralité*, vok. *Theatralität*, lenk. *teatralność*, rus. *театральность*)[2] žiūrint į jį pro teatro prizmę.

Straipsnyje mus domina pirmiausia muzikos kalba ir teatriškieji jos elementai. Į analizuojamus kūrinius žvelgiame kaip į vokalinės-instrumentinės muzikos reiškinius, siedami juos su teatro meno dėsniais ir principais. Įvairiai operos mene pasireiškiančius skirtingus teatriškumo elementus traktuojame tarpdalykiniu būdu, t. y. siedami juos su teatro menu.

Operos muzikos teatriškumas yra dviejų tipų: išorinis ir vidinis. Opera, kūrinys skirtas rodyti scenoje, savo prigimtimi yra teatriška. Jos paskirtis, tekstas ir žmonių balsai išoriškai veikia muzikos kalbą ir lemia jos akivaizdųjį (išorinį) teatriškumą. Jis labiausiai matomas kūrinio formodaroje, o ši priklauso nuo libreto teksto. Literatūrinis libreto tekstas lemia muzikos kūrinio suskaldymą į veiksmus, scenas ir dar smulkesnes struktūrines dalis (monologus ir dialogus). Kitaip tariant, žodinis operos tekstas, vartojant Claudio Monteverdi sąvoką *l'orazione*, byloja apie operos muzikos teatrišką pobūdį.

Bet tai tik vienas muzikos teatriškumo aspektų. Tatjana Kuryševa knygoje „Teatriškumas ir muzika" teigia, kad muzikos teatriškumas gali egzistuoti savaip, jis nepriklauso nuo jokio teksto ir gali būti matomas grynai koncertinėje, instrumentinėje muzikoje (Курышева, 1984, p. 7). Vadinasi, operos muzika gali būti savaime teatriška, nesvarbu, kokia sceninė kūrinio paskirtis. Toks reliatyvus muzikos teatriškumas yra sąlyginis, vidinis.

Remiantis Kuryševos darbu (Курышева, 1984, p. 8–9, 16, 47, 118–121), galima išvardyti teatriškas muzikos savybes. Tai emocionalumas[3], įvairių konvencijų pasitelkimas,

veiksmingumas, kintamumas, dinamiškumas, šokių ritmo naudojimas, motorika, muzikinių struktūrų personifikacija, garsinis plastiškumas, literatūrinio turinio iliustravimas ir formos dalumas, pagrįstas kontrasto ir konflikto principais[4]. Visos jos, būdingos ir Puccini kūrybai, atitinka anksčiau išvardytas pagrindines teatro savybes.

Kalbant apie muzikos teatriškumą reikia pabrėžti, kad jis traktuotinas kaip muzikos stiliaus savybė, atsiskleidžianti muzikos kalbos elementuose. Ši sąvoka tik iš dalies atitinka programiškumo ir dramaturgijos reiškinius. Pirmasis telkia dėmesį į nemuzikinį turinį, esantį muzikos kūrinyje. Tokia prasme teatriškumas, būdamas programiškumo priemone, gali tarnauti jam, bet iš tikrųjų teatriškas gali būti ir muzikos kūrinys, neturintis jokios programos. Kita vertus, dramaturgija yra bet kurio veiksmo (muzikinio ir nemuzikinio, teatrinio ir neteatrinio) savybė, jos sąvoka atrodo mums per plati. Galiausiai ir programiškumo, ir dramaturgijos esmė slypi ne pačioje muzikos kalboje (Niżyński, 2011, p. 20).

Puccini operų formos akivaizdusis (išorinis) teatriškumas

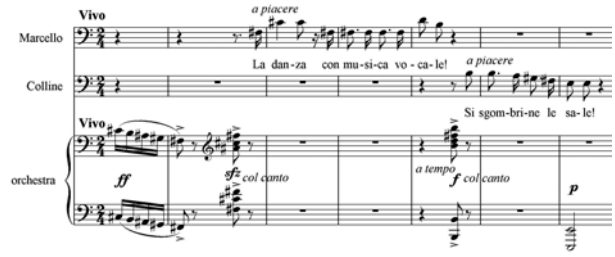
Nagrinėjant Puccini operų „Bohema" ir „Toska" muzikos kalbos išorinio teatriškumo fenomeną, svarbus platesnis muzikinis istorinis ir tradicinis italų operos kontekstas. Tai lemia ir analizės metodiką, kurios pagrindu šiuo atveju tampa žanrinė ir formalioji analizė.

Pirmasis klausimas yra Puccini kūrinių vientisumas ir dalumas. Norint jį atskleisti, muzikos tekstas analizuojamas faktūros, melodikos, harmonikos ir sudėties aspektais. Stengiamasi rasti muzikinio teksto vidinio dalumo[5] ir libreto struktūros bei dramaturgijos sąsajų. Kitas žingsnis – nustatyti, ar analizuojamose operose yra tradicinių operinių formų ekvivalentų – uvertiūrų, arijų, rečitatyvų, ansamblių, chorų, dialoginių scenų, šokių ir instrumentinių *intermezzo*[6].

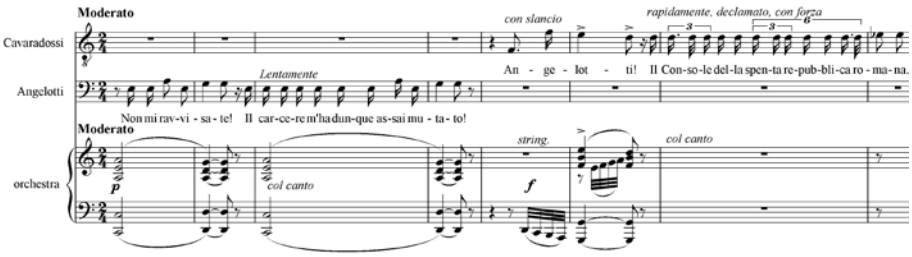
Puccini operose randame visų naujausių (madingų) kompozitoriaus epochos krypčių atspindžių. Tarp jų svarbiausi – italų autorių laimėjimai vadinamosios „numerių operos" srityje ir Wagnerio muzikinės dramos principai[7]. Nors pastarieji to meto Europoje buvo laikomi avangardu ir meno ateitimi, Italijoje jie traktuoti, švelniai tariant, santūriai (Wilson, 2007). Atstovaudamas senas vokalinio meno tradicijas turinčiai italų kultūrai ir siekdamas neprarasti Verdi įpėdinio statuso, smalsus meno naujovėms[8] Puccini jungė italų ir vokiečių kultūrų įtakas.

Wagnerio dramos atspindys labiausiai matomas Puccini operų formodaroje – čia nebelieka italams būdingo veikalo skaldymo į numerius. Tačiau tai nereiškia, kad Puccini operų forma yra vientisa. Joje randame ir italams tipingą suskirstymą į atkarpas, partitūrose grafiškai nepažymėtą ir atsiskleidžiantį tik nuodugniai išanalizavus muzikos kalbą. Kompozitoriaus operų formos dalumą pirmiausia lemia kontrasto principas (ypač kai kalbame apie harmoniją, melodiją, faktūrą ir vokalinių balsų pasiskirstymą) ir jį įprasminančių atkarpų įvairovė. Ją atspindi italų operinio meno konvencionalizmas (Horowicz, 1963, p. 21–22) – arijų, rečitatyvų (1 ir 2 pvz. pateikta tipiška rečitatyvinė faktūra), ansamblių, chorų ir orkestrinių fragmentų būtinybė[9].

Drauge turime pripažinti, kad Puccini operose išnyksta riba tarp išvardytų formos padalų – ypač tarp rečitatyvų ir arijų bei tarp solinių arijų ir ansamblio epizodų (pavyzdžiui, Kavaradosio arija „Recondita armonia" „Toskos" pirmame veiksme ar Mimi ir Rudolfo scena „Bohemos" pirmame veiksme)[10]. Tai tik patvirtina Józefo Michało Chomińskio nuomonę, kad visos šios istoriškai savarankiškos formos susijungė į vieną dialoginės scenos formą (Chomiński, 1976, t. 4, p. 232). Interpretatorius (dirigentas) sprendžia užduotį – viena vertus, gilinantis į partitūrą, įžvelgti aptartą muzikos įvairovę ir formos dalumą, kita vertus, nepažeisti kūrinio formos ir dramaturgijos vientisumo, jį perteikti klausytojui.



1 pvz. „Bohemos" ketvirto veiksmo fragmentas



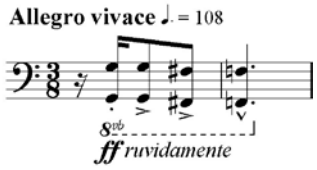
2 pvz. „Toskos" pirmo veiksmo fragmentas

Puccini muzikos plastiškumas

Kuryševa, rašydama apie muzikos plastiškumą, traktuoja jį pirmiausia kaip meną, pasireiškiantį mostais, ir kaip patį seniausią muzikos teatriškumo būdą (Курышева, 1984, p. 118–121). Papildysime šią sampratą pridurdami, kad tai taip pat muzikos ryškumas, onomatopėjiškumas, muzikinių struktūrų kintamumas kūrinyje, gebėjimas mėgdžioti, imituoti pasaulio garsus (*mimesis*) ir galiausiai kelti vizualias asociacijas.

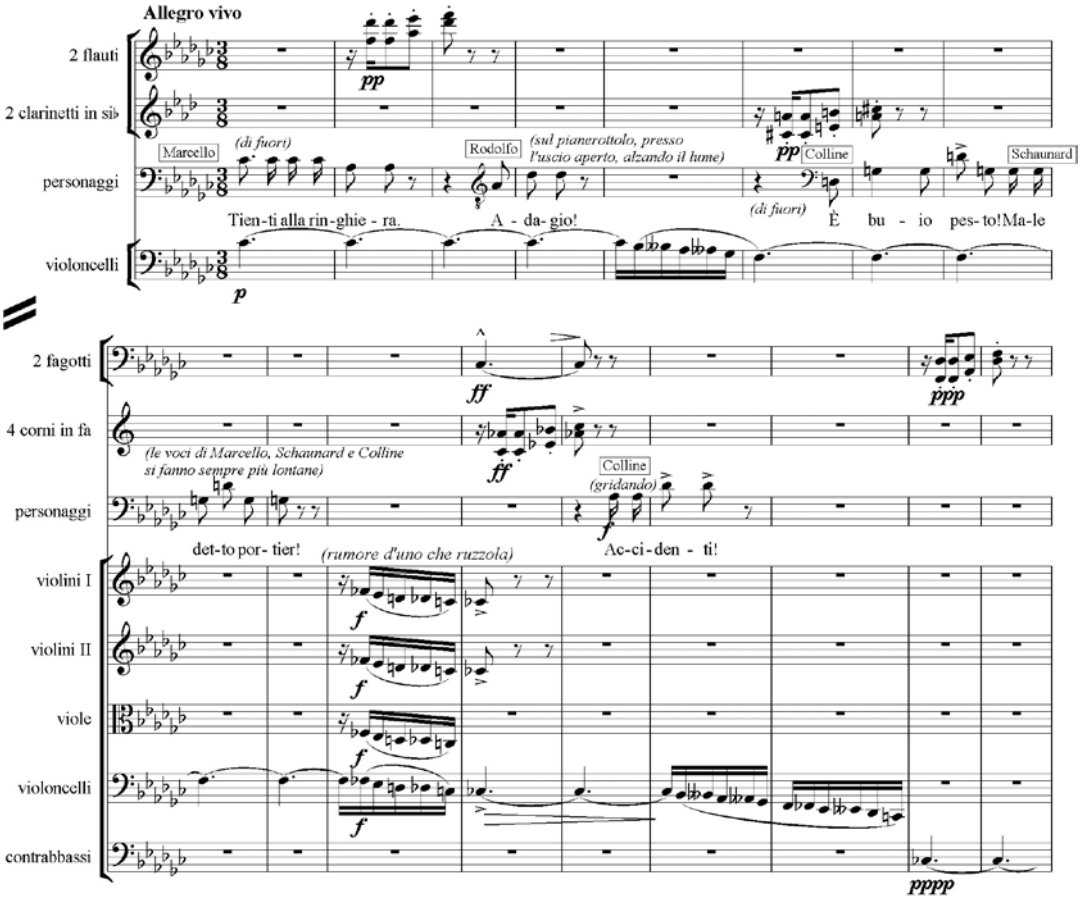
Taigi operų dramaturgijai ir teatriškumui išryškinti svarbi yra orkestruotė. Ją analizuojant siekiama atskleisti tai, kas originalu, netipiška, kas iš karto patraukia klausytojo dėmesį. Mėginama nustatyti, ar panaudoti efektai atitinka scenoje vykstantį veiksmą ir ar tai turi kokių nors semantinių reikšmių. Šiuo atveju mus domina ne tik instrumentų ir jų tembrų specifinis panaudojimas, bet ir orkestruotės bei vokalinių partijų ypatumai.

Pasirodo, instrumentais Puccini plastiškai iliustruoja sceninį veiksmą onomatopėjos ar garso tapybos pagrindu. Tai matome čia pateiktoje „Bohemos“ partitūros ištraukoje (3 pvz.). Išėję iš Rudolfo buto, Marčelas, Kolenas ir Šonaras leidžiasi laiptais žemyn. Šis veiksmas neturi būti rodomas scenoje. Vien klausant galima suprasti, kad laiptai yra slidūs ir kad Kolenas paslysta. Didaskalijuose nurodytą griuvimo sukeliamą garsą („rumore d'uno che ruzzola“) iliustruoja chromatiniai šešioliktinių pasažai styginių instrumentų partijose. Simfoninį, teatrinį vaizdą pripildo bohemiečių leitmotyvo (4 pvz.) ritminė figūra.



4 pvz. Bohemiečių leitmotyvas

Orkestras taip pat gali pateikti papildomą informaciją apie veiksmo vietą ir laiką (pavyzdžiui, varpai, iliustruojantys konkrečią valandą skambinančius bažnyčios varpus). Tradiciniai ir netradiciniai instrumentai (vargonai, taurės, patranka, šautuvai) kartais dalyvauja pačiame veiksme, atlikėjams pasirodant scenoje (karo orkestras „Bohemoje“, bažnyčios orkestras „Toskos“ pirmo veiksmo finale). Taip pasireiškia ir verizmo įtaka[11]. Puccini operose verizmas nėra sutapatinamas su sceninio veiksmo realizmu[12]. Vadovaudamasis šios Italijoje populiarios stilistinės krypties estetika, Puccini siekė, kad jo kūrinių skambėjimas kultūriniu[13] ir



3 pvz. „Bohemos“ pirmo veiksmo fragmentas (pasirinktos partijos)

istoriniu[14] aspektu patikimai atkurtų scenoje vaizduojamo veiksmo atmosferą. Kompozitoriaus instrumentuotės pasirinkimą dažnai lemia veiksmo kaita, kontrasto principas, libreto dramaturgija – konkrečių instrumentų ar įvairios sudėties instrumentų grupių pasirodymas, nuo veiksmo priklausantis orkestro sudėties didinimas ar mažinimas. Puccini orkestruotė labai spalvinga, išraiškinga, plastiška ir dėl pasitelkiamų faktūrų įvairovės.

Atlikimo priemonių plastiškumo efektą sustiprina tai, kaip savitai Puccini panaudoja žmogaus balsą. Lentelėje (žr. 5 pvz.) pateiktos operų „Bohema“ ir „Toska“ solo, vokalo partijos. Žvelgiant į jas, galima daryti išvadą, kad kompozitorius pirmenybę teikia aukštiems balsams ir aukštiems jų registrams. Žodžių *mecosopranas* ir *altas* apskritai neaptinkama jo partitūrose. Bosu dainuoja antro plano veikėjai, o iš čia analizuojamų operų pagrindinių veikėjų tik Kolenas. Operose išgirstame ir vaikų balso tembrą. „Toskoje“ numatyta berniuko-piemens, dainuojančio užkulisiuose, solo partija (trečio veiksmo pradžioje). Jos atsiradimo priežastį hermeneutiškai interpretuoja Edmundas Gedgaudas, traktuodamas šį vaidmenį kaip Toskos vaikystės alegoriją (Gedgaudas, 1997).

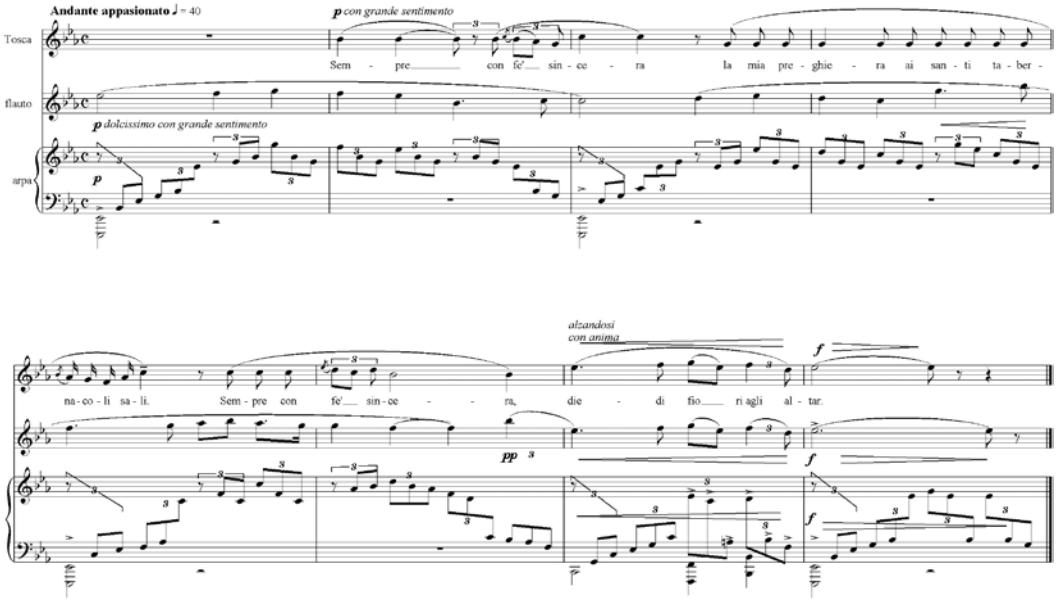
Puccini operose vyrauja artimi rečitatyvams epizodai, dialogo scenos, pirmenybė teikiama draminiam, o ne vien lyriniam muzikiniam išraiškingumui. Lygindami Puccini kūrybą su ankstesnio laikotarpio italų kompozitorių operomis, pastebime, kad virtuozinis vokalinių partijų aspektas yra ribojamas. Virtuoziškumas nėra savitikslis, jis tarnauja aukštesnio lygmens kūrinio tikslams, tarp jų ir sąlyginiam teatriškumui, pasireiškiančiam ir dekoratyvumu. Pasitaiko, kad kai kurios virtuoziškai dainininkų atliekamos Puccini veikalų partijos iš tikrųjų yra susiklosčiusių atlikimo tradicijų padarinys, nenumatytas kompozitoriaus partitūrose (Prószyński, 1956, p. 82–85). Taip pat atsisakoma ornamentikos (fioritūrų) ir kadencijų. Susidaro įspūdis, kad laipsniškai išnyksta italams būdingas dainavimas *bel canto*.

Remdamasis muzikinės dramos principais, Puccini priartina dainavimą prie kalbos. Kartais net arijose jis vengia vokalinės kantilenos, perrašydamas ją akompanuojančių instrumentų partijoms (6 pvz.). Kompozitorius reikalauja, kad dainininkas tekstą išrėktų ar tiesiog pasijuoktų, imituotų verkimą ar išgautų kitus „nevokalinius“ garsus, ir tai dažniausiai numatyta kūrinio partitūroje[15]. Vokaliniai efektai taip pat naudojami komiškumo siekiui sukurti – o tai galima suprasti kaip akivaizdaus teatriškumo išraišką.

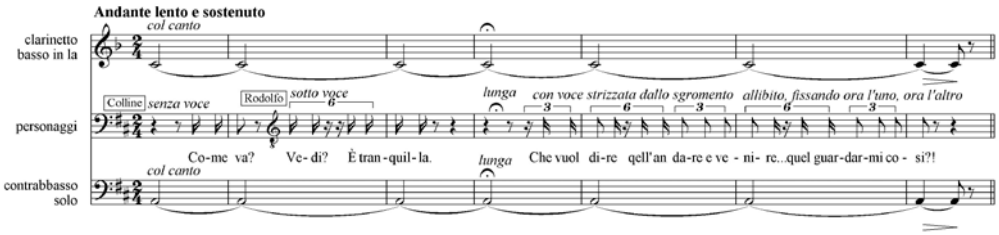
Ypatingo dėmesio vertos vietos, kai libreto tekstas paprasčiausiai pasakomas žodžiais. Taip išryškinami tie momentai, kuriems Puccini suteikia specialią, teatrinę prasmę. Paminėsime besimeldžiantį chorą „Toskos“ pirmo veiksmo finale ir „Bohemos“ sceną po Mimi mirties (7 pvz.).

balso tipas: / personažo tipas:	**VAIKIŠKAS**	**SOPRANAS**	**TENORAS**	**BARITONAS**	**BOSAS**
PIRMO PLANO PERSONAŽAI		**Mimi** $c^1 – c^3$ **Miuzetė** $cis^1 – ces^3$ **Toska** $c^1 – c^3$	**Rudolfas** $d^1 – b^2(c^3)$ **Kavaradosis** $des^1 – h^2$	**Marčelas** $B – fis^1$ **Šonaras** $B – f^1(fis^1)$ **Skarpija** $H – ges^1$	**Kolenas** $Ges – fis^1$
ANTRO PLANO PERSONAŽAI	**Berniukas** $g^1 – b^1$ **Piemuo** $h – e^2$		**Parpignolis** $e^2 – g^2$ **Spoleta** $cis^1 – fis^2$	**Zakristijonas** $As – e^1$	**Benua** $B – es^1$ **Alkindoras** $B – fes^1$ **Seržantas** $c – c^1$ **Muitininkas** $d – g$ **Andželotis** $c – e^1$ **Skaronas** $d – d^1$ **Sargas** $H – b$

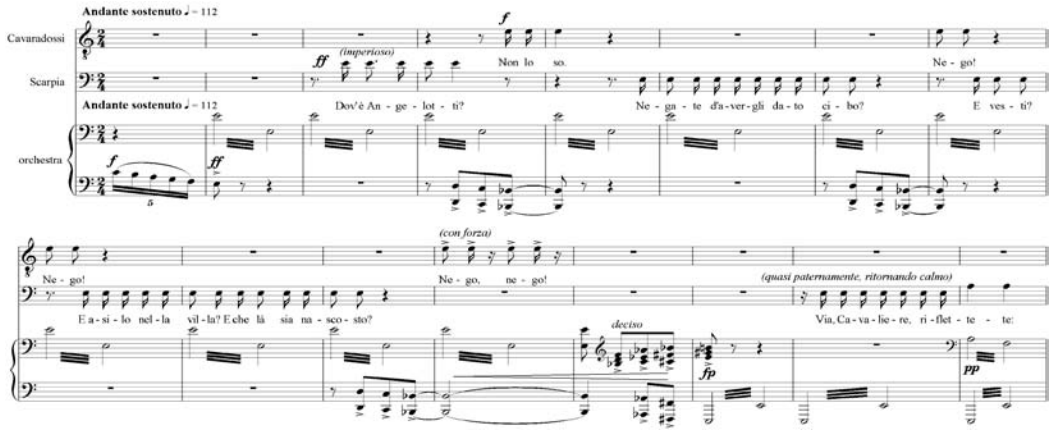
5 pvz. Puccini operų „Bohema“ ir „Toska“ personažai pagal balso tipus (Niżyński, 2011, p. 105)



6 pvz. „Toskos“ arijos „Vissi d'arte“ fragmentas – partijų rinkinys



7 pvz. „Bohemos“ ketvirto veiksmo fragmentas



8 pvz. „Toskos“ antro veiksmo fragmentas

Teatrinės paskirties yra melodeklamacijos (kai melodiją sudaro vienos natos kartojimas), jos atkreipia klausytojo dėmesį į tekstą, o visas melodinis ir muzikinis krūvis tenka orkestro partijai. Tai matome Kavaradosio ir Skarpijos pokalbyje prieš įeinant Toskai antrame operos veiksme (8 pvz.) ar Toskos ir Kavaradosio pokalbyje ir tapytojo sušaudymo scenoje paskutiniame „Toskos“ veiksme. Tokiais atvejais mažiausi registro ar melodiniai pakeitimai itin stipriai veikia ir iš karto yra pastebimi. Emocionalumo aspektu paminėti momentai yra labai intensyvūs ir pasižymi didele įtampa. Kitose Puccini veikalų vietose panašų dramatinį efektą sukelia ir melodiniai šuoliai.

Neatsižvelgiant į literatūros teksto dramaturgiją, parenkant vokalo registrus savarankiškai plėtojamas reliatyvus grynai muzikinis (vidinis) teatriškumas. Dainininkai, atlikdami Puccini operas, paprastai ne iš karto atskleidžia visą balso diapazoną. Dažniausiai tai įvyksta palengva, kai kiekvienoje scenoje pridedama nauja aukščiausia ir žemiausia nata. Taip

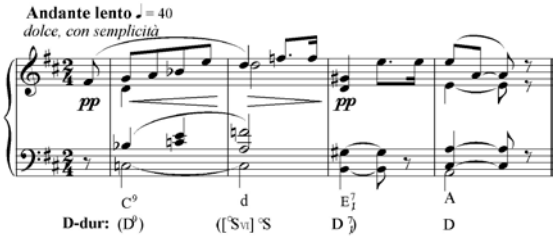
sukurtos Kavaradosio ir Skarpijos partijos. Suprantama, dramaturgiškai svarbios vietos parašytos aukštam, įtampos kupinam registrui, pavyzdžiui, Kavaradosio kankinimo scena „Toskos“ antrame veiksme. Įtampai kylant, aukštėja ir dainuojamos natos. Atvirkščias pavyzdys – plastiška Skarpijos mirties scena. Turėdami omenyje ir kitus vokalo partijų teatriškumo pavyzdžius, tokius kaip personažų apibūdinimas vokalo partija (Miuzetės koloratūrinis sopranas) ar naudojimasis tradicinėmis balso rūšies pasirinkimo konvencijomis (pagrindinių veikėjų pora – sopranas ir tenoras, filosofo partija parašyta bosui), pritariame nuomonei, kad Puccini teatras yra tikras žmonių balsų teatras.

Muzikinių struktūrų personifikacija

Su plastiškumu siejasi muzikinių (melodinių, ritminių, tembrinių, faktūrinių) struktūrų personifikacija. Kuryševa tapatina ją su temine technika ir muzikinę temą prilygina personažui (Курышева, 1984, p. 98).

Tematinės technikos analizės metodas remiasi distribucinės analizės pagrindais – aptikti muzikiniame tekste pasikartojančias (tiesiogiai ar su mažais pakeitimais) tematines struktūras, jas susisteminti, sunumeruoti, rasti jų semantinę reikšmę analizuojant šių sąveiką su libretu ir bendra kūrinio dramaturgija. Kitas analizės etapas – struktūrų susisteminimas pagal bendras dar mažesnes ląsteles, turinčias generuojančią reikšmę[16].

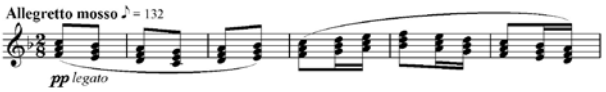
Taip analizuojant kūrinį, paaiškėja, kad Puccini, iš dalies kaip Wagneris, operose naudoja „grįžtančias muzikines struktūras“, ir dėl jų spektaklio visuma tampa organiškesnė, simfoniškai apibendrinta. Leitmotyvai ir baziniai motyvai, jų plėtojimas suvienija muzikos formą ir suteikia jai stabilumo. Muzikos teatriškumas nuo to nenukenčia. Priešingai, tai yra būdas personifikacijai kaip sąlyginio muzikinio teatriškumo formai pasireikšti[17]. Šias veiksmą vienijančias temas vadiname leitmotyvais, nors jų pasireiškimo būdai skiriasi nuo vagneriškųjų[18].



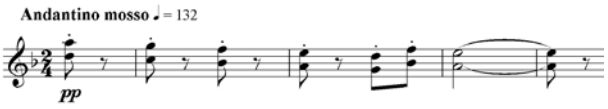
9 pvz. Vienas iš Mimi leitmotyvų „Bohemoje“

Puccini operų leitmotyvai dažniausiai yra tik melodinio pobūdžio, nors pasitaiko ir tokių, kuriuose svarbų vaidmenį atlieka harmonijos elementas (9 pvz.). Savo apimtimi jie prilygsta muzikiniams sakiniams ar periodams ir būna didesni ir ilgesni nei Wagnerio. Tačiau Puccini leitmotyvų niekada nenaudojo dogmatiškai ir nesukūrė tokios sudėtingos sistemos kaip Wagneris. Jie visada yra tik naudinga muzikos dramaturgijos priemonė (Czapliński, 2003, p. 219). Daugiau dėmesio Puccini skiria reprezentacinei (iliustratyviai), o ne evoliucinei leitmotyvų funkcijai, tačiau abi jos aptinkamos italų kompozitoriaus partitūrose[19]. 1974 m. Mosco Carneris pastebėjo, kad leitmotyvai Puccini operose ne taip dažnai kaip Wagnerio kūriniuose būna transformuojami (Carner, 1974, p. 288–289). Toks požiūris vyrauja ir kitų autorių darbuose. Iš tikrųjų Puccini leitmotyvai yra statiški ir dinamiški, atliekantys muzikinių struktūrų personifikacijos vaidmenį ir pasiekiantys teatriškumo per plastiškumą, kai leitmotyvai modifikuojami ir kinta. Be to, modifikuotų leitmotyvų reikšmė taip pat gali būti statiška (nesikeičianti keičiantis leitmotyvui) ar dinamiška, bet, atsižvelgiant į bendrą spektaklio dramaturgiją, ne visada adekvati pirminei leitmotyvo funkcijai.

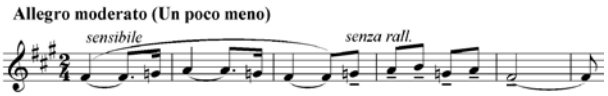
Pavyzdžiui, „Bohemoje“ lotyniškojo kvartalo leitmotyvas smarkiai keičia savo ritmą, melodiją, harmoniją, tempą, dinamiką ir orkestruotę, operos veiksme keičiantis orui ir bendram to veiksmo kontekstui (10, 11 pvz.). Panašiai yra ir „Toskoje“, čia tematinė technika, palyginti su „Bohema“, pažangesnė. Antro veiksmo leitmotyvu reiškiamas Kavaradosio persekiojimas (12 pvz.). Melinė jo struktūra kartojasi ir trečiame veiksme, kai Toska kalba mylimajam apie bendrą šviesią jų ateitį (13 pvz.). Šiuo atveju, pasikeitus dramaturginiam kontekstui, keičiasi leitmotyvo harmonizacija, taip pat šiek tiek melika ir ritmas.



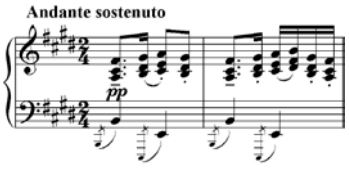
10 pvz. „Bohemos“ pirmo veiksmo lotyniškojo kvartalo leitmotyvas



11 pvz. „Bohemos“ trečio veiksmo modifikuotas lotyniškojo kvartalo leitmotyvas

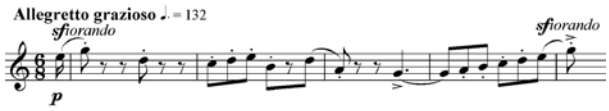


12 pvz. „Toskos“ antro veiksmo Kavaradosio persekiojimo leitmotyvas

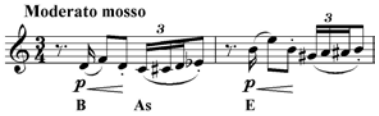


13 pvz. „Toskos“ trečio veiksmo Kavaradosio persekiojimo leitmotyvo modifikacija

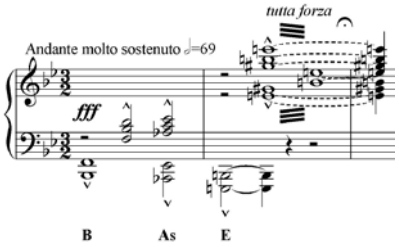
Paskutinis pavyzdys, į kurį atkreipsime dėmesį, Zakristijono leitmotyvas, pirmą kartą skambantis „Toskoje“ trečią minutę (14 pvz.). Jam būdingus elementus atpažįstame tame pačiame veiksme daug vėliau, pokalbyje su baronu Skarpija (15 pvz.). Ritmo ir melikos deformacija, viena vertus, paryškina komiškumo efektą, kai Zakristijonas ima neaiškiai ir nervingai lementi, kita vertus, jas padiktuoja ir akompanimentas, besiremiantis akordais *B*, *As* ir *E*, sudarančiais Skarpijos leitmotyvą (16 pvz.). Taip stratomorfinėje (sluoksniuotoje) faktūroje vertikaliai susidaro dviejų skirtingų leitmotyvų, atstovaujančių dviem vienas su kitu kalbantiems personažams, sąskambis. Tai išties panašu į Wagnerio tematinę techniką.



14 pvz. Zakristijono leitmotyvas „Toskoje“



15 pvz. Zakristijono leitmotyvo modifikacija „Toskoje“



16 pvz. „Toskos“ pradžia, Skarpijos leitmotyvas

Apibendrinant galima sakyti, kad Puccini leitmotyvai ir juos sudarantys mažesni vienetai žymi vietas (pavyzdžiui, Kavaradosio namą), žmonių bendruomenes (bohemiečius), kūno dalis (Mimi delnus), taip pat abstrakčias idėjas, tokias kaip erotizmas, koketiškumas, pergalė, išsivadavimas, melas ir paslaptis. Pritaikydami semantikos kategorijas, pasakytume, kad jie atlieka simbolių funkciją, nors galima aptikti ir ikoninių onomatopėjų pavyzdžių. Be to, pasitaiko, kad leitmotyvas ne tik iliustruoja sceninį veiksmą, bet ir jį papildo, nurodydamas į tai, ko žiūrovas scenoje neregės, ko iš pirmo žvilgsnio neaptinkame literatūriniame libreto tekste[20] (pvz., Andželočio motyvas, atskleidžiantis klausytojams Kavaradosio mintis). Tokiu atveju muzikos kalbos teatriškumas itin svarbus, jis praturtina kūrinio percepciją.

Harmonikos ir kitų kūrinio aspektų teatriškumas

Kalbant apie Puccini operų teatriškumą, neįmanoma nepaminėti, kad kompozitorius daug dėmesio skyrė libretams, bendravimui su jų autoriais ir pastaboms (Prószyński, 1956, p. 17). Daugelio muzikologų teigimu, jis pasižymėjo „nepaprastu teatrinio efekto pojūčiu“ (Schaeffer, 1983). Nors kompozitorius nenumato, kad kūrinyje dalyvaus baletas (profesionalūs šokėjai), vis dėlto muzikoje naudoja šokių stilizacijas (pavyzdžiui, gavotas „Toskos“ antrame veiksme), kartais reikalaudamas dainininkų šokti (šokių scena „Bohemos“ ketvirtame veiksme). Priminsime, kad tai jungia muziką su judesiu ir laikoma seniausiu jos teatralizavimo būdu. Pridursime ir tai, kad Puccini kūryboje ryškiai funkcionuoja bendras sceninės ir muzikinės dramaturgijos planas (Niżyński, 2011, p. 30–35). Galiausiai „Toskos“ ir „Bohemos“ muzika pasižymi išoriniu, teatriniu efektingumu, o tai ir yra verizmo estetikos įtaka[21].

Teatriškumo reiškinių aptinkame Puccini muzikos harmoniniame sluoksnyje. Harmonijos elementai (akordai, jų jungimai, tonacijos) teatriškumo požiūriu atlieka tris funkcijas: plastiškai iliustruoja sceninę dramaturgiją, pabrėžia muzikos formodarą ir atskleidžia tematinę, semantinę reikšmę. Analizuojant dėmesys krypsta į akordines struktūras (jų kokybę ir jungimą), į paskirus tonalius centrus (tonacijas) ir jų tarpusavio santykius. Pastariesiems atskleisti naudojamas Arnoldo Schönbergo, nagrinėjusio XIX a. pab.–XX a. pr. neoromantinių muzikos kūrinių harmoniją, metodas (Schönberg, 1969, trečias skyrius). Gauti rezultatai labai įdomūs, ypač kalbant apie „Toską“.

Lentelėje (17 pvz.) pateiktos šios operos pagrindinės, stipriosios (stabilios, įsitvirtinusios ir organizuojančios ilgesnes atkarpas) muzikinės tonacijos. Vertikaliomis linijomis pažymėti dramaturgijos lūžiai, susiję su svarbiais sceninio veiksmo įvykiais (prieš Toskos pirmąjį pasirodymą, po pavydo scenos, prieš Kavaradosio kankinimo sceną, po Kavaradosio nuteisimo, prieš Kavaradosiui rašant laišką, prieš sušaudymo sceną, prieš Toskai supratus Skarpijos intrigą ir nusprendus nusižudyti). Aiškiai matyti bendra kūrinio konstrukcijos logika. Visi veiksmai baigiasi tonika. Sudėtinga harmonijos sistema naudojama formos architektonikai paryškinti, joje anksčiau išvardyti dramaturgijos lūžiai pabrėžiami tonacijų gimininingumu.

tonalūs centrai (tonacijos):

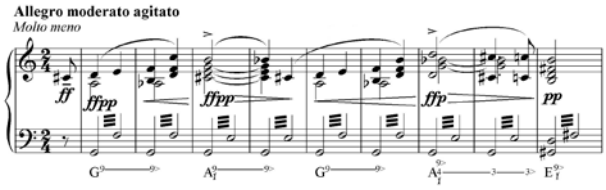
I VEIKSMAS	C F C	As Des	Es E Es fis Es B Es
II VEIKSMAS	A D fis a	B d f	A Ges es Es es Ges fis
III VEIKSMAS	E e	D h H F	G | es

funkcinė reikšmė:

I VEIKSMAS	T S T	S D	T D T T T D T
II VEIKSMAS	T S T T	D S S	T T T T T T T
III VEIKSMAS	D D	S S S S	D | T

17 pvz. „Toskos“ pagrindiniai tonalūs centrai ir jų funkcinė interpretacija naudojant Arnoldo Schönbergo metodą

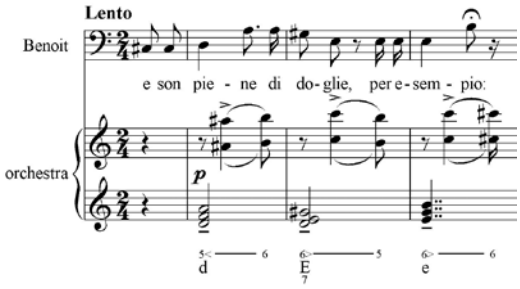
Taigi moduliacijos, kartais labai netikėtos, neparengtos (kaip Miuzetei pasirodant „Bohemos“ antrame ir ketvirtame veiksmuose) ir staigios, atitinka veiksmo pokyčius. Juos taip pat iliustruoja leitmotyvų melodijų harmonizacijų varijavimas. Tai geriausiai rodo Mimi leitmotyvo pakeista harmonizacija ketvirtame operos veiksme (18 pvz.), pabrėžianti ligą ir artėjančią mirtį.



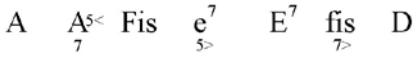
18 pvz. Mimi leitmotyvo harmonizacija „Bohemos“ ketvirtame veiksme

Tonaciškai stabilūs fragmentai dažniausiai atitinka lyriškas scenas, kurioms būdingas ne išorinis, o vidinis veiksmas, susijęs su veikėjų emocijomis ir išgyvenimais. Svarbu ir tai, kad Puccini operose toniškai stabilių fragmentų yra kur kas mažiau negu moduliacinių, o tonacijų įvairovė labai didelė. Tai ir lemia dvi muzikos teatro savybes – kintamumą ir veiksmingumą.

Tonalių centrų tarpusavio santykiai, jų gimininingumas Puccini operose kartais iliustruoja personažų ar įvykių santykius. Taigi nenumaldomai įžengėme į muzikinių elementų semantinių reikšmių hermeneutinės analizės lauką. Reikia pasakyti, kad „Bohemoje“, personažui pirmą kartą pasirodžius scenoje, skamba iki šiol neskambėjusi arba visiškai netikėta nauja tonacija (Marčelui *F-dur*, Rudolfui *B-dur*, Kolenui *Ges-dur*, Šonarui *D-dur*, Mimi *H-dur*, Miuzetei *As-dur*). Be to, tonacijos *cis-moll / Des-dur* simbolizuoja ne tik pabaigą, išsiskyrimą, bet ir vargą, skurdą. Pirmame operos veiksme bemolio tonacijos (*F, B, Ges*) atstovauja vyro pasauliui, o Mimi būdingesni diezai (*H, D*). Veiksmo pabaigoje vyrų ir moterų pasaulis susijungia meilės duete neutralioje tonacijoje *C-dur*.

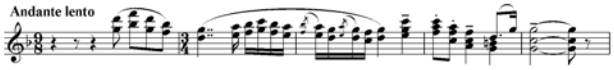


19 pvz. „Bohemos“ pirmo veiksmo fragmentas



20 pvz. „Bohemos“ pirmo veiksmo alteruotų akordų pavyzdys

Harmonijos teatriškumą papildo charakteringi akordai ir jų jungimo principai. Archaizacijos (pavyzdžiui, suderinus su lotyniškomis sentencijomis) dažnas vėlavimas (19 pvz.), alteracijos (tarkime, Mimi ir Rodolfo pirmo bučinio scenoje; 20 pvz.), disonansinių akordų išsprendimo vengimas (Miuzetės pirmas pasirodymas) ir apskritai gausybė disonansų iliustruoja sceninį veiksmą ir sustiprina muzikos dramaturgiją. Klasikinio kontrapunkto taisyklėmis uždraustos paralelinės kvintos „Bohemoje“ ir „Toskoje“ skamba scenoje kalbant apie meną ir laisvę – pavyzdžiui, lotyniškojo kvartalo, kuriame gyvena bohemiečiai, leitmotyve (10, 11 pvz.) ar Kavaradosio arijoje „Recondita armonia“ (21 pvz.; čia irgi paralelinės kvartos – kvintos apverčiamos). Chromatiniai pasažai ne tik onomatopėjiškai iliustruoja judėjimą, bet ir įgyja liūdną konotaciją, susijusią su neigiamomis emocijomis, žlugimu, moraliniu pakrikimu, o kai kur ir su neigiama pinigų įtaka žmogui. Visa tai daro Puccini muziką spalvingą, fantastiškai semantizuotą ir teatrišką.



21 pvz. Kavaradosio arijos „Recondita armonia“ įžanga „Toskoje“ (fleitų partija)

Apibendrinimas

Apibendrinę mokslinę literatūrą ir išanalizavę muzikos kūrinius, prieiname išvadą, kad teatriškumo sąvoką mene apibūdina tam tikrų ypatybių visuma – žiūrovų sudominimas, pristatymo poetika (sistema), sąlygiškumas, veiksmingumas, personažų dalyvavimas, žmogaus balso ir kitų garsų naudojimas, vizualumas, sinkretiškumas, konvencionalizmas. Taip suvokiamas teatriškumas gali egzistuoti savarankiškai, o išvardytų ypatybių analogijų randame ir muzikoje – tai atspindi daugiaamžį, istoriškai nulemtą šių menų artumą. Šiuo atveju kalbame apie pirmąjį iš dviejų muzikos kalbos teatriškumo tipų, jį vadiname reliatyviuoju, vidiniu ar sąlyginiu teatriškumu. Operoje ryškus antrasis teatriškumo tipas – akivaizdusis (išorinis) teatriškumas, kilęs iš sceninės kūrinio paskirties, neabejotinai veikiančios muzikos kalbos organizavimą. Tuo akivaizdžiai įsitikiname lygindami libreto teksto sanklodą ir muzikos formodarą. Žodis veikia muziką ir lemia didesnį ar mažesnį jos teatriškumą.

Ypatingos reliatyviojo muzikos teatriškumo formos yra plastiškumas ir garsinių struktūrų personifikacija. Plastiškumą suvokiame kaip muzikos elementų kitimą kūrinyje, sukeliantį vizualaus pobūdžio asociacijas. Su plastiškumu siejasi ir muzikos galimybės iliustruoti svarbius sceninio veiksmo momentus, sudarančius bendrą spektaklio dramaturgiją, taip pat mėgdžioti tam tikrus garsus onomatopėjos principu. Plastiškumą, grindžiamą judesių, veiksmo ir pristatymo poetika, įtraukus į stilistinę idiomą, joje veikiančios muzikinės struktūros (jos elementai) personifikuojamos.

Muzikiniams personažams galime prilyginti temas – ritmines, melodines, harmonines ir tembrines. Puccini operose teminė ir personifikuojanti reikšmė dažniausiai susijusi su melodinėmis struktūromis. Plastiškumui pasireikšti tinkamiausi muzikos kalbos elementai (melodija, ritmas, harmonija) ir jų atlikimo priemonės (vokališkumas, orkestruotė).

Nagrinėjant Puccini operų muzikos kalbos teatriškumą svarbus platesnis kontekstas. Viena vertus, kompozitoriaus kūrybai būdingas „itališkasis teatriškumas", antra vertus, joje randame ir Wagnerio komponavimo technikos ypatybių. Pridursime, kad itališką polinkį į ryškius, išorinius efektus sustiprino XIX a. pabaigoje populiari verizmo estetika. Neįmanoma vienareikšmiškai nustatyti, kieno įtakos Puccini kūryboje daugiau – Wagnerio ar italų tradicijos. Jo kūryba įsikomponuoja tarp šių dviejų polių. Galimas ir kitas apibrėžimo variantas – Puccini surado savąjį, nepakartojamą, unikalų ir originalų, savitą trečiąjį kelią, kurį galime pavadinti „itališkąja muzikine drama".

Puccini operų muzikos kalbos teatriškumą kuria emocionalumas, įvairių konvencijų naudojimas, veiksmingumas, kintamumas, šokių ritmo pasitelkimas, motorika, muzikinių struktūrų personifikacija, plastiškumas, literatūrinio turinio iliustravimas ir formos dalumas, pagrįstas kontrasto principu. Rūpindamasis savo muzikos organiškumu (remdamasis jos kalbos ir libreto ryšiu) kompozitorius atsisako nereikalingų išraiškos priemonių (tuščias virtuoziškumas). Senųjų operinių konvencijų jis necituoja paraidžiui, o pateikia nauju būdu – jas permąstęs ir perpratęs.

Puccini kūriniai yra teatriški ne tik akivaizdžiai (išoriškai) – juose funkcionuoja tradicinės itališkosios operos formų (arijų, rečitatyvų, ansamblių, chorų ir orkestrinių fragmentų) atitikmenys. Jiems būdingas ir sąlyginis (vidinis) teatriškumas, pasireiškiantis muzikos plastiškumu, simfoniškumu, organiškumu ir pagrindinių leitmotyvų tematine technika. Šie du teatriškumo lygmenys Puccini operose siejami su bendra teatrine dramaturgija (veiksmo plėtote). Visi komponentai – literatūrinė drama (libretas), teatrinė muzikos forma, muzikos žanras, harmoninė organizacija, muzikos dramaturgija ir kitų jos kalbos elementų reliatyvusis (vidinis) ir akivaizdusis teatriškumas – Puccini kūryboje susilieja į vieną tašką, jo kuriamą operą, kurios muzikos kalba yra logiškai išplėtota ir fantastiškai semantizuota, o tai irgi padeda teatriškumo sklaidai.

Atviras lieka klausimas, ar tokią koherentišką visumą kompozitorius sukūrė remdamasis racionaliu protu, ar intuicija ir tradicija. Visi išvardyti teatriškumo požymiai egzistuoja įvairiuose Puccini operų muzikos kalbos elementuose ir numatomame spektaklio atlikime. Interpretatoriaus uždavinys aptikti visus teatriškumo lygmenis ir išryškinti jų gyvybingumą, spalvingą muzikos skambesį, kuris patrauktų klausytojo ir žiūrovo dėmesį. Tik tada pasirodymas bus visavertis ir teatriškas visais savo lygmenimis, o tai, mūsų nuomone, ir sudaro Puccini kūrybos esmę.

Nuorodos

1 Suprasdami, kad egzistuoja daugiau skirtingų muzikinio teatro žanrų, tačiau norėdami išvengti papildomų metodologinių problemų, kurios pernelyg išplėstų šį straipsnį, žodį *opera* vartojame apibendrindami visus smulkesnius jos požanrius (*dramma per musica*, *tragédie lyrique*, *opera seria*, *opera buffa*, *opera semi-seria*, *dramma giocoso*, *romantinė opera*, *grand opera*, *herojinė opera* ir pan.).

2 Tokią teatriškumo sąvokos sampratą 1908 m. straipsnyje „Апология театральности" pirmą kartą pateikė Nikolajus Jevreinovas (Николай Николаевич Евреинов), apibūdindamas ją kaip estetinį instinktą (Евреинов, 2002, p. 39–42). Vėliau teatriškumas irgi buvo įvardijamas kaip suvokimo būdas (*mode of perception*, Burns, 1972, p. 13).

3 Muzikos emocionalumas siejasi su *katharsis* patyrimu, kuris, anot Aristotelio, šalia mėgdžiojimo (*mimesis)*, yra vienas iš dviejų pagrindinių teatro uždavinių. Søreno Aabye Kierkegaardo teigimu, emocionalumo atžvilgiu operoje žodžio vaidmuo yra mažesnis negu muzikos (Kierkegaard, 1982). Su tokia nuomone sutinka ir operos teatro žinovas Krzysztofas Kozłowskis (Kozłowski, 2006, p. 26–27).

4 Kintamumą, dinamiškumą ir kūrinio formavimą kontrasto principu kaip bendras teatro ir muzikos savybes mini žymus rusų režisierius Vsevolodas Mejerholdas (Мейерхольд, 1968, t. 2, p. 156–157).

5 Išorinis kūrinio eigos dalumas, kompozitoriaus partitūrose grafiškai ir aiškiai nurodytas, Puccini operose pasireiškia vien kūrinių skaldymu į veiksmus.

6 Visas sąvokas aiškiname vadovaudamiesi lenkų muzikologijos tradicija (Chomiński, 1976, t. 4).

7 Apie Wagnerio įtaką jaunosios italų mokyklos (*giovane scuola italiana*) kompozitorių kūrybai rašo Julianas Buddenas (Budden, 1987).

8 Apie Puccini susidomėjimą Wagnerio kūryba rašo Dieteris Schicklingas (Schickling, 1997, p. 517–528).

9 Arijos, rečitatyvo, choro ar uvertiūros formos operiniai fragmentai Verdi partitūrose yra aiškiai, grafiškai pažymėti. To visiškai atsisakė Puccini.

10 Puccini operose arijos nebėra lyriški rečitatyvinio dialogo įterpiniai (rečitatyvas paruošia ariją), atvirkščiai, dramaturgiškai visavertė dialogo dalis išauga ir įgyja panašų į ariją pavidalą.

11 Veristinius muzikos kalbos ypatumus Puccini skirtoje monografijoje aptarė Wiarosławas Sandelewskis. Pasak jo, jie niekuo nesiskiria nuo XIX a. pabaigos neveristinių operų muzikos kalbos savybių (Sandelewski, 1963, p. 103). Dėl to dažniausiai sutinkama, kad verizmo sąvoka siejasi pirmiausia su literatūra. Be to, kai kurių mokslininkų teigimu, verizmas yra ne atskira, savarankiška teatro meno kryptis, o pereinamoji grandis tarp natūralizmo, atnešusio naujo turinio pasaulėvaizdį, ir ekspresionizmo, šiam pasaulėvaizdžiui suteikusio naujų išraiškos priemonių (Leibowitz, 1983).

12 Straipsnyje „Kiek yra tiesos „Toskoje"?" Stanisławas Dubiskis įrodė, kad paprastai veristine laikoma Puccini opera „Toska" iš tikrųjų yra priešinga realizmui (Dubiski, 1996).

13 Pagal prancūzų literatūros kūrinius parašytos „Bohemos" muzikos kalboje galima aptikti daug prancūziškos muzikos elementų.

14 „Bohemoje" skambantis karo orkestras Puccini yra suvokiamas kaip Liudviko Pilypo epochos orkestras, tai pažymėta ir partitūroje. „Toskoje" skambinančių bažnytinių varpų garsas atitinka tikrą Romos bažnyčių varpų garsų aukštį. Verizmo

įtakos reikšmę šios operos muzikos kalbai taip pat rodo neatsitiktinis, išsamiomis studijomis grįstas bažnytinių ir liaudies dermių panaudojimas.

15 Taip pat tiksliai partitūrose Puccini apibrėžia, kaip (su kokiomis emocijomis, intencijomis) ir kokiu būdu (pvz., mandagiai, komiškai, su angliškiu akcentu) turi būti dainuojamos atitinkamos frazės. Tai matome ir šiame straipsnyje pateiktuose pavyzdžiuose. Į partitūras tie apibrėžimai perkeliami iš libreto didaskalijų, o tai rodo, kaip pirminis, literatūrinis, dramos tekstas paveikia muzikinį tekstą ir lemia jo teatriškumą.

16 Tos ląstelės, dažnai net neturinčios vienareikšmiškai nustatyto melodinio pavidalo ir atliekančios intervalinės ar ritminės substancijos funkciją, dalyvauja tematiniame procese, panašiame į tą, kurį apibrėžė Rudolphas Reti (Reti, 1961). Kartais jos pasirodo tik kaip tam tikras faktūros tipas, metras ir pan. Pavyzdžiui, bohemiečius, išskyrus Mimi, apibūdinantys leitmotyvai yra aštuntinių (dviejų, trijų, šešių ar devynių) metro.

17 Galima ir kita interpretacija. Puccini laikotarpiu leitmotyvai po truputį tapo viena iš operos (muzikinės dramos) konvencijų. Šia prasme jų naudojimas ne tik turi reliatyvaus teatriškumo reikšmę, bet ir yra akivaizdaus operos muzikos teatriškumo reiškinys.

18 Kai kurie muzikologai nepritaria leitmotyvo sąvokos vartojimui Puccini ir Verdi muzikos kontekste (Ashbrook, 1968, p. 41–42), todėl sukūrė jos pakaitalų (Drabkin, 1986, p. 93–94).

19 Dvi pagrindines temų funkcijas – reprezentacinę ir evoliucinę – nurodo rusų muzikologė Jekaterina Ručijevskaja (Ручьевская, 1977, p. 139).

20 Parodyti tai, ko nėra tekste, – vienas iš svarbiausių teatro meno uždavinių (Курышева, 1984, p. 57).

21 Efektinga išorė yra savaime teatriška. Praėjusio šimtmečio muzika, pasižyminti tokia savybe, daugelio buvo laikoma nevisaverčiu menu. Apie tai geriausiai byloja Gustavo Mahlerio laiškas, rašytas po Lvovo „Toskos“ premjeros (Mahler-Werfel, 1940, p. 281). Tai viena iš straipsnio įvade minimų priežasčių, dėl ko Puccini menas buvo vertinamas nepalankiai. Kita vertus, iš dalies dėl tų pačių savybių viduramžiais teatro menas buvo nuvertintas, tai rodo šio laikotarpio tekstai. Šiuo atveju šis istoriškai paveldėtas ir įsitvirtinęs mąstysenoje nepakantumas yra dar vienas bendras veiksnys, siejantis teatro meną ir Puccini muziką.

Literatūra

Ashbrook, William. *The Operas of Puccini*. London: Cassel, 1968.

Berthold, Margot. *Historia teatru*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980.

Budden, Julian. Wagnerian Tendencies in Italian Opera. In Fortune, Nigel (red). *Music and Theatre: Essays in Honour of Winton Dean*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 299–332.

Burns, Elizabeth. *Theatricality: a study of convention in the theatre and in social life*. London: Longman, 1972.

Calame, Claude. *Choruses of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role, and Social Functions: New and revised edition*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2001.

Carner, Mosco. *Puccini – a critical biography*. New York: Holmes and Meier, 1974.

Chomiński, Józef Michał; Wilkowska-Chomińska, Krystyna. *Historia muzyki*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1989–1990.

Chomiński, Józef Michał; Wilkowska-Chomińska, Krystyna. *Formy muzyczne*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1974–1987.

Craig, Edward Gordon. *O sztuce teatru*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1964.

Czapliński, Lesław. *W kręgu operowych mitów*. Kraków: Rabid, 2003.

Drabkin, William. *The musical language of La bohème*. In Groos, Arthur (red.); Parker, Roger (red.). *Giacomo Puccini – La bohème*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 93–94.

Dubiski, Stanisław. Ile jest prawdy w „Tosce“? In *Ruch Muzyczny*. Warszawa, 1996, rok XL, Nr. 5, p. 26–28.

Fischer-Lichte, Erika. *Theatricality: a key concept in theatre and cultural studies*. In *Theatre Research International*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, Vol. 20, p. 85–89.

Gedgaudas, Edmundas. *Apie ką dainuoja Tosca*. Vilnius, 1997.

Ho, Min. *The leitmotif technique in Puccini's La bohème, Tosca and Madama Butterfly. A Critical Examination of Transformation Procedures*. Saskatoon: University of Saskatchewan, 1994.

Horowicz, Bronisław. *Teatr operowy*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963.

Kerman, Joseph. *Opera as Drama*. Berkley, Los Angeles: University of California Press, 2005.

Kierkegaard, Søren Aabye. *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*. In *Albo – albo*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, t. 1, 1982.

Kijowski, Andrzej Tadeusz. *Teoria teatru: Rekonesans*. Kraków: Zakład narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1985.

Kozłowski, Krzysztof. *Opera i dramat muzyczny. Szkice*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2006.

Leibowitz, René. *Teatr operowy i ekspresjonizm*. In *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983.

Ley, Graham. *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

Mahler-Werfel, Alma. *Gustaw Mahler. Erinnerungen und Briefe*. Amsterdam: Allert De Lange, 1940.

Niżyński, Michał Łukasz. *G. Puccini operų muzikos kalbos teatriškumas (La bohème, Tosca): meno aspiranto mokslo darbas*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2011.

Prószyński, Stanisław, *„Tosca“ J. Pucciniego*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1956.

Puccini, Giacomo. *The Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas*. Adami, Giuseppe (sud.). Whitefish: Kessinger Publishing, 2007.

Réti, Rudolph. *The Thematic Process in Music*. London: Faber, 1961.

Sandelewski, Wiarosław. *Puccini*. Kraków: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, 1963.

Schaeffer, Bogusław. *Dzieje muzyki*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1983.

Schickling, Dieter. Giacomo Puccini and Richard Wagner: A Little-Known Chapter in Music History. In *Giacomo Puccini: l'uomo, il musicista, il panorama europeo*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1997.

Schönberg, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. London-Boston: Faber and Faber, 1969.

Tairow, Aleksander. *Notatki reżysera*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978.

Wilson, Alexandra. *The Puccini Problem. Opera, Nationalism and Modernity*. New York: Cambridge University Press, 2007.

Евреинов, Николай Николаевич. *Демон театральности*. Москва: Летний сад, 2002.

Конен, Валентина. *Театр и симфония: Роль оперы в формировании классической симфонии*. Москва: Музыка, 1975.

Курышева, Татьяна Александровна. *Театральность и музыка*. Москва: Всесоюзное Издательство Советсский Композитор, 1984.

Мейерхольд, Всеволод Эмильевич. *Стати, писма, речи беседы в 2-х частях*. Москва: Искусство, 1968.

Ручьевская, Екатерина. *Функции музыкальной темы*. Ленинград: Музыка, 1977.

Summary

Having summed up scientific literature and made analyses of musical compositions the conclusion can be drawn that the conception of theatricality in art characterises the whole of certain features – they are exciting the spectators' curiosity, poetics (system) of presentation, conditionality, eventfulness, participation of characters, the use of human voice and other sounds, visual thinking, syncretism, conventionalism. Theatricality perceived in this way can exist independently of the theatre, and analogies of the said features are found in music too, which reflects century-old, historically determined affinity between these kinds of art. In this case we speak about the first out of two types of theatricality of the language of music, which is called relative, internal or conditional theatricality. The second type of theatricality is distinct in the opera – the obvious (external) theatricality that resulted from the stage purpose of the work. It undoubtedly affects the organisation of the musical language. We became absolutely convinced of that when compared the structure of the libretto text and the building of the form of music. The word affects music and determines its greater of lesser theatricality. Plasticity and personification of sonic structures are special forms of relative theatricality of music. We perceive plasticity as a change of musical elements in the course of a musical composition evoking associations of visual nature. The possibilities of music to mark (illustrate) important moments of a stage action forming general dramaturgy of the performance, as well as to imitate certain sounds on the principle of onomatopoeia are related to plasticity. Having included plasticity based on poetics of motions, action and presentation into a stylistic idiom, musical structures (its elements) acting in it are personified. Rhythmic, melodic, harmonic and tembre themes can be equated to musical characters. We see that thematic and personified meaning in Giacomo Puccini's operas is mainly related to melodic structures. Elements of the language of music (melody, rhythm, harmony) and means of their performance (vocalism, orchestration) are the most suitable for plasticity to manifest itself.

When analysing theatricality of the language of music of Puccini's operas a broader context is of great significance. On the one hand, "Italian theatricality" is characteristic of Puccini's creative work, on the other hand, peculiarities of Richard Wagner's compositional method are found in it. It can be added that aesthetics of verism, which was fashionable at the end of the 19th century strengthened the Italian turn for vivid external effects. It is impossible to unambiguously determine what influenced Puccini's creative work to a greater extent – Wagner or Italian traditions. His creative work is between these two poles. Another variant of definition is also possible – Giacomo Puccini found his own, inimitable, unique and original, peculiar third way, which we can refer to as the "Italian musical drama".

Theatricality of the musical language of Puccini's operas is created by emotionality, the use of various conventions, eventfulness, changeability, the use of dance rhythms, movement, personification of musical structures, plasticity, and illustration of a literary contents, as well as segmentation of the form based on the principle of contrast. Being concerned with the integrity of his music (on the basis of its language and libretto correspondence) the composer gave up unnecessary means of expression (empty virtuosity). Also, he did not quote the old opera conventions literarily but presented them in a new way – having thought them over and comprehended them.

Puccini's works are not only obviously (externally) theatrical based on the functioning of the equivalents of the form of a traditional Italian opera (arias, recitatives, ensembles, choruses and orchestral fragments). Conditional (internal) theatricality manifesting itself in plasticity, symphonic character, organicalness of music and thematic technique of the leading motifs is characteristic of them too. These two levels of theatricality in Puccini's operas are related to general theatrical dramaturgy (the development of the action). All the components – the literary drama (the libretto), the theatrical form of music, the genre of music, the harmonic organisation, dramaturgy of music and relative (internal) and obvious theatricality of other elements of its language go into a single point in Puccini's work, into the opera he creates whose language of music is developed especially logically and semanticised fantastically, which also contributes to the spread of theatricality.

The question of to what extent the composer created such a coherent whole basing himself on the rational calculation and to what extent he relied on his intuition and tradition remains open. All the above-listed features of theatricality exist in different elements of the musical language of Puccini's operas and their performance. The aim of the interpreter is to find all levels of theatricality and to bring them to light taking care of the lively, colourful sound of music, which would attract attention of the spectator-listener. Only then will the production be completely theatrical – theatrical at all its levels, which, in our opinion, creates the essence of Puccini's composition.

Danutė PETRAUSKAITĖ

Operetė lietuviškoje egzodo scenoje JAV: pastangos išlikti ir prisitaikyti (XX a. pirma pusė)

Operetta on the Lithuanian Emigration Stage in the USA: Efforts to Survive and Conform (the First Half of the 20th Century)

Anotacija

Lietuvių išeivijos muzikiniame gyvenime JAV svarbią vietą užėmė operetė, ypač XX a. pirmoje pusėje. Ji padėjo išeiviams vienytis etniniu pagrindu, puoselėti gimtąją kalbą ir tautines tradicijas, ugdyti muzikinį jų skonį ir atlikėjų gebėjimus. Tačiau iki šiol ši tema mažai ką domino. Tai lėmė muzikologiniams tyrimams reikiamos medžiagos ir dėmesio lietuvių egzodo muzikinei kultūrai stygius. Todėl šio straipsnio tikslas yra ištirti operetės žanro vaidmenį lietuviškoje išeivijos scenoje meniniu ir socialiniu požiūriu. Uždaviniai: a) apžvelgti lietuviškos operetės atsiradimo prielaidas JAV; b) išryškinti Miko Petrausko indėlį puoselėjant šį žanrą išeivijoje: c) aptarti operečių tematiką; d) išanalizuoti operečių libretus ir muziką; e) įvertinti operetėse atsispindėjusią tapatumų kaitą.

Tyrimas atliktas naudojant chronologinį metodą, grindžiamą istorinio nuoseklumo principu, ir ieškant naujų šaltinių bei pristatant juos lietuvių muzikologijos informacinėje erdvėje. Šiuos šaltinius pavyko aptikti Klaipėdos universiteto dr. Kazio Pemkaus bibliotekoje-archyve, Juozo Žilevičiaus-Juozo Kreivėno lietuvių muzikos archyvo fonduose Čikagoje, taip pat senojoje ir sunkiai prieinamoje lietuvių išeivijos periodikoje. Tai ir leido pakelti lietuviško egzodo teatro uždangą ir įvairiais rakursais pažvelgti į pusę amžiaus joje karaliavusią operetę.

Reikšminiai žodžiai: operetė, egzodas, tapatumas, libretas, muzika, kultūra, Lietuva, JAV.

Abstract

In the musical life of the Lithuanian émigrés in the USA, a significant role was played by operetta, and particularly in the early 20th century. It contributed to Lithuanians' unification on the ethnic basis, to their cherishing of the native language and national traditions, and to the development of their musical taste and performing skills. However, up to the present time, the subject has not attract great interest due to a shortage of materials necessary for musicological research and a lack of attention to the musical culture of the Lithuanian émigrés. Therefore, the aim of the article is to examine the role of the operetta genre on the stage of the Lithuanian émigrés from artistic and social viewpoints. The objectives are: a) to review the prerequisites for the appearance of Lithuanian operetta in the USA; b) to emphasize the contribution of Mikas Petrauskas to the development of the genre in emigration; c) to review the themes of operettas; d) to analyze the librettos and the music of operettas; and e) to assess the change in identities as reflected by operettas. The research was conducted by means of a chronological method based on the principle of historical consistency and of looking for new sources and introducing them to the information space of Lithuanian musicology. The sources were found in Dr. Kazys Pemkus Library-Archives of Klaipėda University, in the depository of Juozas Žilevičius-Juozas Kreivėnas Lithuanian music archives in Chicago, and the old periodicals of the Lithuanian émigrés. All that enabled the author to raise the curtain of the Lithuanian operetta theatre in emigration and to view operetta that predominated there for a half century from different angles.

Keywords: operetta, emigration, identity, libretto, music, culture, Lithuania, the USA.

Kritinė problemos ištirtumo analizė

Per pastaruosius kelis dešimtmečius apie lietuvių egzodo muzikinę kultūrą pasirodė nemažai literatūros. Tai muzikologių Onos Narbutienės, Danos Palionytės, Jūratės Vyliūtės, Danutės Petrauskaitės knygos, skirtos išeivijos kompozitoriams ir atlikėjams. Tačiau bandymų aptarti atskirų žanrų raidą, apžvelgti sceninės muzikos evoliuciją būta labai mažai. Didžiausio pagiriamojo žodžio čia nusipelno Vyliūtės monografija „Čikagos lietuvių opera" (1999). Joje autorė išanalizavo lietuvių operos teatro Čikagoje repertuarą, pateikė jo kūrėjų ir dalyvių charakteristikų, statistinių duomenų, spaudoje skelbtų spektaklių įvertinimų. Deja, daugumos lietuvių muzikologų žvilgsniai dažniausiai krypsta į XX a. antrą pusę, pasižyminčią profesionalesne išeivių menine veikla, pamirštant pirmąją, kai buvo padėti lietuvių muzikinės kultūros pagrindai. Pavyzdžiu jiems galėtų būti Broniaus Vaškelio studija „Lietuviškoji scena Jungtinėse Amerikos Valstijose 1889–1990" (2006). Joje nuosekliai apžvelgiamas teatrinis lietuvių gyvenimas per šimtmetį, išskyrus muzikos žanrus.

Apie XX a. pirmųjų dešimtmečių lietuvių egzodo veiklą sceninės muzikos baruose fragmentinių žinių galima rasti Jūratės Burokaitės parengtoje knygoje „Mikas Petrauskas. Straipsniai, laiškai, amžininkų atsiminimai" (1976). Joje vienas straipsnių skirtas šio kompozitoriaus operetėms, bet nepateikiant išeivijos meninio gyvenimo konteksto sunku suvokti, kokią vietą jame jos užėmė. Be to, sovietiniais metais išleistoje knygoje straipsnių autoriai buvo priversti daug ką nutylėti, todėl ir analizuojant Petrausko kūrybą net nebuvo paminėta dažnai JAV statyta jo operetė „Šventoji naktis".

Vienas pirmųjų, bandžiusių apžvelgti operetės raidą išeivijoje, buvo išeivių muzikinio gyvenimo tyrinėtojas Juozas Žilevičius. 1936 m. JAV lietuvių laikraščiuose „Amerika" ir „Draugas" jo publikuotas straipsnis „Lietuviškai operetei 35 metai" tapo atspirties tašku atliekant šį tyrimą. Tačiau nors ir kaip vertintume Žilevičiaus nuopelnus lietuvių muzikos istorijai, reikia pripažinti, kad šis jo darbas, kaip ir daugelis kitų, gana paviršutiniškas. Matyt, autorius nekėlė tikslo pateikti nors kiek detalesnę operečių analizę, tik norėjo atkreipti skaitytojų dėmesį į jų svarbą buriant išeivius bendrai kultūrinei veiklai ir ugdant jų tautinį tapatumą, tuo labiau, kad ir pats kūrė operetes. Po 15 metų „Muzikos žiniose" pasirodęs trumpas nežinomo asmens rašinėlis „Lietuviškai operetei 50 metų", sprendžiant iš stiliaus, gali būti to paties Žilevičiaus. Jame trumpai pakartota straipsnio „Lietuviškai operetei 35 metai" informacija, apgailestaujant, kad jaunieji muzikai, matyt, antrosios bangos emigrantai, nepuoselėja šio meno, autoriaus nuomone, labai tinkamo gyvenant išeivijoje: „Persiritant į antrąjį pusšimtį, lietuviškoji operetė turėtų kaip tik parodyti daugiau gyvumo, pritraukti naujų kompozitorių ir užkariauti platesnes mases, nes ji, kaip muzikinio meno šaka, nereikalauja didesnių pastatymų nei tokių pajėgų, kurios sutinkamos operoje. Per šitą operetę turėtų prasiskleisti turtingas mūsų krašto gyvenimas bei papročiai ir skambiom melodijom kuo plačiau pasklisti" (A. D. (V), 1951, p. 5). Bet šie palinkėjimai neišsipildė. Operetė klestėjo metus iki Pirmojo pasaulinio karo ir kelis dešimtmečius po jo. Todėl, norint įgyvendinti straipsnyje iškeltus tikslus, teko ieškoti papildomos informacijos gausioje egzodo periodinėje spaudoje, koncertų programėlėse, afišose, kultūrinių draugijų leidiniuose, pasitelkti operečių libretus ir klavyrus, kad būtų įmanoma išvysti ryškesnę šio žanro panoramą lietuviškoje egzodo scenoje.

Operetės priešistorė

XIX a. pabaigoje į JAV atvykus pirmiesiems emigrantams, ne iš karto atsivėrė galimybė reikštis teatro baruose. Pirmiausia reikėjo burtis ir vienytis etniniu pagrindu – steigti draugijas, statyti bažnyčias, leisti laikraščius bei knygas ir taip formuoti kultūrinę terpę, kurioje rastųsi poreikis kurti lietuvišką scenos meną. Tam prireikė ne tiek jau daug laiko – dviejų dešimtmečių. 1889 m. gruodžio 30 d. Plimute (Pensilvanija) buvo pastatytas pirmasis vaidinimas – Antano Turskio keturių veiksmų komedija „Be sumenės". Ji ne tik žymėjo išeivijos teatro istorijos pradžią ir davė impulsą tolesnei jo plėtrai, tai buvo pirmasis lietuvių kalba pastatytas spektaklis, akivaizdžiai įrodęs, kad laisvoje šalyje gyvenantys lietuvių emigrantai kultūrine veikla išsiveržė į priekį ir pralenkė priespaudoje vargstančius tėvynainius. Carinėje Lietuvoje pirmas viešas vaidinimas – Antano Vilkutaičio-Keturakio „Amerika pirtyje" – pasirodė tik po dešimtmečio.

Teatro draugijos suvaidinta Turskio komedija turėjo didžiulį patriotinį ir dorovinį užtaisą. Joje pasakojama apie nevykėlį Jokūbą, pragėrusį Lietuvoje visą turtą ir išvykusį ieškoti laimės Amerikon, bet ten dar labiau nusmukusį. Tačiau pjesė baigiasi laimingai – draugų pargabentas į gimtąjį sodžių, Jokūbas meta gerti, gauna iš žento pinigų ir atperka savo ūkį.

Spektaklis nebuvo daugiau rodytas, nes jo autorius turėjo palikti Plimutą, todėl draugija iširo. Bet išeiviai ilgai nepamiršo pirmo lietuviško spektaklio, primenančio jiems jų pačių kelionę į Ameriką, svetur patirtus vargus ir negęstančią viltį grįžti į tėviškę. Net po dvidešimties metų daugelyje kolonijų buvo iškilmingai paminėtas šio reikšmingo įvykio jubiliejus. Buvo sakomos kalbos, aiškinama „Be sumenės" svarba lietuvių kultūrai, statomi atskiri veiksmai, dainuojama, šokama, švenčiama. Taip pat buvo suvokta, kad pirmasis lietuviškas spektaklis davė pradžią Amerikos lietuvių teatrui, kad nuo jo prasidėjo kelias į operetės ir operos sceną.

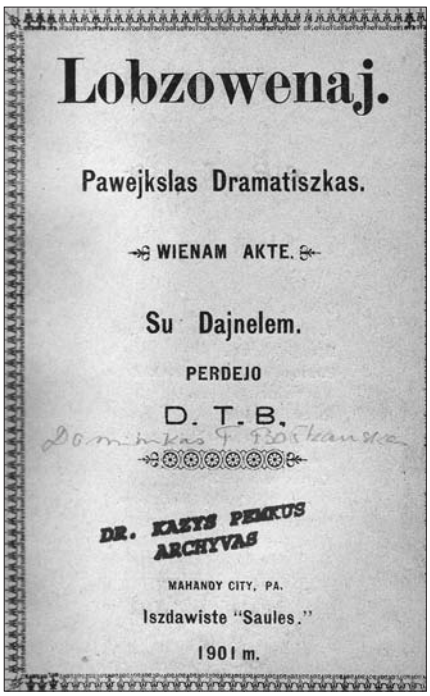
Turskio pėdomis ėmė sekti ir kiti dramos mėgėjų būreliai, supratę, kad teatro reikia daugiau nei kino ar baliaus. 1890 m. Mahanoi Sityje (Pensilvanija) buvo parodytas naujas vaidinimas „Žydas pirtyje", 1892 m. – Jono Griniaus penkių veiksmų istorinė pjesė „Kova po Grunvaldu", 1894 m. – to paties autoriaus „Genovaitė", 1895 m. Filadelfijoje – dvi vieno akto pjesės „Aukso veršis" ir „Būdas seno kavalieriaus". Ypač išpopuliarėjo Mykolo J. Stupnickio pjesė „Kankinimas katalikų Kražiuose", dažnai vadinama „Kražių skerdynėmis".

Spektakliai būdavo pastatomi per gana trumpą laiką – kelias savaites, nes po sunkaus fizinio darbo susirinkę lietuviai neturėdavo nei noro, nei jėgų gilintis į aktorinio meistriškumo paslaptis. Daugiausia vaidindavo teatro draugijų nariai. Jie tenkindavosi tik minimaliai išmoktu tekstu, todėl spektakliuose neapsieita be suflerio. Nepaisant to, teksto mokymasis lavino jų kalbą ir dikciją. Daug daugiau energijos jie išeikvodavo siūdamiesi drabužius ir kurdami dekoracijas. Lengviausia būdavo, kai spektaklių veiksmas vykdavo Lietuvos kaime. Tuomet nesunkiai galima buvo rasti tinkamos aprangos. Ypač buvo mėgstamas komedijos žanras. Teatro draugijų vadovai gerai suprato, kad reikia „įkūnyti į žmogų džiaugsmą gyvenimo, pažadinti jame linksmumą, duoti jam lengvumą, kurio jis gyvenime neturi, bet kuris gyvenime yra neabejotinai reikalingas" (A. Ig., 1914, p. 44). Tačiau vien šiuo žanru neapsiribojo, siūlė žiūrovams nemažai religinio ir istorinio turinio veikalų.

Ne visada artistams pavykdavo įgyvendinti savo sumanymus, ne visada ir publika gausiai susirinkdavo. To meto šviesuoliai apgailestavo, kad „karčiama lietuviui – geriausias teatras" (A. Ig., 1914, p. 31), todėl stengėsi įvairiais būdais į spektaklius privilioti kuo daugiau žmonių. Svarbų vaidmenį juose vaidino muzika. Publikai įstrigo vaidinime „Be sumenės" atliktos keturios kunigo Antano Burbos dainelės, vargonininko Vladislovo Sorevičiaus (Sorio)

1895 m. spalio 28 d. Mahanoi Sityje parodytas spektaklis „Amerika pirtyje“, jame dvi dainas – „Kur banguoja Nemunėlis“ ir „Lai gyvuoja mūs tauta“ – padainavo Regina Bačkauskaitė, laikraščio „Saulė“ redaktoriaus duktė. Dainų vaidinimuose padaugėdavo, kai į pagalbą ateidavo ne tik solistai, bet ir chorai. Tačiau vien jomis spektaklių kūrėjai nesitenkino. Jie ėmė mėgdžioti Amerikos vodevilį ir tarp vaidinimo dalių įterpdavo maršų, šokių, deklamacijų, net akrobatinių numerių, kuriuos atlikdavo kviestiniai orkestrai, aktoriai, cirko artistai. Ir tai davė akivaizdžių rezultatų. Tik dalis publikos, niekada nemačiusi teatro scenos, pradžioje nesuprasdavo, kaip spektaklyje elgtis, todėl triukšmaudavo, garsiai kalbėdavo, laidydavo replikas. Teko ne vienus metus per spaudą ir gyvu žodžiu auklėti žiūrovus, kad šie gerbtų aktorių triūsą.

XIX a. paskutinį dešimtmetį spektakliai pasipylė kaip iš gausybės rago. 1889–1899 m. pastatyti 62 veikalai publikai buvo parodyti 79 kartus (Vaškelis, 2006, p. 21). Teatras greitai tapo emociškai paveikiausiu menu ir itin veiksminga ugdymo priemone. Pradžioje išeiviai į jį žvelgė tik kaip į seną kultūringų tautų „zabovą“, bet vėliau, prisimindami graikus ir dairydamiesi į amerikiečius, jie suvokė, kad teatras ne tik auklėja, bet ir įkvepia karštą meilę Lietuvai, kad, matydami scenoje lietuviškai pasidabinusius ir gimtąja kalba kalbančius artistus, jie mintimis persikelia per jūras marias į tėvynę. Todėl inteligentija ragino emigrantus remti „teatrališkas draugystes“, kurti lietuvišką teatrą, kurio Rusija – „tas Šiaurės Drakonas“ – neleidžia įsteigti tėvynėje, kad po šimto ir daugiau metų būtų galima pasakyti, jog jie, Amerikos lietuviai, paklojo pamatus lietuviškai scenai (Plymouth, Pa., 1892, p. 461): „Sukraukime į stirtas visas mūsų knygas ir laikraščius; surinkime visus mūsų kultūrinius darbus: prakalbas, prelekcijas, agitacijas; sutraukime krūvon viską, kas pas mus yra doro ir prakilnaus, – sudėkime tą visą į vieną svarstyklių lėkštę, o ant kitos uždėkime mūsų dailųjį teatrą: operas, dramas ir komedijas, – ir šita pusė viską atsvers. Teatras žmones dailina, mokina ir sužadina prie aukštų siekinių, prie prakilnumo, prie kitokio gyvenimo“ (Dailės Mylėtojas, 1911, p. 7).


Lobzowenaj.

Pawejkslas Dramatiszkas.

WIENAM AKTE.

Su Dajnelem.

PERDEJO

D. T. B.

Dominikas T. Bačkauskas

DR. KAZYS PEMKUS ARCHYVAS

MAHANOY CITY, PA.

Iszdawiste "Saules."

1901 m.

1 pvz. „Lobzovėnai“ – pirmoji išeivijoje pastatyta „operetė“, 1901 m.

Dramos veikalų paįvairinimas muzikiniais intarpais atvėrė kelius naujiems scenos žanrams. Kadangi tuo metu dėl menko repertuaro ir pajėgių atlikėjų stygiaus surengti vien vokalinės ar instrumentinės muzikos koncertą nedaug kas pajėgdavo, vaidinimai su muzika būdavo patrauklesni ir ilgesniam laikui prikaustydavo žiūrovų dėmesį. Pirmas toks jungtinis muzikos ir dramos spektaklis scenoje pasirodė 1901 metais. Tai buvo „Lobzovėnai“ – scenos kūrinėlį leidėjas vargonininkas Domininkas Bačkauskas (1846–1909) įvardijo kaip dramatišką paveikslą, o lietuvių egzodo muzikos tyrinėtojas Juozas Žilevičius pavadino pirmąja lietuviška operete. Tad laikotarpį nuo Turskio komedijos iki „Lobzovėnų“ galima vertinti kaip parengiamąjį etapą lietuviškai operetei JAV atsirasti.

Mikas Petrauskas – pirmasis lietuviškos operetės puoselėtojas

Muzikos literatūroje operetė apibūdinama kaip pramoginio pobūdžio veikalas, kurio dramaturginį pagrindą sudaro kupletinė daina ir šokis. Šie muzikiniai numeriai plėtoja siužetą, pabrėžia kūrinio prasminę idėją ir tuo skiriasi nuo vodevilio ar muzikinės komedijos. Iki šiol lietuvių muzikos istorijoje pirmosios lietuviškos operetės „Kaminkrėtys ir malūnininkas“, pastatytos 1903 m. Peterburge, autoriumi yra laikomas Mikas Petrauskas (1873–1937) ir niekur neminimi „Lobzovėnai“. Todėl Žilevičiaus nurodyti 1901-ieji paankstina lietuviškos operetės atsiradimą keleriais metais[1]. Šiuos kūrinius vienija ir dar vienas bendras bruožas – abu jie versti iš lenkų kalbos ir pritaikyti lietuviškai scenai, o tai byloja apie lietuvių tautinio tapatumo užuomazgas. Tik tuomet jos buvo labai neryškios. Mat Petrauskas visiškai nepakeitė komedijos autoriaus F. Zarembos muzikos, tik gale prirašė lietuvišką „Suktinį“, o „Lobzovėnų“ kūrėjai taip pat pasitenkino lenkiško kolorito muzika – aštuoniomis be pritarimo skambančiomis dainomis su krakoviakų ir mazurkų intonacijomis. Bet Žilevičius tuo nesistebėjo: „Kaip pradžioje lietuviška knyga beveik negvildena patriotizmo, taip ir pirmoji operetė tuo neužsiima ir nerūpi dar jokia aukštesnė idėja. Tema paimta visiškai svetima mūsų sielai ir apkalbama gana juokingoje formoje lobzovėnų vestuvės palei Krokuvą. [...] Kaip rašyba ir melodija, taip ir turinys – persunkti grynai lenkiška dvasia“ (Žilevičius, 1936, p. 3).

Tačiau pirmoji kregždė pavasario neatnešė. Dėl neaktualaus siužeto ši pjesė tik keletą kartų tebuvo pastatyta, o galiausiai ir visai pamiršta. Iki 1907 m. daugiau nė viena

2 pvz. Mikas Petrauskas JAV apie 1915 m.

operetė išeivijos scenoje taip ir nepasirodė. Per tą laiką sustiprėjo seniau įsikūrę chorai, susibūrė nauji, pajėgūs atlikti scenos kūrinius. Reikėjo tik postūmio – iniciatyvios asmenybės, kuri išjudintų jau nusistovėjusią muzikos draugijų ir chorų veiklą. Ir tokia asmenybė atsirado. Tai buvo 1907 m. birželį į JAV atvykęs dainininkas, kompozitorius ir dirigentas Mikas Petrauskas. Išeiviai jį pasitiko išskėstomis rankomis, nes iš spaudos jau buvo girdėję apie jo nuveiktus darbus Lietuvoje ir Peterburge. Ir šis, ilgai nelaukęs, per pačius vasaros karščius Brukline su vietos choristais ėmėsi repetuoti „Kaminkrėtį ir malūnininką". Kaip režisieriai į pagalbą atėjo Petras Mikolainis ir Jonas Grinius, o choro partijas padėjo mokyti Juozas Neimontas ir „Mildos" choro vadovas Leonas Ereminas[2]. Pastarasis dar atliko ir malūnininko vaidmenį. Operetės premjera įvyko 1907 m. rugsėjo 14 d. Žiūrovai buvo pakerėti reginio, nes, kaip rašė lietuviška spauda, tokių „prajovų" dar nebuvo matę. Jie nuoširdžiai juokėsi iš malūnininko ir kaminkrėčio kivirčų, džiaugėsi neturtingų jaunuolių Pranuko ir Teklytės meile, kuri baigėsi vedybomis ir senų nedraugų susitaikymu. Itin didelį įspūdį jiems padarė muzika: „Ant veidų klausytojų buvo atspindys kokių tai nepaprastų jausmų, girdint tą visą, kas atsibuvo jų akivaizdoj. Tai buvo muzika ir dainos, ką pirmusyk šioj svetimoj padangėj prabilo į lietuvius lietuviškai. [...] Šios paprastos, bet širdžiai brangios melodijos pagavo lietuvio dvasią ir nuvedė ją į tolimosios tėvynės padangę, kur panašūs balsai gaudžia" („Iš lietuviškų dirvų Amerikoje", 1907, p. 465). Mat Petrauskas, nors ir paliko lenkų autoriaus sukomponuotą muziką, pritaikė lietuviškų dainų tekstams charakteringą eilėdarą, panaudojo jiems būdingus epitetus ir metaforas. Dailus bernelis Pranulis lyginamas su karčiu medeliu žilvičiu, graži mergelė Teklytė – su saldžia serbentos uogele. Lyg ir kompensuodamas lietuviškos muzikos stoką, kompozitorius, operetei pasibaigus, publikai dar pasiūlė pasiklausyti choro atliekamų liaudies dainų – „Oi matule ma", „Saulelė raudona", „Noriu miego" ir nedidelio orkestrantų būrelio grojamų tautinių šokių – „Dūda", „Klumpakojis", „Suktinis". Spektakliui pasibaigus, niekas nenorėjo skirstytis, tad linksmybės truko iki paryčių. Sukantis poroms operetės fragmentas „Šok gėręs, šok negėręs" dar ilgai skambėjo iš Tautiško namo Lietuviškos svetainės Brukline. Tuomet niekas nesitikėjo, kad muzika gali taip greitai suvienyti emigrantus etniniu pagrindu, leisti jiems nors trumpam pamiršti savo vargus ir partinius kivirčus. Tapo akivaizdu, kad operečių spektakliai ne tik telkia chorus, pajėgiausius solistus, prisideda prie jų muzikinio ugdymo, bet ir skatina kultūra grįstą bendruomeninį sugyvenimą. Petrauskas iškart buvo pripažintas „genijumi, kuris pirmas apsireiškė savo tautai turįs galybę atidaryti užkerėtą dainų skynelę" („Iš lietuviškų dirvų Amerikoje", 1907, p. 466), o jo „Kaminkrėtys ir malūnininkas" greitai pasklido po visas lietuvių kolonijas ir pasidarė viena populiariausių operečių išeivijoje.

Petrausko dėka operetė tapo vienu iš mėgstamiausių sceninės muzikos žanrų. Gyvendamas JAV jis sukūrė 16 operečių, tad iš viso jo plunksnai jų priklauso apie 20. Tarp dažniausiai statomų – „Velnias išradėjas", „Consilium facultatis", „Adomas ir Ieva", „Šienapjūtė", „Užburtas kunigaikštis". Jų populiarumą lėmė buitiniai siužetai, išjuoktos žmonių ydos, kaimiško gyvenimo vaizdai, nesudėtinga muzika, kurią lengvai galėjo atlikti didelių mokslų nebaigę atlikėjai. Nemažo pasisekimo sulaukė ir „Šventoji naktis", vaizduojanti Kristaus gimimo istoriją, o tai byloja apie Petrausko, kairiųjų pažiūrų menininko, duoklę krikščioniškajai lietuvių tradicijai. Tačiau jis neslėpė ir savo revoliucinių nuotaikų – jos išryškėjo visuotinio pripažinimo nesulaukusioje operetėje „Pirmoji gegužės". XX a. pirmoje pusėje Petrausko operetės sudarė vos ne pusę viso išeivijos muzikinio scenos repertuaro. Jų paplitimą po visą Ameriką lėmė išspausdinti libretai ir natos. Nespausdintų kūrinių kopijas kompozitorius nuomodavo, prirašydamas pastatymui reikalingus nurodymus, tad jos irgi buvo labai paklausios. Žilevičius pagrįstai rašė, kad Petrauskas tapo lietuviškos operetės kūrėju, o Amerika – lietuviškos operetės tėvyne, ir didžiavosi: „[...] suėmus visas krūvon, gauname bendrą skaičių Amerikos lietuvių išeivijoje pagamintų operečių apytikriai 67! Kaip greit nepriklausomoje Lietuvoje galės panašiu skaičiumi didžiuotis? Neatrodo, kad greit kas nors panašaus būtų padaryta. Amerikos išeivija 35 metų lietuviškos operetės užgimimo proga šiandien turi kuo pasididžiuoti. Tai neįvertinamas moralinis, tautinis ir kultūrinis turtas, kuris palaikė ir palaiko kaip ateivių tarpe, taip ir čia gimusių begalinę meilę kalbos ir lietuviškos dainos, kokiame ji pavidale būtų. [...] Lai gyvuoja lietuviška operetė ir jos

kūrėjai bei palaikytojai!“ (Žilevičius, 1936, p. 3). Tačiau Žilevičius nutylėjo, kad meninio šių kūrinėlių lygio būta labai menko, beje, ir jo paties kelios operetės nebuvo labai vykusios. Tarpukaryje Lietuvos muzikinei kultūrai sparčiai darant pažangą, jos jau netiko ne tik profesionalų, bet ir mėgėjų scenai. Pasak muzikologo Liudo Šaltenio, Petrausko operečių libretai buvo silpni literatūriniu požiūriu, juose pasitaikydavo nemažai barbarizmų, vulgaraus humoro, stiliaus ir kirčiavimo klaidų, ausį rėžė skurdi muzikinė kalba (Šaltenis, 1967, p. 293–295). Mat to meto lietuvių dramaturgija ir muzikos menas dar tik žengė pirmuosius žingsnius, o lenkiški, vokiški ir prancūziški vodeviliai, pasiekę išeiviją, taip pat nepasižymėjo dideliu meniškumu. Be to, vargonininkai, chorų ar draugijų vadovai, dažniausiai buvę ir kūrinių autoriais, dirigentais bei režisieriais, stengėsi kuo greičiau sukurti naują veikalą, jį parodyti ir įtikti publikos skoniui. Didžiausią dėmesį jie skyrė libretui, o muzika vaidino nepagrindinį vaidmenį. Paprastai ji būdavo sudaroma iš jau žinomų dainų, o jei operetės kūrėjai ir imdavosi patys ką nors parašyti, tai darė labai skubotai, neprofesionaliai, orientuodamiesi į supaprastintą liaudišką stilistiką ir tą savo „kūrybą“, naudojamą vietinėms reikmėms, retai kada spausdindavo. Būdavo sakoma, kad operetę ne parašė, o „sutaisė“ vienas ar kitas autorius. Todėl, palyginti su kitais išeivijos muzikais, Petrausko operetės ir populiarumo, ir meistriškumo prasme pralenkė amžininkų darbus, juo labiau kad jos turėjo ne tik vokalines, bet ir instrumentines partijas. Todėl buvo galima samdyti nedidelę orkestrantų grupę ir klausytojams pasiūlyti daugiau įdomesnės ir spalvingesnės muzikos. Tačiau ne visi chorai galėjo tai daryti, tad dažnai operečių dainininkams buvo pritariama pianinu. Ne visada ir Petrauskui pasisekdavo kiekvienai naujai operetei parašyti naują muziką, kartais jis įterpdavo anksčiau sukurtų kūrinių fragmentų, bet publika dėl to nesipiktino. Po „Šventosios nakties“ pastatymo Bostone 1918 m. kovo 16 d. spauda rašė: „Muzika graži, vietomis atkartota iš „Velnio išradėjo“ (Ona, 1918, p. 4).

Operetės klestėjo iki pat Antrojo pasaulinio karo pradžios. Tuomet per metus įvairiose lietuvių kolonijose jų buvo pastatoma po 10–20. Ir tai buvo ne tik Petrausko, bet ir jo bendražygių nuopelnas.

Operečių bumas

Muzikos ir dramos spektaklius daugiausia statė chorai ir į draugijas susibūrę teatro mėgėjai. 1908–1911 m. Čikagos „Birutė“ jų parodė 16, 1909–1916 m. Klivlando teatro ir dainos draugija – 30. „Gabijos“ draugija Bostone spektaklius statė vos ne kas savaitę. 1912 m. Brukline susibūrusi „Vyturėlio“ draugija viešai pareiškė, kad vienas pagrindinių jos tikslų yra „kuo tankiau ant scenos statyti vien tik linksmus, bet pamokinančius veikalus: operetes, vodevilius, farsus ir komedijas su dainomis, orkestra ir šokiais“, o gautą pelną skirti lietuviškai muzikai leisti ir platinti (Knyburys, 1912, p. 4). Šiai draugijai, be tuo metu jau pagarsėjusių chorvedžių ir dainininkų, priklausė ir didieji operetės entuziastai – Pijus Bukšnaitis (1881–1967) ir Ksaveras Strumskis (1884–1954). Matyt, būdami nepatenkinti vykdoma „Vyturėlio“ veikla, 1919 m. jie įsteigė Operetės draugiją ir to paties pavadinimo chorą, siekdami „ko nors rimtesnio už paprastą jaunuomenės būrį, dainuojantį tik „iš ausies“ liaudies daineles“[3]. Vien per pirmuosius penkerius savo veiklos metus ši draugija po kelis kartus pastatė 13 operečių, o vėliau – net triskart daugiau. Jos pirmininku-dirigentu tapo Strumskis, pagarsėjęs ir kaip natų leidėjas, o režisieriumi-sekretoriumi – Bukšnaitis, pasižymėjęs kaip libretų kūrėjas ir svetimtaučių autorių tekstų vertėjas į lietuvių kalbą. Jo plunksnai priklauso operečių „Velnias išradėjas“, „Šventoji naktis“, „Agurkai“ libretai, „Kornevilio varpų“, „Sylvios“, „Laimos“, „Diktatoriaus“, „Grigučio“, „Paulinos“, „Raganiaus“, „Gražiosios Galatėjos“, „Kovos už idėjas“ lietuviški vertimai.

Operetės imtos statyti masiškai. Pasitaikydavo, kad tą pačią dieną tame pačiame mieste lietuviai rodydavo kelis skirtingus muzikinius veikalus. Klausytojus labiausiai žavėjo du dalykai – galimybė pasijuokti ir gera proga išgirsti lietuviškų dainų. Todėl operetės pamažu ėmė stumti iš scenos dramos spektaklius, nes muzikos ir žodžio sąveika buvo daug veiksmingesnė: „Pas mus paprastai teatrai rods turi pasisekimą, ir publika juos karštai paremia, bet niekados jie tokio įspūdžio nepadaro kaip operetė. Operose mat beveik visas lošimas atsibūna dainuojant. O kas gi labiau žmogų užganėdina, kaip sujungtas veikimas ir dainavimai, kuriuos palydi švelni muzika! Čia taip sakant sujudina žiūrovų visus geruosius jausmus, numaldo darbininko žmogaus po sunkaus triūso atėjusio visus nervus, sušvelnina rūpesčius, pakelia dvasią ir ne vieną pastumia prie didelių ir prakilnių darbų“ (Scenos mylėtojas, 1911, p. 5).

PIRMU KART SCENOJE
Naujausis M. PETRAUSKO veikalas
ŠVENTOJI NAKTIS!
Trijų Aktų Kalėdinė Operetė
SUBATOJE SAUSIO-JANUARY 17 d 1914 m.
Teatre McCADDIN MEMORIAL HALL
Berry Street, tarpe So. 2nd ir 3rd Sts., Brooklyn, N. Y.
Operetėje dainuoja pp. Kanceriutė, Kriaučiunas, Zdanauskas ir daug kitų įžymesniųjų aktorių-dainininkų, dalyvaujant C.-Brooklyno ir Williamsburgo chorams. Vadovauja: K. Strumskis dirigentas ir P. Bukšnaitis režiseris. Orkestra iš N. Y. muzikantų unijos.
Kas da nemate gyvo velnio, angelo ir giltines, ir kas da negirdėjo angelų giedojimo—lai ateina pamatyti ir pasiklausyti.
Pradžia 8 val. 15 min. vakare. PO OPERETĖS BALIUS.
Tikietai . . . . 75c., 50c., 25c., Box $1.00.
Bilietai parsiduoda „Vien. Lietuvninkų“ Redakcijoj. 120 Grand Street, Brooklyn, N. Y. ir pas narius draugijos. Parengė VYTURĖLIS

3 pvz. Laikraštyje „Vienybė lietuvininkų“ paskelbta informacija apie Petrausko statomą operetę „Šventoji naktis“, 1914 m.

Kadangi operetės buvo neilgos, jų pradžioje, pabaigoje ar tarp veiksmų skambėdavo choro atliekamos dainos, tarp jų ir Vinco Kudirkos „Tautiška giesmė". Klausytojai prieš tai būdavo įspėjami, kad skambant šiam kūriniui reikia atsistoti ir nusiimti skrybėles. Atsirasdavo nenuovokių ir prieštaraujančių, juolab kad įvairių ideologinių nuostatų žmonės bandydavo suvesti vieni su kitais sąskaitas, tačiau greitai buvo suvokta, kad ši giesmė geriausiai išreiškia lietuvių meilę tėvynei; ji tapo išeivijos dvasiniu kelrodžiu. Neapsieita be kraštutinumų – kartais skambėdavo ir „Internacionalas". Jo melodiją savo operetėje „Alkis" panaudojo komunistines idėjas propaguojanti kompozitorė Bronė Šalinaitė (1905–1975).

Operetės būdavo vadinamos įvairiai – operomis, muzikinėmis komedijomis, melodramomis, o dainų koncertai, turintys siužetinę liniją, irgi virsdavo operetėmis, nors dažniausiai neatitikdavo šiam žanrui keliamų reikalavimų. Kartais jos baigdavosi kaip tragedijos („Grigutis", „Kova už idėjas"), tačiau tokio pobūdžio vaidinimai pasisekimo tarp žiūrovų neturėjo. Tad operečių autoriai stengėsi pasirinkti ar sukurti tokius libretus, kurie perteiktų lengvą, nerūpestingą nuotaiką ir nevargintų klausytojų sudėtingomis problemomis. Jų herojais dažniausiai tapdavo įsimylėjėliai – pakliuvę į įvairias juokingas situacijas ir susidūrę su netikėtomis kliūtimis, bet jas sėkmingai įveikę, jie prajuokindavo ir pradžiugindavo žiūrovus. Iki 1949 m. buvo pastatyta per 110 skirtingų operečių, ne viena jų – po kelis ar keliasdešimt kartų. Turint omenyje, kad 1933 m. Čikagoje per vietinę lietuvių radijo stotį dar prasidėjo ir kai kurių operečių transliacijos, galima daryti prielaidą, kad šio žanro klausytojų auditorija buvo viena iš gausiausių. Dažniausiai operetės būdavo rodomos lietuviškose scenose, bet kartais jų kūrėjai išsinuomodavo žymių amerikiečių teatrų patalpas, pavyzdžiui, „Goodman Theatre" Čikagoje, kad sutrauktų gausiau žiūrovų, įgytų daugiau populiarumo ir pakeltų atlikėjų autoritetą visuomenės akyse. Tačiau net ir didelės salės ne visada pajėgdavo sutalpinti visus klausytojus. 1919 m. vasario 23 d. už 1 820 sėdimų vietų turinčio „Worcester Plaza Theatre" durų liko minia vidun nepatekusių žiūrovų, taip ir neišvydusių Petrausko „Šventosios nakties".

Apžvelgus 112 operečių libretus, pagal turinio pobūdį išryškėja kelios jų grupės: a) tiesiogiai nesusijusios su lietuviška tematika, nors kai kuriose veikėjai ir pavadinti lietuviškais vardais (65); b) tautinio siužeto, kurių herojai yra lietuviai arba jų veiksmas vyksta Lietuvoje (25); c) ugdomosios, su ryškiais didaktiniais elementais (9); d) pasakinio, mitologinio ir religinio siužeto (6); e) propaguojančios revoliucines idėjas (7). Ši klasifikacija sąlyginė, nes didaktinis aspektas ryškus daugelyje operečių, o tautiniai elementai dažnai aptinkami ir nelietuviškos tematikos vaidinimuose. Nepaisant to, toks grupavimas padeda įžvelgti ryškiausias tendencijas, išskirti tuos veikalus, kuriuose vyravo lietuviška tematika, dariusi įtaką tapatumų raidai.

Patriotizmo proveržis ir dvigubo tapatumo apraiškos

Tautinės tematikos operečių būta įvairių. Vienose jų atsispindėjo Lietuvos kaimo vaizdai („Šienapjūtė), istoriniai siužetai („Birutė"), tautiniai papročiai („Vestuvės"), kitos buvo pagrįstos painiomis ir komiškomis situacijomis, suteikiančiomis žiūrovams galimybę skaniai pasijuokti („Gegužinė Lietuvoje", „Agurkai", „Gražuolė", „Palangos gražuolė"), pažintinio pobūdžio, daugiausia skirtos jaunimui („Ekskursija į Lietuvą", „Ekskursija Amerikos jaunimo į Lietuvą") ir patriotinio turinio, raginančios išeivius grįžti į tėvynę ir kovoti su jos priešais („Išeivis", „Į tėvynę", „Už Vilnių!"). Šiai grupei galima būtų priskirti ir 1918 m. sukurtą vaikišką operetę „Pumpurėlis". Joje žygiuojantys berniukai ir mergaitės dainomis ir trimitavimu pamini Žalgirio mūšio metines, o jais besidžiaugiantis karo veteranas žavisi vaikais ir džiaugiasi jų ryžtu ginti Lietuvą. Jis skanduoja: „Lai gyvuoja mūsų tėvynė, mūsų kalba ir laisvėn plevesuoja vėliava" (Pocius, 1918, p. 7).

Išeiviai būdavo labai pasiilgę lietuviško kaimo peizažo, kalendorinių apeigų, šeimos švenčių, sodžiaus gyvenimo, todėl kas keleri metai stambiausiose lietuvių kolonijose įvairūs chorai statydavo Petrausko „Šienapjūtę". Joje buvo galima išvysti „mūsų brolius su dalgiais pjaunant šieną, o geltonplaukes jį grėbiant"[4]. Šią operetę mėgo ir „grinoriai", ir Amerikoje gimęs jaunimas. Petro Sarpaliaus dėka operetė buvo suinstrumentuota ir jai prirašytas antras veiksmas, stengiantis išlaikyti pirmo veiksmo muzikos stilistiką. Tačiau jaunajai kartai sunkiai sekėsi perteikti lietuvišką dvasią, tad spauda pastebėjo, kad operetėje „pas lošėjus daugiau „amerikonizmo" nei lietuvybės" (A. Z., 1940, p. 7), gal dėl to ir senieji žiūrovai sunkiai patikėjo, kad tai ta pati „Šienapjūtė". Buvo vertinamos ir Petrausko „Lietuviškos vestuvės", rekomenduojama jų natas įsigyti ne tik chorų vadovams, bet ir kiekvienai šeimynai, kad jaunimas turėtų iš ko pasimokyti lietuviškų papročių. Bet visus rekordus sumušė šio kompozitoriaus dar Lietuvoje parašyta „Birutė" – pirmoji lietuviška opera, tuo metu liaudies opera vadinama, tačiau traktuojama kaip operetė. Pirmą kartą pastatyta Čikagos lietuviškoje scenoje 1908 m., per tris dešimtmečius ji buvo parodyta daugiau nei 20 kartų. Žmonių palankumą šis kūrinys pelnė savo siužetu – romantiška istorija, pasakojančia apie vaidilutės Birutės ir kunigaikščio Kęstučio susitikimą Palangoje, ir gana išplėtota muzikine medžiaga. Mat dauguma autorių muzikai skirdavo labai mažai dėmesio. Į operetes jie sudėdavo anksčiau parašytas savo pačių ar kitų kompozitorių dainas, o jei ir imdavosi rašyti naujų, tai jos labai menkai atspindėdavo libreto turinį, meniniu požiūriu buvo mažai vertingos. „Birutės" rodymas dažnai buvo siejamas ir su Lietuvos valstybinių švenčių minėjimu – Vasario 16-ąja, Vytauto Didžiojo metais.

Lietuvai atgavus nepriklausomybę ir emigrantams gausiau lankantis tėvynėje, operečių veiksmas dažnai vykdavo

4 pvz. Viena pirmųjų Birutės vaidmens atlikėjų JAV Kotryna Vincius apie 1910 m.

Kaune, Palangoje, Klaipėdoje. Tad tie, kas nesiryžo leistis į tolimą kelionę, pasižiūrėję operetę „Ekskursija Amerikos jaunimo į Lietuvą“, galėjo išgirsti stilizuotą Klaipėdos valdžios atstovo žodį, skirtą tik ką iš laivo išlipusiems tautiečiams, ir net okupuotame Vilniuje „apsilankyti“ pas Lenkijos prezidentą. Norų būta gerų – panaudojant Antano Vanagaičio dainą „Vilnius“ ir populiariąją Jono Žemaičio „Vilniaus kalneliai“ mėginta įskelti patriotizmo ugnelę, tačiau dėl prasto libreto ir netinkamai parinktos muzikos, nieko bendra neturinčios su lietuviška tematika, pvz., Williamo Rhys-Herberto dainos, Georges'o Bizet „Habaneros“ iš operos „Karmen“, to padaryti nepavyko. Panašiu principu buvo sudaryta ir operetė „Ekskursija į Lietuvą“, skirta šalies nepriklausomybės 20-ties metų jubiliejui. Lietuviško valstybingumo aspektą joje ženklino Lietuvos ir Amerikos himnai. Jais operetė ir galėjo baigtis, tačiau jos autorius paskutiniu numeriu pasirinko dainą „Gimtinė šalis“ – toks dvigubo tautinio tapatumo demonstravimas tik dar labiau pabrėžė lietuviškumo pradą.

Tarpukario metais rašytose operetėse tarp veikėjų svarbią vietą ėmė užimti lietuviai, gavę JAV pilietybę. Vienas jų – Amerikos kariūnas Gabrys iš „Palangos gražuolės“, įsimylėjęs Lietuvoje gyvenančią Laimutę, parodomas kaip pavyzdingas šios šalies pilietis. Jis siekia teisingumo ir demaskuoja sukčiaujantį Lietuvos muitinės viršininką, auklėja tautiečius Lietuvoje ir reikalauja iš jų pagarbos savo antrajai tėvynei: „Mes niekados nemėtom vėliavos. Ji visados plevėsuoja ir reiškia amerikiečiams laisvės, lygybės, teisingumo ženklus. Tai mūsų tautos pagrindas. Čia atvykom į Lietuvą ir reikalaujam, kad tie Amerikos žmonių pagrindai būtų gerbiami“ (Rudens gėlė, 1939, p. 72).

Operetėse Amerikos lietuviai yra vaizduojami nevienareikšmiškai. „Burdingieriai“, t. y. samdomų butų nuomininkai, dažniausiai parodomi kaip girtuokliai ir veltėdžiai, pas juos atsilankančios draugės – suamerikonėjusios lietuvaitės. Tarp jų yra ir visiškai nusivylusių gyvenimu Amerikoje, kamuojamų ilgesio, kaip Petras iš operetės „Į tėvynę“, vienintelį išsigelbėjimą matantis tiktai Lietuvos padangėje: „Bėkim, bėkim į tėvynę, ten laimingi būsim! Ten užstos nauja gadynė – čia tėvynei žūsim.“[5] „Išeivio“ pagrindinis herojus Jonas išvyksta iš Lietuvos jau išsiugdęs tautinę savimonę ir suvokęs valstybės tapatumo svarbą. Pirmame operetės veiksme jis aiškina, kad bėga todėl, jog „nenori maskoliams tarnauti, nes laisvės, apšvietos čia neduoda, priespauda slegia“, ir ketina „rengti didį didį kerštą“, savo motinai pasižadėdamas „nepasiduoti plataus pasaulio pagundoms ir neišsižadėti šios gražios, bet didį vargą vargstančios šalies“[6]. Graudžiai skamba atsisveikinimo daina „Sudiev, Lietuva“ Antano Baranausko eilėmis. Trečiame veiksme Jonas kaip Amerikos karys grįžta į Lietuvą. Vyrai dainuoja „O, Lietuvos kareivėliai, niekas nedejuoja“ ir padeda šauliams kovoti su lenkais. Bukšnaitis pasiūlė šios Stasio Šimkaus operetės kūrėjams dar ir savo versiją – išplėstinį trečią veiksmą, jame keli silpnaviliai „burdingieriai“, privilioti lenkų ir bolševikų, supranta savo klaidą ir pereina į Lietuvos pusę. Pergalė švenčiama dainuojant dar studijų Peterburge metais sukurtą dainą „Lietuviais esame mes gimę“, išpopuliarėjusią dėl operetės ir virtusią neoficialiu Mažosios Lietuvos himnu.

Su „paliokais“ kaunasi ir Žilevičiaus operetės „Už Vilnių“ veikėjai. Joje šaulių vadas parodomas kaip neryžtingas karys, bijantis pulti lenkus, nes nežino, ką savanoriams pasakys vyriausybė ir kaip ši turės pasiaiškinti Tautų Sąjungai. O Amerikos legionieriai, atvykę į Lietuvą su ekskursija, ima iniciatyvą į savo rankas – susitaria su drąsesniais šauliais, sumuša lenkus be didelio vargo ir dainuoja: „Jeser! Jeser! Mes kareiviai / Esam mes amerikonai! / Jeser, mes čia parvažiavom! / Tat luk-out, lenkai ir ponai! / Mes juk Francijoj kariavom / Su verflukter donerveter! / O jau jūs, nuogi paliokai, / Su jumis kur kas jau better!“[7] Lenkai operetėje išsigąsta karingų amerikiečių ir pasitraukia, o lietuviai tikisi, kad vieną gražią dieną į Lietuvą parvažiuos jų tokia daugybė, „kad į vieną laivą netilps. Ir tuomet įvyks žygiavimas į Vilnių“[8]. Amerikiečiai operetėse neturi muzikinės charakteristikos, juos atpažinti galima tik iš kalboje vartojamų amerikonizmų.

Grįžimo į Lietuvą tema tapo ypač populiari nepriklausomos Lietuvos valstybės gyvavimo metais. Tad operetės „Palangos gražuolė“ autoriai neišsiuntė atgal kariūno Gabrio

į Ameriką, o apvesdino jį su Laimute ir įdarbino Kaune JAV konsulu. Todėl ir Jonelis iš „Kuproto oželio“ nepabėgo į užjūrius, o tik gąsdino kelione savo Onytę, kad ši taptų jo žmona. Jei amerikiečiai ir nebūdavo sugrąžinami į Lietuvą, tai nors apvesdinami su lietuviais jiems lankantis tėvynėje. Taip atsitiko „Gegužinės Lietuvoje“ veikėjams – suamerikonėjusiems emigrantams, pasivadinusiems angliškais vardais, tokia dalia teko ir „Gražuolės“ herojams – iš Holivudo atvykusiems lietuvių kilmės amerikiečiams, ieškojusiems gražiausios lietuvaitės. Gražuolė Onytė buvo sutikta Kaune ir atiteko vienam iš amerikiečių, kiti du pasipiršo JAV konsulės J. P. Gill dukterims, o konsulės rankos paprašė Lietuvos kariuomenės pulkininkas Timbautas. Taip pačių išeivių pastangomis buvo bandoma priartinti Amerikos lietuvius prie Lietuvos, įteigti jiems, kad tikro tautiškumo šaknys slypi tik gimtojoje žemėje. Pasiturintys amerikiečiai scenoje būdavo parodomi ir kaip naivūs, ne visada susigaudantys lietuviškoje aplinkoje, todėl dažnai apgaudinėjami ir net apvagiami. Įvairių nuotykių Lietuvoje patyrė ir Bukšnaitis, 1930-aisiais įamžinęs juos operetėje „Agurkai“. Spauda tvirtino, kad ši operetė taps žymiausiu kelerių metų įvykiu (Eks., 1932, p. 8). Iš dalies taip ir atsitiko. 1931–1934 m. ji po kelis kartus buvo pastatyta Brukline ir Čikagoje, bet ilgiau neišsilaikė, kaip ir dauguma kitų, išsiskyrusių humoristiniais siužetais ir patriotine retorika. Nesėkmių priežastys slypėjo silpnoje dramaturgijoje, lėkštuose libretuose, neišplėtotuose veikėjų charakteriuose, skurdžioje muzikos kalboje. Ilgiausiai scenoje buvo rodomi tie kūriniai, kurių meninė raiška bylojo apie aukštesnį kūrėjų profesionalumą ir labiausiai emociškai veikė klausytojus. Pirmiausia – Petrausko ir Šimkaus operetės.

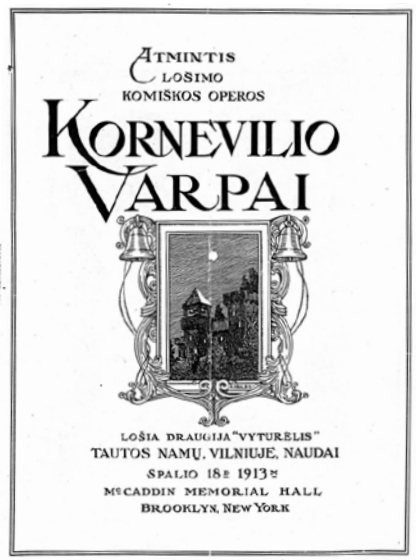
Periodinė spauda mažai kada kritikuodavo operečių kūrėjus, jei ir priekaištaudavo, tai dažniausiai atlikėjams už paviršutinišką jų darbą. Todėl daugelį nustebino publikacija, kurioje Šimkus buvo gana piktai užsipultas po „Išeivių“ premjeros. Tam įtakos, matyt, turėjo ne tiek atlikimo kokybė, kiek tarpusavio ideologiniai nesutarimai. Kompozitorius stengėsi laviruoti tarp politinių partijų ir likti neutralus, bet tokiu elgesiu neįtiko nei dešiniesiems, nei kairiesiems. Socialistų leidžiamos „Naujienos“ išspausdino anoniminių recenzentų priekaištus: „Deja! Tai didelis užsivylimas. Šimkus pasiėmė ne savo darbo, ir su juo atsitiko tas pats, kas atsitinka su kiekvienu, kurs tik ne savo darbo pasiima. Jis pabandė parašyti neva dramą, o atsimindamas, kad jis ir dainomis užsiima, pridėstė vienur kitur po kupletėlį, ir iš to išėjo nei vežėčios, nei akėčios. Jo drama – vieni juokai, jo muzika prie tokios dramos – kaip šuniui penkta koja. Fromas Gužutis rašė juokingai silpnas dramas ir komedijas, bet Šimkus prieš jį išrodo kaip jo nepavykęs mokinys. Nei talento, nei spėkos, nei paprasto mokėjimo rašyti, nei menkiausio supratimo apie sceną ir lošimą“ (G. ir Š., 1920, p. 5).

Publikos reakcija buvo priešinga. 1920 m. vasario 1 d. pilnutėlė žiūrovų salė sutiko Šimkaus „Išeivį“ su didžiausiu entuziazmu. „Naujienoms“ nebeliko daugiau ką daryti, kaip šalia vienos nuomonės pateikti ir kitą – visai priešingą, tvirtinančią, kad birutiečiai vaidino geriau negu bet kada ir „lošimas darė labai gerą įspūdį“ (R., 1920, p. 5). O redakcijai teko vaidinti taikytojos vaidmenį ir pripažinti aštrios kritikos neobjektyvumą. Tačiau šiurkštūs žodžiai įskaudino kompozitorių, nors vėliau jis iš dalies ir sutiko su jam išsakytais priekaištais. Kaip pasakojo jo sūnus Algis, „abiejų operečių tekstais ir pats tėvas nebuvo patenkintas. Sakydavo, jog jie greitomis parašyti ir to meto darbininko skoniui bei esamom sąlygom pritaikyti“ (*Stasio Šimkaus laiškai*, 1997, p. 98). Operetės leidėjui Strumskiui jis griežtai uždraudė siųsti į Lietuvą „Išeivio“ kopijų. Ir šis patenkino Šimkaus pageidavimą. Dėl šios priežasties daugelį dešimtmečių Lietuvoje nebuvo nieko žinoma apie šią operetę, kai ji plačiai plito po lietuvių kolonijas išeivijoje. Tai lėmė tautiškai patriotinis turinys ir skambios, melodingos, tėvynės meilę žadinančios dainos. Jų platinti autorius nedraudė, todėl 1920–1921 m. Strumskis išleido „Oi greičiau greičiau“, skirtą kovotojams už Lietuvos laisvę, „Oi, kas?“, „Atsisveikinimą su tėvyne“, „Kareivių dainą“ ir „Lietuviais esame mes gimę“. Šios melodijos nuvilnijo per visą išeiviją ir tapo neatskiriama daugelio solistų ir chorų repertuaro dalimi. Tuo pat metu pasirodė ir populiariausi „Čigonų“ muzikiniai numeriai – duetas „Aš įsivilkčiau čigono rūbą“ ir daina „Atsisveikinimas su giria“.

Pradžiuginti publiką vis naujais pastatymais buvo nelengva, todėl tekdavo dairytis ir į kitus teatrus, atsirinkti tai, kas tuo metu buvo populiariausia – anglų, vokiečių, austrų, prancūzų, lenkų, ukrainiečių kūrinius. Tačiau jų rengėjai visada stengdavosi scenos veiksmą priartinti prie lietuviško gyvenimo. Jie sulietuvindavo herojų vardus ir net pakeisdavo operečių pavadinimus, suteikdami jiems tautinį koloritą.

"KLAIPĖDOS JULĖ"
(Nautical Knot) DVIEJŲ AKTŲ OPERETĖ
Muz. W. Rys-Herbert
Stato
Nekalto Prasid. Šv. Pan. Parap. CHORAS
Po vadovyste Art. JUSTO KUDIRKOS
Nedėlioj, Gegužio-May 3, 1936
PARAP. AUDITORIJOJ, 4400 S. Fairfield Ave.
Pradžia 7:30 val. vakare
Įžanga 50c
Vyrų, mergaičių ir mišram chorui, kvartetui, duetams ir solistams pritaria "PIRMAS SIMFONIJOS ORKESTRAS."
DALYVIAI:
Ona M. Pieža, S. Paulius, Art. Justas Kudirka, A. Čiapas, C. Globis, Konstancija Kelert, S. Rokaitis, Eva Noreikaitė, K. Svenciskas, J. Lindžius, B. Rokaitis.
"KLAIPĖDOS JULĖ"
Rengimo Komisija: K. Zaromskis, V. Kipson, S. Klapatauskas
Scenos Manadžerius, A. Kelert
Kostiumų Tvarkytoja K. Kelert.
Presos Komisija: Ona Feduris.
Suflerė: S. Simonaitė.
Orkestros dirigentas Prof. A. S. Pocius
Režisierė, Pola Tendzulytė.

5 pvz. „Klaipėdos Julė“ – sulietuvinta Williamo Rhys-Herberto operetė



6 pvz. „Kornevilio varpų" lankstinukas

Pavyzdžiui, Arthuro Sullivano ir Williamo Schwencko Gilberto operetė „H. M. S. Pinafore" virto „Lietuvos laivyno laivu Mindaugis", o pagrindiniai jos veikėjai – kapitono duktė Žosefina, jos mylimasis jūreivis Ralfas, admirolas Josefas tapo Adele, Liudu ir Juozu. Rhys-Herberto operetė „Jūrinis mazgas", sulietuvinus ją kunigui Jonui Kasakaičiui, pasirašiusiam Bujono slapyvardžiu, virto „Klaipėdos Jule". Turint omenyje, kad pastarosios tekstas buvo išverstas 1916 m., kai Klaipėda dar nepriklausė Lietuvai, byloja apie besireiškiantį ne tik tautinį, bet ir valstybinį tapatumą. Žiūrovai ypač mėgo šį scenos kūrinį, kurio siužetas nebuvo susijęs su lietuviška tematika, tačiau lietuviškais vardais pavadinti veikėjai vaidino stilizuotų Klaipėdos uosto dekoracijų fone. Kartais scena būdavo papuošiama butaforiniu laivu, apšviestu elektros lemputėmis ir apkaišytu margaspalvėmis vėliavomis. Šis istorinis kontekstas iš dalies prisidėjo prie didelio „Klaipėdos Julės" populiarumo.

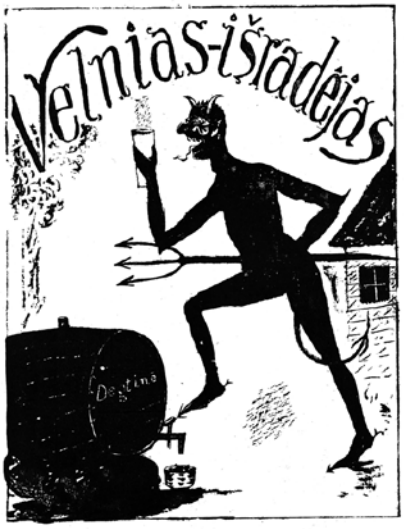
Nelietuviško turinio operetės dažnai pasitarnaudavo tautiniams tikslams. Ir ne tik keičiant operečių veikėjų vardus ar įterpiant lietuviškas dainas, bet ir paremiant finansiškai Lietuvos kultūros institucijas ar visuomenines organizacijas. 1913 m. spalio 8 d. Brukline pastatytų „Kornevilio varpų" lėšos buvo skirtos Tautos namų Vilniuje statybai. Apie tai iš anksto lietuvišką auditoriją informavo išeivių spauda, o operetės kūrėjai pasistengė, kad programėlėje, papuoštoje lietuviškos vėliavos spalvų juostele, būtų išspausdinti ir lėšų rinkėjų Jono Basanavičiaus ir Martyno Yčo atvaizdai.

Patarimai ir pamokymai

Teatras dažnai atliko ne vien pramoginį, bet ir auklėjamąjį vaidmenį. Jau „Lobzovėnuose" žiūrovams buvo skelbiama: „Kol dorybė randas, ant svieto tarp žmonių, tada nedatiriam nė jokių nelaimių."[9] Ne vienoje operetėje buvo keliama itin opi girtavimo problema. Alenutė Žilevičiaus „Lietuvaitėje" atstumia niekad neišsipagiriojantį jaunikį ir pasirenka pažangų studentą Igną – blaivybės ir lietuvybės šalininką, kurio pažiūros atsiskleidžia dainoje „Sveikas, drūtas": „Už tėvynę juk darbuotis, / tai idėja prakilni; / Ištautėt nereikia duotis, / kol spėkų, drąsos pilni!"[10] Geriausiai girtuoklystės daromą žalą parodė Petrauskas operetėje „Velnias išradėjas", bet ne tiesmukai pamokslaudamas, o vaizdžiai lygindamas artojo gyvenimą iki velniui išrandant pražūtingus lašelius ir po to, kai jie atsiduria ant jo stalo. Reikia manyti, kad ši operetė prisidėjo prie blaivybės idėjų propagavimo ir darė žmonėms poveikį, nes kas keleri metai ją vis kartojo įvairūs chorai. Į lietuvių sąmonę buvo skiepijamos elementarios tiesos: norint būti sveikam, nedera persivalgyti ir persigerti („Consilium facultatis"), norint būti laimingam, reikia gyventi šeimoje („Apvesdinkite ir mane"). Pastarosios Petrausko operetės libreto autorius Nadas Rastenis tekste net įrašė specialų moralą: „Jaunuomenė turi laiku apsivesti. Nelegalis sugyvenimas ir vienalypių gyvenimas yra netikęs ir laimės nesuteikia."[11] Tokiais kūriniais buvo siekiama formuoti jaunimo dvasines vertybes. Vyresnieji sulaukdavo patarimų neplanuoti už vaikus asmeninio jų gyvenimo, nenurodinėti, už ko reikia tekėti ir ką vesti, nesivaikyti turtų, o dorai gyventi ir saugoti savo gerą vardą („Katriutės gintarai").

Stengtasi neužmiršti ir mažiausiųjų. Petrausko operetėje „Tarnaitė pamokė" buvo sugėdinti išpuikę vaikai. Antano Pociaus „Musmirėse" jiems aiškinama, kad reikia būti gailiaširdingiems, padėti vyresniesiems, teikti visuomenei naudą, o autoriaus muzikiniame vaizdelyje „Kur tiesa?" išvardijami visi svarbiausi priesakai: berniukams reikia išmokti tvarkyti ūkį, imtis verslo, mergaitėms – siekti mokslo, meno, atlikti pareigas šeimoje. Šių operečių pastatymuose dalyvaudavo gausybė vaikų, kartais net per 100, ir tai jiems buvo įsimintinos muzikos ir tautiškumo pamokos, nors šie menkaverčiai kūrinėliai ir nesulaukė didesnio atgarsio tarp jaunimo. Užtai Petrausko „Girių karalius", paties kompozitoriaus pavadintas vieno veiksmo fantastine opera, patiko ir vyresnio, ir jaunesnio amžiaus klausytojams. Jos veikėjai – girių gyventojai – skundėsi žmogaus nedorybėmis – iškirstais miškais, iššaudytais žvėrimis. Bet finale įvyksta susitaikymas: medžiotojas Medėjas prižada nekirsti medžių ir nešaudyti žvėrių, o šie grąžina jam sūnelį Jurgutį.

Kitas svarbus visuomeninio gyvenimo klausimas – luominė priklausomybė, kurios nevalia būdavo pažeisti. Operetės herojai nuolat pakliūdavo į keblias situacijas, kai užsimanydavo pasikeisti vietomis su ne savo luomo žmonėmis – batsiuvys su kunigaikščiu (Petrausko „Užburtas kunigaikštis), panelė su kaimiete (Rhys-Herberto „Sylvia"). Patyrę nuotykių, jie pasijusdavo nelaimingais žmonėmis ir vėl tapdavo tuo, kuo buvę (Sullivano „Raganius"). Kilmingi jaunikaičiai vesdavo neturtingas prasčiokes tik tada, kai paaiškėdavo, kad šios taip pat yra kilmingos mergaitės, tik per klaidą vaikystėje sukeistos ar čigonų užaugintos. Neturtingi sodiečiai net nesvajodavo susigiminiuoti su pasiturinčiais



7 pvz. Viena populiariausių Petrausko operečių „Velnias išradėjas“. Nežinomo autoriaus afiša

miestiečiais. „Ar tu matei, kad višta vedžiotųsi su žąsinu ar kalakutu?“ – klausė Władysławo Gutowskio operetės „Švarkas ir milinė“ veikėjas Juozas savo mylimosios Marytės, kurią tėvas ketino ištekinti už turtingo jaunikio[12]. Bet pasirodo, kad šią ribą panaikinti galima tik mokslu. Tuomet įgyjamas toks socialinis statusas, kai kilmė tampa nesvarbi. Ir tai įrodo ūkininko sūnus advokatas Pranas, pasirinkęs kilmingą sužadėtinę: operetės pradžioje jis išsižada savo tėvų, o pamokančioje jos pabaigoje, sugėdintas ir susigėdęs, prašo atleidimo ir dėkoja jiems už suteiktą išsilavinimą. Operetėse dominavo susitaikymo, paklusnumo idėja. Net samdinė Aldona iš „Šienapjūtės“, įsimylėjusi ūkininkės sūnų Andrių, nebėga su juo į Ameriką. Ji atsisako jo siūlomo gyvenimo ūkyje ir nutaria savo likimą dalytis su bežemiu Mykolu, nes „su varganu ryšulėliu netiks turtinguose namuose gyventi“[13].

Amerikos lietuvių proletarų meno sąjunga, išleidusi Ivano Togobočnio operetę „Kova už idėjas“ ir Šalinaitės „Alkį“, luominius ir turtinius skirtumus siūlė įveikti revoliucijos būdu. Net į Lietuvą buvo žvelgiama kaip į kapitalistų ir fašistų valdomą kraštą (Šalinaitės ir Lahno Adohmyano operetė „Inkvizicija“) ir peršama mintis smurtu paimti valdžią. Tačiau šios idėjos buvo populiarios tik tarp mažos grupelės proletariato diktatūrą išpažįstančių žmonių. Šių operečių muzika pretendavo į modernumą, bet buvo lėkšta, su sąmoningu bjaurumu ir primityvumu, nes siekė išreikšti proletarišką pasaulėjautą (*American Composers On American Music*, 1933, p. 10).

Nutautėjimo ženklai

Visos operetės buvo statomos lietuviškai, ir tai padėjo išeiviams, gimusiems tiek Lietuvoje, tiek ir Amerikoje, išsaugoti gimtąją kalbą. Tačiau ketvirto dešimtmečio pabaigoje ėmė ryškėti nutautėjimo tendencijų, apie tai byloja Sullivano operetė „Mikado“, pastatyta ne kieno nors kito, o Bostono Šv. Petro bažnyčios choro, vadovaujamo vargonininko Rapolo Juškos. Kūrinys, išjuokiantis britų politikus ir institucijas, buvo atliekamas anglų kalba, ir tai padėjo geriau perteikti autorių sumanymus ir pritraukti daugiau klausytojų iš šalies, net ir japonų periodinės spaudos žurnalistų. Mat operetės veiksmas vyko Japonijoje ir joje buvo nemažai tos šalies kolorito. 1938 m. spalio 26 d. įvykusi premjera sutraukė per 1 000 klausytojų ir sulaukė didžiulės sėkmės. Tai lėmė ir meniškas pagal visas operetės žanro taisykles parašytas kūrinys, ir maksimalios atlikėjų pastangos: „Tiek muzika, tiek pats veikalo turinys, tiek ir visas perstatymas su kostiumais, dekoracijomis ir etc. sudarė lyg ir uždarą ratą, kur kovėsi mirtis ir meilė, džiaugsmas ir liūdesys. [...] „Mikado“ muzika, piešianti vaizdus, yra tampriai surišta su žodžiu ir veiksmu, todėl šios rūšies operetės ir neverčiamos į svetimas kalbas. [...] Muzikas R. Juška, vyriausias operetės vadas, parodė daug rūpestingumo lavindamas chorą. Priekaištų daroma, kad veikalas anglų kalboje. Jei visuomet mūsų lietuvių bus žiūrima vien per tautinius akinius kaip iki šiol mūsų parengimuose, tai lietuviai bus apšaukti, ir tiksliai, siaurų pažiūrų žmonėmis. Kur meno klausimas, ten nepridera statyti tautiškas ribas. Amerikoje gyvenąs lietuviškas jaunimas turi teises pasirodyti ir anglų kalboje. Jei Lietuvoje kitų tautų menininkai reklamuojami (kadangi savų mažai teturi), kodėl neleistina Amerikoje jaunimui vartoti jam gerai žinomą ir suprantamą kalbą? Tegu tie kraštutiniai patriotai ir patriotės sukuria tinkamus meno veikalus mūsų Amerikos ir net Lietuvos scenai!“ (Buvęs, 1938, p. 2).

Kad tokios pozicijos laikėsi nemažai išeivių, rodo ir mėginimas šią operetę parodyti žinomoje Bostono koncertų salėje „Jordan Hall“, pritraukiant didesnę tarptautinę auditoriją. Tačiau piliečių klubo susirinkime šiuo klausimu užvirė arši kova. Buvo tvirtinama, kad operetės turinys nelietuviškas, neturintis ugdomosios vertės, todėl kelių balsų persvara siūlymas buvo atmestas. Oponentų nuomonė buvo griežta: „Koks siauras galvojimas! Niekinti, kas sava, pasirinkti, kas svetima, ir tikėtis įvertinimo. Eikime, kur norime, visur mus seks, ar esame ištikimi savo tautai, savo tėvynei“ (Irgi Buvęs, 1938, p. 2). „Mes galėtume tik džiaugtis ir didžiuotis, kad ir mūsų maža saujelė, bet nenorime nutautėti ir todėl pas mus viskas lietuviškai. Klausimas, ar tas veikalas buvo vaidinamas biznio ar kultūros tikslais? Kuo skiriasi tas parengimas nuo angliškųjų, kurių gali matyti kiekviename teatre? Atsakymas nieku. Kam jis vaidintas – lietuviams ar svetimtaučiams? Lietuvių parapijos choras, kuris turėtų skiepyti jaunose lietuvių širdyse lietuvybės daigus, pats pradėjo juos naikinti. P. Buvęs teisina, kad menas nežiūrįs tautybės – netiesa. Kiekviena tauta turi savo originalų meną, menas yra atskirų tautų sukurtas. Galima kitų tautų veikalus, muziką parodyti lietuviškoje scenoje, kad lietuviai galėtų svetimąjį veikalą palyginti su savuoju, bet tai nebus mūsų tautos menas. Ir svetimą vaidinant reiktų vartoti savą kalbą, juk tokiais parengimais kovojama su nutautėjimu. Jau, rodos, reiktų suprasti vadams, kad kai nekalbės lietuviškai, tai nebus reikalingos nei lietuvių parapijos, nei pagaliau lietuviški

Dvasios Vadai. Taigi nemanyčiau, kad patys turime kasti sau kapą tuojau, kada dar galima gyventi" (Laučka, 1938, p. 2).

Nors kritika ir buvo griežta, operetę „Mikado" klausytojai pamėgo, ji ne kartą buvo rodoma įvairiose Bostono scenose. O po metų tas pats choras pastatė dar vieną operetę anglų kalba – Sullivano „Pinafore". 1941 m. Čikagoje Šv. Kazimiero akademijos auklėtiniai anglų kalba parodė to paties autoriaus „Piratai iš Penzaso", tai buvo lietuvių „rytojaus šešėlis, pridengtas tolerantiško amerikonizmo skraiste" (Buvęs, 1939, p. 7). Matyt, jaunimo jau netenkino nei lietuviškų operečių aktualijos, nei muzika, o ir vaidinti lietuviškai dėl sumenkusios jų kalbos darėsi vis sunkiau. Pastatymai anglų kalba priviliodavo daugiau kitataučių, tarp jų buvo ir laikraščių korespondentų, todėl spektaklių atgarsiai pasiekdavo ir amerikiečių spaudą. Taip atsitiko su „Studentu princu", 1939 m. pastatytu „Kanklių" choro ir patekusio į „Chicago Tribune" puslapius (J. B., 1939, p. 6). Vieniems lietuviams tai kėlė didžiulį entuziazmą ir pasididžiavimo jausmą, kiti buvo apimti nerimo. Ir kažin ar ateityje anglų kalba nebūtų pakeitusi gimtosios, jei ne antrosios bangos emigrantai, savo gyvenimo išeivijoje negalėję įsivaizduoti be muzikinio teatro. Tačiau didžiausią dėmesį jie skyrė operos žanrui, o operetė, dar kurį laiką statoma pavienių chorų, netrukus baigė gyvuoti lietuviškoje išeivijos scenoje.

Išvados

XX a. pirmoje pusėje operetė buvo vienas iš mėgstamiausių scenos žanrų lietuvių egzodo scenoje JAV, palengva išstūmusių komedijas ir dramas. Tai lėmė dvi priežastys: a) lengvas operečių turinys, suteikiantis galimybę publikai pasijuokti; b) nesudėtinga operečių muzika, dažnai panaši į liaudies dainas. Į operečių kūrimą buvo įsitraukę dauguma chorų ir teatro draugijų narių, todėl šį laikotarpį galima vadinti operečių klestėjimo amžiumi. 1901–1949 m. buvo pastatyta per 110 operečių, iš jų 59 proc. – tiesiogiai nesusijusių su lietuviška tematika, 22 proc. – tautinio turinio, 8 proc. – ugdomojo pobūdžio, 6 proc. – propaguojančių revoliucines idėjas, 5 proc. – religinio, mitologinio ir pasakų turinio.

Nesvarbu, koks kūrinio autorius ir tematika, operetės buvo statomos lietuvių kalba ir stengiamasi jų turinį priartinti prie lietuviško gyvenimo aktualijų, nes pagrindinis emigrantų noras buvo išsaugoti save kaip tautinę bendruomenę daugiakultūrėje Amerikos erdvėje. Tik ketvirtame ir penktame dešimtmetyje operetės pradėtos statyti anglų kalba, ir tai bylojo apie pirmuosius išeivijos nutautėjimo požymius. Lietuvių kompozitorių operetės nepasižymėjo aukštu meniniu lygiu, jos buvo rašomos skubotai, panaudojant anksčiau sukurtas dainas ir derinantis prie emigrantų atlikėjų gebėjimų. Todėl šiandien jos turi ne išliekamąją, bet istorinę vertę, išskyrus vieną kitą Petrausko ir Šimkaus dainą, atliekamą iki šiol.

Apibendrinant operetės reikšmę išeivijos kultūriniame gyvenime galima teigti, kad iki 1918 m. ji padėjo lietuviams vienytis etniniu pagrindu ir suvokti save kaip tautą, 1918–1949 m. – prisidėjo prie gimtosios kalbos ir tautinių papročių puoselėjimo, kartu išryškino ir prisirišimo prie Amerikos, kaip antrosios tėvynės, jausmą. Tad operetės istorija yra ne tik muzikinės kultūros, bet kartu ir lietuvių tautinio sąmoningumo istorija, tapatumų kaitos – nuo religinio prie etninio, nuo etninio iki tautinio ir nuo tautinio iki valstybinio, Lietuvos valstybės tapsmo ir JAV imigrantų kultūrinės bei socialinės integracijos atspindys.

Nuorodos

1 Šie veikalai labiau atitiko muzikinės komedijos žanrą, bet lietuvių muzikologų buvo kilstelėti į aukštesnį lygmenį.

2 1896 m. rugsėjo 19 d. „Mildos" choras Niujorke prisidėjo prie „Amerikos pirtyje" pastatymo.

3 *Lietuvių operetės draugijos penkų metų jubiliejaus koncertas.* Brooklyn Academy of Music vasario-Feb 24, 1924, p. 2–3. KU dr. K. Pemkaus biblioteka-archyvas, 78 Li-216.

4 *Miko Petrausko opera „Šienapjūtė".* St. Sodeikos versija. Rankraštis. KU dr. K. Pemkaus biblioteka-archyvas, 782 Pe-233.

5 L. Šilelis. *Į tėvynę.* Chicago: Draugas, 1928, p. 6.

6 Stasys Šimkus. *Išeivis.* Brooklyn: X. Strumskis, s. a. KU dr. K. Pemkaus biblioteka-archyvas. V. Strolia Ši-69.

7 Jonas Steponaitis. *Už Vilnių!* Vieno veiksmo muzikalinis veikalas. Muzika J. Žilevičiaus. Brooklyn, NY, 1934, p. 16–17.

8 *Ten pat*, p. 19.

9 Cituojama iš natų leidinio *Lobzowenaj.* Mahanoy City, Pa.: Iszdawiste „Saules", 1901, p. 27.

10 Jonas Steponaitis, Juozas Žilevičius. *Lietuvaitė.* Brooklyn, NY: Spauda „Vienybės", 1932, p. [12].

11 *Programas.* Lietuvių operetės draugija stato trijų aktų komišką operetę „Apvesdinkit ir mane": muzika M. Petrausko, žodžiai M. Rastenio: subatoje, vasario 3, 1923, kun. Petkaus parapijos svetainėje, Brooklyn, N. Y., p. [6].

12 Cituojama iš: *Władysławo Gutowskio operetė „Švarkas ir milinė".* 1931, p. [6].

13 *Miko Petrausko opera „Šienapjūtė".* St. Sodeikos versija. Rankraštis. KU dr. K. Pemkaus biblioteka-archyvas, p. 92, 782 Pe-233.

Literatūra

A. D. (V). Lietuviškai operetei 50 metų. In *Muzikos žinios.* 1951, Nr. 2, p. 5.

A. Ig. Ką veikia teatrališkos draugijos. In *Veidrodis.* 1914, Nr. 3, p. 44.

American Composers On American Music. Standford University Press, 1933.

A. Z. Birutės choras vykusiai perstatė „Šienapjūtę". In *Naujienos.* 1940, gruodžio 10, p. 7.

Buvęs. „Mikado" aidai. In *Darbininkas.* 1938, spalio 28, p. 2.

Buvęs. „Pinafore". In *Darbininkas.* 1939, lapkričio 10, p. 7.

Dailės Mylėtojas. Įspūdžiai po vaidinimų „Birutės". In *Vienybė.* 1911, Nr. 49, p. 7.

Eks. Atsilankius pas „Agurkus". In *Naujienos.* 1932, vasario 20, p. 8.

G. ir Š. Išeivis. In *Naujienos*. 1920, vasario 3, p. 5.

Irgi Buvęs. Koki gi „Mikado" aidai? In *Darbininkas.* 1938, lapkričio 4, p. 2.

Iš lietuviškų dirvų Amerikoje. Brooklyn, N. Y. In *Vienybė lietuvninkų.* 1907, Nr. 39, p. 465.

J. B. „Kanklės“ kartoja operetę „The Student Prince“. In *Naujienos.* 1939, balandžio 21, p. 6.
Knyburys. Muzikos bei dramos d-ja „Vyturėlis“. In *Vienybė lietuvninkų*. 1912, Nr. 44, p. 4.
Laučka, B. „Mikado“ aidų aidai. In *Darbininkas.* 1938, lapkričio 8, p. 2.
Mikas Petrauskas. Sudarė ir paaiškinimus parašė Jūratė Burokaitė. Vilnius: Vaga, 1967.
Ona. Šventoji naktis. In *Darbininkas.* 1918, kovo 19, p. 4.
Plymouth, Pa. 27 d. rugsėjo. In *Vienybė lietuvninkų*. 1892, Nr. 39, p. 461.
Pocius, Antanas. *Pumpurėlis.* Chicago: Draugas, 1918.
R. St. Šimkaus „Išeivis“. In *Naujienos*. 1920, vasario 3, p. 5.
Rudens gėlė. *Palangos gražuolė.* Wilkes-Barre, Pa.: Garso spauda, 1939.
Scenos mylėtojas. Operetė „Kaminkrėtys ir malūnininkas“. In *Vienybė lietuvninkų*. 1911, Nr. 19, p. 5.
Stasio Šimkaus laiškai žmonai. Sudarytoja Dana Palionytė. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 1997.
Vaškelis, Bronius. *Žvilgsnis iš atokiau.* t. 2: *Lietuviškoji scena Jungtinėse Amerikos Valstijose 1889–1990.* Vilnius: Versus aureus, 2006.
Žilevičius, Juozas. Lietuviškai operetei 35 metai. In *Amerika.* 1936, spalio 23, p. 3.

Summary

Lithuanians are a nation of emigrants. Ever since the late 19th century, they were forced to flee en masse to America for political and economic reasons. Lithuanian church organists, singers and instrumentalists, composers, authors, and priests staged the first Lithuanian operettas and operas in America. At the turn of the 20th century, the cultural movement of Lithuanians was much more intensive in America than in Lithuania, where the law of tsarist Russia banned any Lithuanian activities. It was in America that in 1889 the first performance in Lithuanian was staged. Therefore, it is not surprising that the first operettas were staged in exile. The aim of this article is to review the evolution of operetta on Lithuanian stages in the USA before 1949, when Second World War refugees came to America, and to analyze the impact of the said genre on the development of the conception of national identity and statehood.

The first operetta *Lobzovėnai* (Lobzowians), a one-act dramatic piece translated from Polish into Lithuanian, was published and staged in Mahanoy City, Pennsylvania, in 1901, where quite a few Lithuanians lived and were employed in the mining industry. In accordance with the specificity of the genre, it was not really an operetta, but rather a musical performance with eight songs based on Polish, rather than Lithuanian, intonations, which witnessed the vagueness of national identity. At the beginning of emigration, Lithuanians emphasized not so much their ethnicity as religious beliefs. They realized they were Catholics, and the understanding of their being Lithuanians came later. Therefore, their collaboration with Poles in a number of fields of cultural and social life was a consequence of the common history and confessional identity. The situation changed with the arrival of Mikas Petrauskas, composer and singer, in the USA. The *Kaminkrėtys ir malūnininkas* (The Chimney Sweep and the Miller) presented in Brooklyn in 1907 launched the era of Lithuanian operettas in America. The audience was charmed by the first performances of the operetta. At that time, nobody expected the genre to be able to bring together the immigrants on the ethnic basis and to educate communities so fast. The period of operetta prosperity covered the second and third decades. Before 1940, over 110 operettas were composed, and Mikas Petrauskas was the author of 15 of them. His operettas were staged dozens of times and accounted for about a half of the exile stage repertoire. Their popularity was predetermined by domestic scenes of rural life, ridiculed human vices, and simple tunes easy to perform for people with no formal musical education. Operettas were mainly staged by choirs and lovers of music who formed theatre societies. Different Lithuanian colonies staged ten to twenty operettas per year, occasionally two of them in the same city in one evening. However, their artistic level was very low, for choir leaders, who also acted both as authors of compositions, directors, and conductors, tried to produce a new piece as fast as possible, to show it, and the please the public taste. They frequently used songs written by other composers and added to them their own compositions; still, few of them would undertake writing the music to specific librettos.

Whatever was happening on the stage with even minute musical insertions would turn into operettas, which incidentally ended as tragedies; however, compositions of that type were not a success with the audience. The authors of operettas tried to choose or write librettos that conveyed a light and carefree mood and did not bother the audience with the solution of complicated problems. The heroes were usually lovers who would get into different funny situations and faced unexpected obstacles; by having successfully overcome them, they would amuse and delight the audiences. Given the nature of the 112 staged operetta contents, they can be divided into several groups: a) directly unrelated to the Lithuanian theme (65 units); b) national plots with Lithuanian heroes or the action taking place in Lithuania (25); c) of an educating character with clear didactic aims (9); d) with fairy-tale-based, mythological, or religious contents (6); and e) advocating revolutionary ideas (7). The said classification is conditional, as the didactic aspect clearly stands out in quite a few operettas, while national elements frequently appear in performances on non-Lithuanian themes.

Of particular importance were the operettas on national themes, as Lithuanians, afflicted with nostalgia, missed their homeland very much. They were especially fond of performances featuring the scenes of the Lithuanian village – *Šienapjūtė* (Hay-Making Season), national customs and traditions – *Vestuvės* (The Wedding), or historical

plots – *Birutė*. At the time, *Birutė* by Mikas Petrauskas was considered within the genre of operetta, and it was only later that Lithuanian musicologists elevated it to the level of the first Lithuanian opera. *Birutė* broke all records in exile: over three decades, it was staged for over twenty times. It received public recognition both due to the well-developed musical material and to the plot: it was a romantic love story of Kęstutis, duke of the Grand Duchy of Lithuania, and pagan priestess Birutė who met in Palanga, a small village on the Baltic Sea coast. The plots of such a character never failed to move the immigrants. They both fostered the national spirit and made people believe in the future of the state of Lithuania. Historical performances gave them the courage to organize protest rallies in America against the aggression and the assimilation policy of tsarist Russia, to collect cash donations, and to send them to their compatriots, the victims of the First World War, in Lithuania.

The news of the Declaration of Lithuania's Independence in 1918 was received by immigrants with great joy. An even greater joy awaited for them in 1922, when the USA recognized Lithuania *de jure*. That gave a start for intense migration between America and Lithuania. The immigrants would go to visit their homeland, and the visits reinforced their national dignity and the pride in their country. All that was reflected in operettas composed and staged in America: *Ekskursija į Lietuvą* (Visit to Lithuania), *Ekskursija Amerikos jaunimo į Lietuvą* (American's Youth Tour to Lithuania), *Agurkai* (Cucumbers), *Palangos gražuolė* (The Beauty of Palanga), and *Gegužinė Lietuvoje* (Lithuanian Outing). Although the music of the operettas was fairly primitive, they played an important role in the formation of national identity. Moreover, the trends of double national identity, American and Lithuanian, emerged. The characters of operettas, American Lithuanians, were portrayed as great Lithuanian patriots and simultaneously fighters for Lithuania's freedom struggling against Poland for the liberation of the Vilnius Region. The fighting spirit was depicted in Stasys Šimkus' operetta *Išeivis* (An Expatriate) and in one of Juozas Žilevičius' *Už Vilnių* (For Vilnius*)*. Operetta was a way on inculcating an idea of returning to Lithuania in expatriate minds. Male American Lithuanians would find wives when visiting Lithuania; even the heroine of the operetta *Gražuolė* (The Beauty), an American Consul, got a Lithuanian Colonel for a fiance. Well-off Americans were portrayed as naive characters, usually unable to make a head or tail of things in Lithuania, and therefore deceived by smarter Lithuanians. The librettos were frequently trivial, the characters did not have distinct musical characteristics. However, some songs from the operettas, e. g., by Šimkus, became popular specifically due to the operettas and have been performed to the present time. One of them, *Lietuviais esame mes gimę* (We Were Born Lithuanians) became an unofficial anthem of Lithuania Minor.

Because of the shortage of Lithuanian operettas, choir leaders took an interest in what was happening on English, German, Austrian, French, Polish, or Ukrainian stages. They would select the most relevant pieces, translate them, and adapt the action to a Lithuanian way of life. The heroes' names, and even the names of the operettas, were made Lithuanian and provided with a national flavour. Thus, e. g., *Pinafore* by Sullivan and Gilbert was turned into *Lithuanian Fleet Ship Mindaugis,* and *A Nautical Knot* by W. Rhys-Herbert, into *Julie from Klaipėda.* The fact that the text of the latter was translated in 1916, when Klaipėda did not yet belong to Lithuania, witnessed not only the national identity of American Lithuanians, but also their vision of Lithuania with the seaport of Klaipėda. The said operetta, whose all characters had Lithuanian names, was shown against the sets of Klaipėda Port and was a huge success.

Operettas were staged exclusively in the Lithuanian language which contributed to the immigrant preservation of their native language. However, children who were born and educated in America found it difficult to play the roles in Lithuanian. Therefore, in the 1930s, operettas by foreign authors were staged in English, including *Micado* and *Pinafore* by Sullivan and Gilbert and *The Bohemian Girl* by Balfe. They caused a storm among the elder generation who predicted rapid loss of the ethnicity and disappearance of Lithuanian choirs and parishes.

To sum up the significance of operetta in the cultural life in exile, one can state that before 1918, theatrical genres helped Lithuanians to unite on the ethnic basis and perceive themselves as a nation. From 1918 to 1949, the operetta contributed to the reinforcement of state identity and the fostering of the language and national traditions. The librettos and the music of operettas revealed the development of the Lithuanian identity: from the religious to the ethnic, from the ethnic to the national, and from the national to the statehood-based. The operetta also exposed the feeling of attachment to America as a second motherland. Thus, the history of the operetta is not merely a history of musical culture, but also a story of Lithuanian national consciousness and the reflection of the change in identities, the birth of the state of Lithuania, and the cultural and social integration of the USA immigrants.

Mokslas • Ekonomika • Sanglauda
Europos Sąjunga
Europos socialinė fondas
Kuriame Lietuvos ateitį

Šis straipsnis yra visuotinės dotacijos projekto „Lietuvių muzikinė kultūra migracijų kontekstuose (1870–1990): tautinio tapatumo ir muzikinės raiškos sąveika“ (VP1-3.1-ŠMM-07-K-01-079) mokslinės veiklos rezultatas. Projektas įgyvendinimas pagal 2007–2013 m. Žmogiškųjų išteklių plėtros veiksmų programos 3-ią prioritetą „Tyrėjų gebėjimų stiprinimas“ ir finansuojamas iš Europos socialinio fondo.

Tamara VAINAUSKIENĖ

Virgilijaus Noreikos dainavimo mokykla: veiksniai, genezė, metodikų koreliacija

Virgilijus Noreika's School of Singing: Factors, Genesis, Correlation of Methods

Anotacija
Lietuvių tenoro Virgilijaus Noreikos fenomenas glūdi ne tik prigimtyje. Šio dainininko išskirtinumas – aukšto lygio profesionalumas, o jo pagrindas – įgyta dainavimo mokykla. Nuo 1976 metų sukauptą vertingą patirtį solistas perduoda savo mokiniams. Tai paskatino aptarti suformuotus Noreikos dainavimo įgūdžius, profesionalumo veiksnius, išaiškinti jo dainavimo mokyklos kilmę, išnagrinėti sąsajas.
Rengiant straipsnį, buvo naudojamasi archyvų ir fonotekų fondais, pokalbių su Noreika ir stebėtų jo dainavimo pamokų įrašais, specialiąja literatūra.
Noreikos dainavimo mokyklos problematika nagrinėjama pirmą kartą.
Reikšminiai žodžiai: Virgilijus Noreika, dainavimo mokykla, veiksniai, genezė, metodikos, koreliacija.

Abstract
The phenomenon of Lithuanian tenor Virgilijus Noreika lies not only in his nature. The exceptionality of this singer lies in the high level of his professional skills, whose basis is in the singing school, which he attended. Since 1976 the soloist has shared his experience with his students. It induced us to discuss Noreika's singing skills, factors of his professionalism, elucidate the origin of his singing school, and investigate the links. While preparing the article, the stocks of archives and phonotheques were used, as well as records of interviews with Noreika and records of his singing lessons, special literature.
The issue of Noreika's singing school is being examined for the first time.
Keywords: Virgilijus Noreika, singing school, factors, genesis, methodics, correlation.

Profesionalumo veiksniai

Dainavimo pradmenis Noreika įgijo Juozo Tallat-Kelpšos muzikos mokykloje mokydamasis pas Antaną Norvaišą ir Antaną Karosą-Karosevičių. 1953 m. jis pradėjo studijuoti konservatorijoje (dabartinėje Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje) ir dvejus metus mokėsi pas Karosą. Vėliau (1955–1958) dainininko ugdymu rūpinosi Kipras Petrauskas. 1965–1966 m., tapęs pripažintu solistu, Noreika stažavo Milano teatre „La Scala" pas Gennaro Barrą, vieną geriausių dainavimo pedagogų, ir dirigentą Enrico Piazzą, buvusį Arturo Toscanini mokinį, vėliau asistentą (su juo Noreika rengė operų partijas).

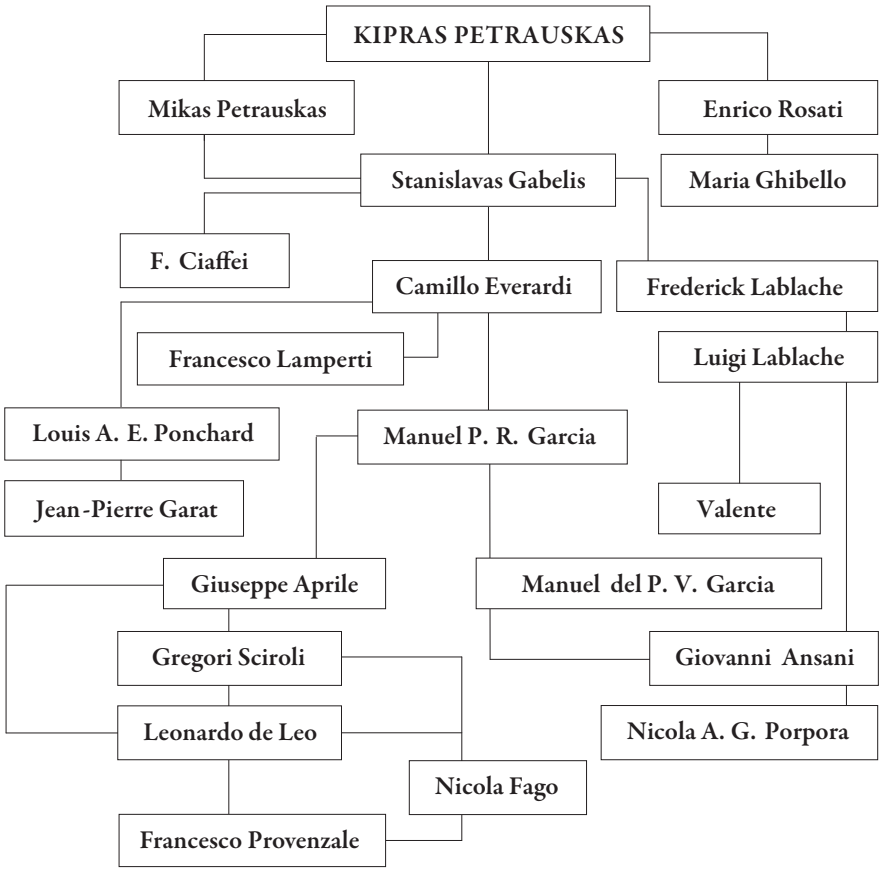
Noreikos įgyti dainavimo įgūdžiai, mokymo metodika, pasisakymai liudija, kad labiausiai jo profesionalumui įtakos turėjo Petrauskas ir Barra.

Kipras Petrauskas (1885–1968), lietuvių operos teatro patriarchas, mokėsi Sankt Peterburgo konservatorijoje pas Stanislavą Gabelį, dainavo Imperatoriškajame Marijos teatre (1911–1920). Vėliau, sulaukęs pripažinimo, tobulinosi Romoje pas Enrico Rosati – Beniamino Gigli, Mario Lanzos, Benvenuto Franci mokytoją (žr. 1 schemą). Sankt Peterburge įgytos žinios, gebėjimai, patirtis tapo dainininko kūrybinės ir pedagoginės veiklos pagrindu.

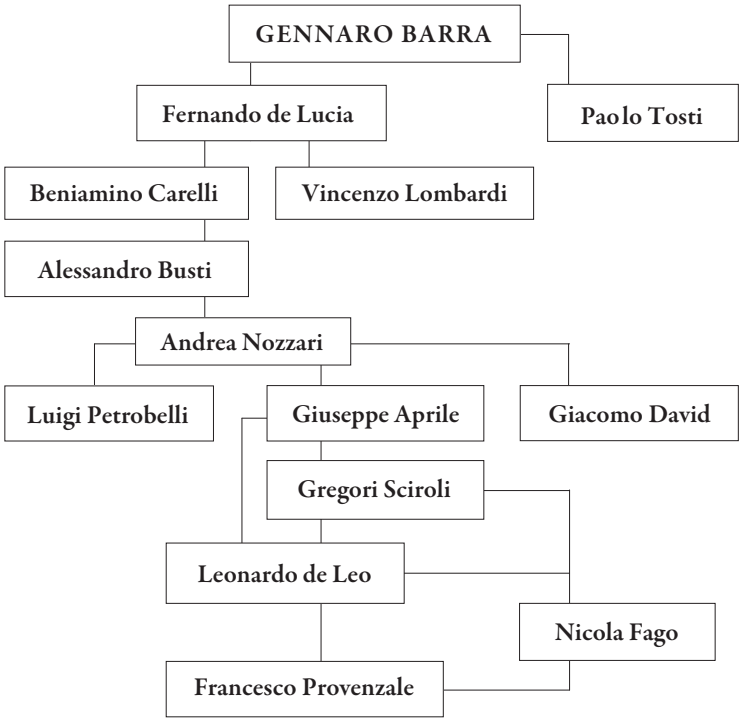
Petrauskas buvo pedagogas empirikas. Save jis vadino Camille Everardi anūku (Gabelis buvo Everardi mokinys). Anot Petrausko, dainavimo mokytis turėtų talentingiausi, „[...] tik aukščiausios kokybės vokalinę medžiagą turintieji asmenys..." (Petrauskas, LLMA), t. y. tie, kas turi įgimtą gebėjimą dainuoti. Jis specialiai neformavo balsų, mokė interpretacijos meno.

Dainavimo katedros posėdžių protokolai liudija, kad Petrauskas sulaukdavo kolegų priekaištų dėl to, kad klasėje nebuvo vokalizuojama, mokiniams sudaromas per sunkus repertuaras. Tačiau, anot Noreikos, mokantis arijas, aukštų garsų, kuriems dainininkas dar buvo nepasirengęs, profesorius neleisdavęs dainuoti[1].

Pedagogo ir mokinio prigimčių bendrumas, pirmiausia balso tipas ir charakteris, įgimta organiška balso pajauta, išskirtinis muzikalumas, jautri klausa, imlumas, tam tikri asmenybės bruožai leido jaunajam dainininkui labiau intuityviai suderinti savo balsą ir tinkamai jį valdyti. „Kipras Petrauskas mokyklos kaip tokios neturėjo. Jis davė kitką – interpretacijos mokyklą. Jis rodė, o jo maniera man labai tiko ir tiko nuo vaikystės, – sako V. Noreika. – Aš jį galėjau mėgdžioti. Kvėpavimas, dainavimas juk yra kopijavimas refleksų ir pačios manieros. [...] O tikrą dainavimo mokyklą įgijau „La Scaloje"[2].



1 schema. Kipro Petrausko dainavimo mokyklos kilmės medis



2 schema. Gennaro Barros dainavimo mokyklos kilmės medis

Kitas Noreikos pedagogas Gennaro Barra (1884–1969, kitur 1889–1970) minimas greta ryškiausių XX a. trečio ketvirto dešimtmečio italų tenorų (Giacomo Lauri-Volpi, Aureliano Pertile, Tito Schipos), lygintas net su Enrico Caruso. Jis atstovavo Neapolio mokyklai, garsėjusiai išskirtiniu dėmesiu garso kokybei, nepriekaištinga vokaline technika. Dainuoti mokėsi pas Paolo Tosti ir Fernando de Lucią (žr. 2 schemą), vėliau trejus metus tobulinosi Milano teatro „Dal Verme" jaunimo grupėje (rengė partijas su dirigentu Tullio Serafinu).

„Tai, ką aš darau, yra jo mokykla, – sako V. Noreika. – [...] Ten pasidariau profesionalu. [...] Dėstau taip, kaip praktika ilgametė išmokė ir kaip Barra dėstė."[3]

Ypatingą dėmesį Barra skyrė vokalinio tono kokybei, balso grožiui ir jėgai. Jis buvo itin atidus pereinamiesiems garsams ir aukštajam registrui, kur ypač gali pasireikšti balso kokybinės savybės. Mokydamas bosus, rūpinosi žemaisiais garsais. Tenorų ir sopranų aukštieji, o bosų žemieji garsai lyg praba Barrai buvo itin svarbūs. Jam svarbi buvo ir taisyklinga garso emisija, rezonansas (siekė galvos rezonatorių aktyvaus funkcionavimo, artimo garso – *il suono labiale*), balso koloritas, meistriškas kvėpavimo valdymas, gebėjimas dainuoti ilgas frazes vienu iškvėpimu, reljefinga, lanksti vokalinė linija.

Žodis Barros metodikoje – ne tiek poetinio teksto perteikimo, kiek tikslaus garso išgavimo ir optimalaus jo skambesio priemonė. Prioritetas teikiamas preciziškai suformuotam, gerai rezonuojančiam balsui: kai balso rezonatoriai bus tinkamai suderinti ir garsas įgis lengvumo, priebalsiai sklis į salę kartu su balsiais ir žodis taps aiškiai suvokiamas.

Barra siekė „balso teatrališkumo", t. y. maksimalaus pritaikymo operos teatro poreikiams. Balsas turėjo sklisti per orkestrą, pripildyti salę, išsiskirti specifiniu koloritu, gerai derėti su orkestro instrumentų skambesiu, žadinti estetinį poveikį klausytojui. Tokia balso kokybė atsiranda tinkamai panaudojant rezonatorius ir visame balso diapazone nekintantį fonacijos mechanizmą. Barra mokė dainuoti ne balsu, o mechanizmu – atitinkamai pridengti balsą ir jį išlyginti. Tai turėjo nulemti vieno registro suformavimą ir vienalytį skambesį visoje balso skalėje.

Barra diegė mišraus, krūtininio ir pilvinio (kostoabdominalinio) kvėpavimo įgūdžius. Įkvėpimas ramus, žemas, siekiant, kad visapusiškai prasiplėstų apatiniai šonkauliai ir ypač būtų fiksuojami inspiracijos judesiai nugaros srityje (įkvėpti į nugarą buvo mokoma atsisėdus ir susilenkus – tai padeda pajusti taisyklingą garso formavimo mechanizmą, kartu preventyviai veikia forsavimą). Jis sakydavo, kad tinkamas yra tik toks kvėpavimas, kuris transformuojasi į garsą. Laisvas, tolydus iškvėpimas turi sudaryti elastingą atramą garsui. Taisyklingą iškvėpimą lydi laisvos oro cirkuliacijos pojūtis, nuo nugaros galvos rezonatorių link (*giro*), o balsas turi laisvai kilti į galvą (*la voce deve salire nella testa*).

Daug dėmesio buvo skiriama įkvėpimo padėčiai išsaugoti per fonaciją, ypač pereinamųjų ir aukštų garsų – jie turi būti gaunami lyg pratęsiant įkvėpimą (*bisogna aspirare*).

Taisyklingą fonacinį kvėpavimą Barra sieja su *rilascio*, t. y. atpalaidavimu, išsivadavimu nuo per didelės įtampos. Tam jis rekomendavo vadovautis pojūčiu „lyg norėtum prisėsti". *Brisidar*, – sakydavo maestro, mėgindamas paaiškinti stažuotojams (*brisidar* – tai netiksliai artikuliuotas rusų kalbos žodis *prisedat*; šis Barros „terminas" prigijo ir buvo vartojamas kaip *rilascio* analogas).

Kad tenoro balsas išsilygintų, Barra mokė viršutinio pridengto garso tembrą perkelti diapazonu žemyn, vokalizuojant įvairias nuoseklias garsų slinktis, kvintakordą. Garsas turėjo būti nedidelis, kad nebūtų prarastas „galvos skambesys". Barra buvo įsitikinęs, kad reikia mechanizmo, o ne balso. Balsas įgis jėgos vėliau, kai aparato segmentai akomoduosis, instrumentas išlavės.

Barros sistemos techninį pagrindą sudarė vokaliniai pratimai (daugiausia įvairios gamos, *arpeggio*, intervalai ir jų deriniai), jie buvo vokalizuojami *i, e, o, u* (retai *a*) balsiais ir priebalsiais *n, m* bei rezonansą stiprinančiu dvigarsiu *gn* (tariama – *nj*), taip pat italų kalbos žodžiais *sei tu* („tai tu"), *deh vieni* („ateiki"), *popolo romano ti saluto* („Romos liaudis sveikina tave") – juose pedagoginiu požiūriu gerai dera balsiai ir priebalsiai. Pagal poreikius pratimai būdavo solmizuojami, tačiau tariami natų pavadinimai nebūtinai turėjo sutapti su gaunamais garsais (kaip minėta, Barrai buvo svarbesnės garsų fonetinės savybės). Beje, maestro mokėjo daug įvairių „vokalinių gudrybių" ir jas sėkmingai taikė pedagoginėje praktikoje[4].

Dainavimo mokyklos kilmė

Virgilijaus Noreikos dainavimo mokyklos kilmės istorija siekia Neapolio mokyklos pradžią (tai iliustruoja schemos). Neapolyje itin suklestėjęs dainavimo menas padėjo pagrindus *bel canto* epochai ir įtvirtino etaloninio dainavimo sampratą[5]. *Bel canto* stilius reikalavo virtuozinės balso valdymo technikos, nepriekaištingos garso kokybės, tobulos kantilenos, meniškos, efektingos improvizacijos. Bėgant laikui, mokykla evoliucionavo, keitėsi kai kurios ankstesnės nuostatos, tačiau pagrindiniai dalykai – ypatingas dėmesys garso kokybei, balso suformavimo ir jo valdymo precizijai – liko tie patys.

Taigi gilinantis į Noreikos dainavimo mokyklos ištakas aiškėja, kad tradicijos kyla iš Nicolos A. G. Porporos ir Leonardo de Leo – jie atstovavo dviem dominuojančioms reikšmingoms XVIII a. Neapolio mokyklos kryptims. Per Manuelį del Popolo Vicente Garcią ir Giuseppe Aprile šios tradicijos įsikūnijo Manuelio Patricio Rodriguezo Garcios jaunesniojo metodikoje[6] ir per Everardi bei Gabelį pasiekė Petrauską. Paveldo linijoje išskirtinos XIX a. vokalinio meno figūros – Louisas A. E. Ponchard'as, Luigi Lablache, Francesco Lamperti.

Per G. Barros, F. de Lucios, B. Carelli, A. Busti, A. Nozzari, G. Aprile ir L. de Leo liniją (pastarasis pagrindžia ir Barros paveldą) Noreikos dainavimo mokyklos kilmės istorija siekia Francesco Provenzale – Neapolio mokyklos pradininką, patetinio *bel canto* stiliaus kompozitorių ir dainavimo pedagogą, t. y. pačias mokyklos ištakas. Pažymėtina, kad Petrausko ir Barros linijos susijungia XVIII a. pabaigos Neapolio dainavimo mokykloje (Aprile) ir turi identiškas šaknis.

Iš ankstyvosios Neapolio mokyklos perspektyvos žvelgiant į šias dienas, reikėtų stabtelėti prie XIX a. pabaigos ir aptarti tam tikras svarbias italų dainavimo pedagogikos tendencijas, išryškėjusias ir Noreikos dainavimo mokyklos kilmės istorijoje.

Gilindamiesi į vieno ryškiausių XIX a. antros pusės–XX a. pradžios italų dainavimo pedagogų Beniamino Carelli metodiką[7], matome įdomų reiškinį: nemažai jo mokinių išgarsėjo puikiai atlikdami ne tik Giuseppe's Verdi ir veristų kūrybą, bet ir Richardo Wagnerio muziką. Tarp tokių minėtini Emma Carelli, Francesco Maria Bonini, Maria Capuana (ji vadinta ryškiausia Wagnerio muzikos atlikėja tarp italų dainininkų). Reikėtų prisiminti, kad XIX a. septintu–devintu dešimtmečiais italų kompozitoriai patyrė stiprų Wagnerio muzikinės dramos poveikį. Analizuojant to laikotarpio dainavimo pedagogikos tendencijas aiškėja, kad Wagnerio estetika per primarinio tono mokyklą[8] paveikė ir italų dainavimo pedagogiką. XIX a. paskutinį dešimtmetį Italijoje pradėjęs formuotis veristinis interpretacijos stilius nulėmė naujų balso rezervų paieškas – dainininkams reikėjo išgauti dar intensyvesnį, ryškesnį ir skvarbesnį garsą. Tai paskatino koreguoti tam tikras mokymo metodikos nuostatas. Pridengtas balsis *a* (kaip žodyje *l'anima*, Lamperti), pagrindęs dainininko balso vokalinį toną, jau netenkino. Reikėjo pokyčių. Iš pradžių, pasinaudojant tvirta garso ataka, buvo vokalizuojama visais balsiais (būtinai pasitelkiant priebalsį, pvz., *l, m, f*) ir siekiama optimalaus galvos rezonatorių funkcionavimo (tai būdinga Carelli metodikai). Ilgą laiką dominavusį balsį *a* pakeitė didžiausio impedanso balsiai *i* ir *u* – vokalizuojami kartu su priebalsiais, jie tapo išeities pozicija formuojant maksimalios koncentracijos, intensyvumo ir skvarbumo balsą (Barros metodika).

Taigi eksperimentinės fonetikos mokslo nuostatos, pagrindusios vokiečių dainavimo pedagogiką, XIX a. pabaigoje vis labiau įsitvirtino Italijoje. Tarp pirmųjų, praktikavusių fonetinį metodą, buvo Carelli. Jo metodikoje ryškėja tam tikri vokiečių dainavimo pedagogikos principai. Pirmiausia, formuojant balsą, kur kas drąsiau pritaikomos kalbos garsų fonetinės savybės, ypač pabrėžiama galvos rezonatorių įtaka balso kokybei. Carelli *appoggio* – ne tiek kvėpavimu paremto garso (*sul fiato* – itališkoji tradicija), kiek garso atramos į rezonatorius sąvoka – buvo Friedricho Schmitto (1812–1884), vokiečių primarinio tono mokyklos pagrindėjo, praktikuoto *Ansatz* atitikmuo. Galima sakyti, kad Carelli metodika, pagrįsta tradicinės itališkosios ir kai kuriais naujosios prancūzų (Garcios jaunesniojo) bei vokiečių primarinio tono dainavimo mokyklos principais, dėjo pagrindus Verdi veristinio stiliaus dainininkams rengti. Būdama universalesnė, ji sudarė prielaidas šio stiliaus atlikėjams sėkmingai dainuoti Wagnerio operose.

Metodikų koreliacija

Gilinantis į Noreikos dainavimo mokyklos kilmę, reikėtų išnagrinėti kai kuriuos svarbius metodikų tarpusavio ryšius.

Tvirta garso pradžia. Balso emisijos kontrolė. Siekdamas kompaktiško, skambaus, ryškaus garso, Noreika praktikuoja prieš balsį trumpai fiksuoti formuojamą priebalsį („sprogdinti" garsą[9]). Tai Andreos Nozzari metodas, jį dažnai naudojo Alessandro Busti, vėliau Carelli ir Barra. Kaip teigė Carelli, taip artikuliuotas priebalsis, sutelkdamas kvėpavimą, padeda atrasti balso atramą. Dėl to garso pradžia būna aiški ir tiksli (Carelli, 1898; Багадуров, 1931, p. 173–174). Toks garso išgavimo principas indikuoja tvirtąją ataką. Dainavimo metodologijoje tvirtos garso pradžios terminas (*coup de glotte*) priskiriamas Garciai jaunesniajam – jis pirmasis tokį garso produkavimo būdą aprašė teoriniuose darbuose ir pritaikė praktikoje. Bet, kaip matyti, kita tvirtosios atakos versija buvo naudojama kur kas anksčiau. Pažymėtina, kad Garcia jaunesnysis rekomendavo trumpam užfiksuoti įkvėpimo būseną, t. y. sąmoningai suglausti ir suaktyvinti balso klostes, ir tik paskui kurti balsį. Nozzari teigimu, balso klostės fonacijai atitinkamai parengiamos ir tonizuojamos artikuliuojant fiksuotą priebalsį (dažniausiai sonorinį). Viena vertus, tai paprastesnis, aiškesnis ir saugesnis (ypač pradedančiajam) aktyvaus garso gavimo būdas (gali būti, kad jo ištakos siekia XVIII a. ar dar anksčiau). Antra vertus, taip gaunamas dar ryškesnis, koncentruotesnis, arčiau formuojamas, tikslesnis, aukštos pozicinės lokalizacijos garsas. Šis faktas gali būti naudingas aiškinant tam tikrus *bel canto* epochos vokalinio meno reiškinius.

Everardi taip pat reikalavo, kad garsas būtų kuriamas tiksliai ir energingai. Reikėdavo parengti kvėpavimą ir tarsi „pasodinti" ant jo garsą „oro smūgiu" (*coup d'air*; tai irgi tvirtosios atakos atitikmuo; Багадуров, 1931, p. 221). Garcios ir Everardi tvirtos garso pradžios variantai taip pat priskirtini profesoriaus Noreikos instrumentarijui.

Carelli akcentavo būtinybę iš pradžių garsą „atrasti mintyse", t. y. išgirsti jį vidine klausa, ir tik paskui jį formuoti (Carelli, 1898; Багадуров, 1931, p. 174). Noreika taip pat reikalauja, kad mokiniai pirmiau pasirengtų ir tik vėliau sąmoningai išgautų atitinkamos kokybės garsą. „Prieš pirmą garsą susikaupkit, nes kokį paimsite pirmą garsą, toks bus ir antras", – teigia dainininkas[10]. Kad garsas būtų ryškus, sodrus, kompaktiškas ir reikalautų kuo mažiau oro sąnaudų, Noreika, kaip ir Carelli, atkreipia dainininko

dėmesį į sąmoningą balso plyšio veiklos kontrolę: „Reikia atsikvėpti ir stengtis taip mažai oro eikvoti, kad tarpas tarp stygų būtų nedidelis."[11]

Garso atrama superpozicijoje. Fonetinis balso impostacijos metodas. Iš Barros Noreika perėmė Carelli praktikuotą, primarinio tono mokyklai identišką garso atramos principą. Šis principas Noreikos dainavimo mokymo metodikoje pirmiausia pasireiškia tuo, kad balsui formuoti pasitelkiami pratimai, kaip profesorius sako, to reikia pozicijai, ne muzikalumui. Juos pasitelkus, gaunama koncentruoto garso lokalizacija – tuomet balsą galima valdyti ir plėtoti. Tai atitinka Bruno Müller-Brunowo (1853–1890, primarinio tono mokykla) požiūrį, kad garso formavimas – ne dainavimas, o *Ansatz* pratybos (t. y. teisingo rezonavimo paieška), siekiant visiško dainavimo organų paklusnumo (Müller-Brunow, 1890; Багадуров, 1931, p. 128). Kad *Ansatz* būtų taisyklingas, Müller-Brunowas naudojo įvairius balsių ir priebalsių derinius: dažniausiai labialinius, nazalinius priebalsius ir uždaruosius balsius (taip daro ir Noreika). Optimalią burnos formą Müller-Brunowas pasiekdavo laisvai *piano* tardamas žodį *blüh* – lūpos turi būti šiek tiek atkištos į priekį, lyg norint „nupūsti dulkes". Noreikos metodikoje išeities pozicija taip pat yra balsis *u*, jį reikia artikuliuoti taip, „lyg bučiuotum mažyliui kaktą". Akivaizdu, kad ir vienu, ir kitu atveju lūpos suformuoja nedidelį ruporą. Siaura burnos padėtimi Müller-Brunowas (ir Noreika) siekė nukreipti garsą į galvos ertmes. Balsis *a* jų požiūriu yra pats sunkiausias. Müller-Brunowas *a* formuoja iš primarinių *ü* ir *ö, o*. Noreikos metodikoje primariniai balsiai yra *u* ir *i*. Derinant jų vokalizaciją, artėjama prie hibridinio tembro, artimo *ü* balsiui. Beje, primarinio tono mokyklos pedagogų požiūriu *u* (ypač koncentruotas *ü*) yra geriausio skambesio. Profesorius Noreika nuolat atkreipia mokinių dėmesį, kad formuojami balsiai būtų kompaktiški („nedideli"), skambėtų arti (pastebi, jog mokantis išgauti *u* geras orientyras yra estų žodis *müsu*). Müller-Brunowas priebalsiui *m* teikė ypatingą reikšmę: pratimai turėjo padėti išgauti tono skambesį priekyje, „ant lūpų", ir nukreipti jį į kaktos ertmes, t. y. suteikti garsui kuo didesnį galvos rezonavimą (Müller-Brunow, 1890; Багадуров, 1931, p. 129, 131).

Taigi Carelli terminą *voce avanti* keičia radikalesnis primarinio tono mokyklai identiškas *il suono labiale* (Barra). Formuodamas balsus, Barra ne tik atsiremia į *i* (balsis *i*, Schmitto teigimu, labiausiai „nosinis", t. y. arčiausiai formuojamas, žr. Schmitt, 1854; Багадуров, 1931, p. 113) ir *u* balsius bei sonorinius *m, n* priebalsius, bet ir papildo vokalizaciją *jotu* – jis įterpiamas tarp priebalsio *n* ir balsio. Toks fonemų junginys (dažniausiai *nju*) leidžia suformuoti „ant lūpų" *(il suono labiale*) skambantį garsą (priebalsis *n*) ir jį nukreipti į kaktinius ančius (tam ypač tinka *j*). *Nj* (it. *gn*) derinio parengtas ir atitinkamos artikuliavimo organų sąveikos būdu išgautas itališkas balsis *u* priartėja prie vokiškojo *ü* – tampa dar didesnio impedanso, ryškesnio skambesio. Taip formuojama labai aukšta dainavimo pozicija – superpozicija. *Jotu* pasinaudojama lyg tramplinu tarp arti suformuoto, fiksuoto priebalsio *n* (anksčiau minėtas Nozzari principas) ir balsio *u* – jis rezonuoja kaktos ertmėse, jungdamas aukštą garso poziciją ir žemą kvėpavimą. Tai Juliaus Hey'aus (1832–1909, primarinio tono mokykla) vadinamojo „aukso tilto" principas (Hey, 1886; Багадуров, 1931, p. 120) – nosies ertmės tampa rezonatorine jungtimi.

Beje, *jotacija* pirmą kartą panaudota vokiečių dainavimo pedagogų – vokalizaciją pasikartojančiu skiemeniu *ja* praktikavo ir Hey'us (Hey, 1886; Багадуров, 1931, p. 118). Jis parengė dainininkus, formavusius Wagnerio operų interpretacijos tradiciją.

Kitas *Anzatz* aspektas Noreikos metodikoje tas, kad išgaunant aukštus garsus koncentruota oro srovė nukreipiama pro suaktyvintą minkštąjį gomurį (*giro* – „ratas", Barra) kaktinių ertmių link. Kvėpavimo raumenynas turi išlaikyti inspiracijos padėtį – didesnis jo aktyvumas neakcentuojamas. Taigi Noreikos iš Barros perimti ir praktikuoti metodikos aspektai atitinka Schmitto oro srovės „skilimo" principą: išgaunant aukštus garsus, jis rekomendavo nukreipti oro srovę pro suaktyvintą minkštąjį gomurį į aukščiausias galvos rezonuojančias ertmes (puslankio garso trajektorija), taip pat kartu pro nosies landas („aukso tiltas") ir sinchroniškai sutelkti superpozicijoje (Schmitt, 1854; Багадуров, 1931, p. 113). Taip apsaugomi minkštieji gerklės audiniai (išgaudamas aukštus garsus, dainininkas neturi justi jokio spaudimo gerklėje), o slėgis koncentruojasi kietosiose nosies, viršutinio žandikaulio, kaktos dalyse („atrama į rezonatorius"; ta rezonatorinių pojūčių sritis pedagoginėje praktikoje vadinama „kauke").

Kostoabdominalinis fonacinis kvėpavimas. Tarp svarbiausių Petrausko ir Barros metodinių nuostatų – optimalus fonacinio kvėpavimo valdymas. Praktikuotas mišrus – krūtininis ir pilvinis (*kostoabdominalinis*) – būdas: ramų, gilų įkvėpimą keičia taupus, tolydus, plastiškas iškvėpimas. Pažymėtina, kad Everardi taip pat reikalavo iš vyrų ir moterų gilaus, mišraus (*kostoabdominalinio*), aktyvaus, taupaus kvėpavimo (Вайнштеин, 1924, p. 13, 17–18). Jeigu dainuojant frazę stigdavo oro, Everardi rekomenduodavo įkvėpti ramiau, lėčiau, giliau ir iškvėpti be postūmių, tolydžiai, tuomet kvėpavimas pamažu ištobulės. Kuo lėtesnis iškvėpimas, tuo stabilesnis, geriau paremtas garsas – balso atrama buvo vienas pagrindinių reikalavimų. Nuo iškvėpimo kokybės priklauso ne tik visi garso parametrai, įvairi vokalinė technika, bet ir interpretacijos galimybės. Noreika taip pat lavina dainininkų *kostoabdominalinio* kvėpavimo įgūdžius. Jis pabrėžia, kad kvėpavimas turi tobulėti pamažu, per kelerius metus, nesiekia jo ištobulinti pradiniu balso lavinimo laikotarpiu. Toks požiūris vyrauja ir Carelli, Garcios jaunesniojo, Lamperti dainavimo mokyklose.

Pereinamųjų garsų precizija. Everardi atkreipė dėmesį į tai, kad išgaunant pereinamuosius garsus *a* artėja prie *u*

balsio tarimo (Вайнштеин, 1924, p. 24). Ir Barra, ir Noreika ypač rūpinosi, kad pereinamieji garsai būtų nepriekaištingi, nes nuo jų priklausanti aukštų garsų kokybė. Italų pedagogas pabrėžė tenoro *f*[1] ir ypač *fis*[1] preciziško suformavimo *u* balsiu svarbą. Pereinamųjų garsų srityje artikuliuojant kitus balsius, jis siekė priartinti jų skambesį prie *u*, t. y. išgauti didesnį impedansą. Carelli taip pat nurodo, kad formuojant mišrų registrą (*voce mista*) tinkamiausias yra tamsus tembras, dėl to naudotinas *u* balsis (Carelli, 1898; Багадуров, 1931, p. 175).

Aukštų garsų išgavimo technika. Kaip ypač veiksmingą priemonę išgaunant skambius, ryškius aukštus garsus Barra nurodo lengvą inspiracinį diafragmos judesį (*colpetto diaframmatico*). Kad galvos rezonatoriai būtų aktyvesni, Everardi taip pat patarė oro srovę stumtelėti iš apačios pilvo preso ir diafragmos raumenimis (*coup de ventre*). Tuomet ji „sklis į rezonatorių" („kaukę") ir dainuojant aukštą garsą bus gaunamas reikiamas efektas (Вайнштеин, 1924, p. 23). Atliekant *colpetto diaframmatico,* Barra reikalavo sinchroniškai žengti į priekį arba tik pagalvoti apie tai. Tokią priemonę praktikavo ir Caruso (Фучито, 1967, p. 9). Caruso ir Lucia (Barros mokytojas) buvo Vincenzo Lombardi mokiniai, tad to abu dainininkus greičiausiai jis ir išmokė.

Be to, formuodamas aukštus garsus, Barra siekė intensyvaus, vertikalaus viršutinės lūpos pakėlimo *(sorriso del bulldog* – „buldogo šypsena") – tuo pat metu nerviniais ryšiais yra mobilizuojamas minkštasis gomurys. Tokia sinchronizuota atitinkamų artikuliacijos organų sąveika suponuoja intensyvų, ryškų, itin skvarbų garsą. Šie principai pagrindžia ir Noreikos aukštų garsų suformavimo metodiką.

Vokalizacijos preferencija. Balso diapazono homogeniškumas. Everardi (Noreika taip pat) akcentavo vokalizacijos (ne solmizacijos) svarbą – ji naudingesnė diegiant techniką. Vokalizuoti balsius buvo rekomenduojama su priebalsiu *m*, pavyzdžiui, junginyje *mamma-mia*. Skiemuo *ma*, anot Everardi, padeda atrasti aiškų, taurų (artimesnis *o* nei *a* skambesiui, ypač norint išgauti žemą garsą), tikrą (ne hibridinį) balsį *a* (Багадуров, 1931, p. 222). Suderinti balsą vokalizuojant *mia-ma-ma-ma* mėgo Petrauskas (Mackonis, 1988, p. 142), o Noreikos vokalizacijos sistemoje priebalsis *m* ir balsis *i*, kaip minėta, yra labai svarbūs. Kita vertus, Everardi rekomendacija, siekiant tikslaus garso vokalizuoti gamas *i* ir *u* „galviniais" balsiais (Багадуров, 1931, p. 222), būdinga ir Barros, ir Noreikos metodikai.

Everardi siekė, kad krūtinės registre funkcionuotų galvos rezonatoriai, o galvos registro garsai įgytų „krūtinės atramą", t. y. mišraus balso (Garcios *voix mixte* analogas) visame diapazone (Вайнштеин, 1924, p. 23–24). Noreikos dainavimo klasėje taip pat siekiama subalansuoto, homogeniško balso nuo žemiausių iki aukščiausių diapazono garsų. Preciziškai suformuotas, vienalytis balsas visame diapazone, kaip žinome, yra italų *bel canto* mokyklos prioritetas.

Garso ir žodžio sintezė. Barra mokė dainininką jausti garsą „ant lūpų" *(il suono deve essere labiale)* – tai nulemia ne tik tikslų, artimą, aukštos pozicijos garsą, bet ir gerą tartį. Dainuojant buvo siūloma neakcentuoti priebalsių, įsivaizduoti dikcijos ir ant lūpų formuojamų balsių pojūčio ryšį. Noreika taip pat siekia visaverčio vokalo ir tikslios tarties derinio. Optimalia garso ir žodžio sąjunga rūpinosi Carelli, Everardi, Garcia ir Lamperti.

Psichofizinis dainininko aktyvumas. *Tausojantis balsinio instrumento veiklos režimas*. Visi italų pedagogai – Lamperti, Carelli, Barra – mokė dainininkus vengti didelio garso. Tokius įgūdžius savo mokiniams perdavė Pertrauskas (liudija dainininko balso įrašai) ir Noreika. Tai apsaugo nuo per didelių balso aparato energijos sąnaudų (balsas tausojamas), forsuoto garso provokacijų, kartu ir daugelio kitų bėdų, kurios tampa dainininko raidos stabdžiu. Lengviau pasiekiama visų instrumento segmentų veiklos darna. Išgaunamas kokybiškas, laisvai valdomas ir pagal poreikius transformuojamas garsas. Sklandžiau ir optimaliau perprantama mokymo medžiaga.

Kita vertus, Lamperti, Garcia, Everardi reikalavo energingo dainavimo, intensyvios individo psichofizinės būsenos. Anot Garcios, unifikuotas tembras ir nekintanti garso formavimo maniera prieštarauja meno dėsniams (Garcia, 1957, p. 74–81). Žinome, kad bendra organizmo psichofizinė būsena lemia atitinkamą balso aparato būklę, taigi ir dainavimo kokybę. Daugiau dėmesio vokalo pedagogai skyrė atlikimo problematikai, akcentavo ekspresijos ir kontrastų principo reikšmę. Šis požiūris yra svarbi profesoriaus Noreikos dainavimo mokyklos koncepcijos dalis. Dainininkas nuolat pabrėžia, jog turi dirbti visas organizmas, ne tik stygos.

Taigi metodikų koreliacijos ekspozicija identifikuoja Noreikos dainavimo mokyklą, atskleidžia tradicijas, išryškina ypatumus.

Balso valdymo technika

Noreikos įgytus dainavimo įgūdžius liudija balso valdymo kokybė. Klausant ankstyvųjų (iki stažuotės teatre „La Scala") dainininko balso įrašų pirmiausia atsiskleidžia išskirtinis jo muzikalumas, plastiškas, išraiškingas frazavimas, nulemtas laisvos, natūralios fonacijos. Gražus, lyrinis, visame diapazone gana lygus balsas, aiški tartis rodo artikuliacijos laisvę, balso aparato visų segmentų darnią sąveiką. Instrumentą taisyklingai funkcionuojant rodo ir gebėjimas keisti balso tembro atspalvius, graduoti dinamiką (dainininkas gerai įvaldęs *piano* ir *mezza voce* techniką).

Balso suformavimo ir jo valdymo principai rodo, kad Noreika įgijo geros operinio dainavimo mokyklos pagrindus, bet rezervų tobulinti garso kokybę, vokalinę techniką dar buvo: gana intuityviai formuojami pereinamieji ir aukšti garsai (juntamas noras juos plėsti, utriruoti), stinga

fonacinio iškvėpimo aktyvumo, jo valdymo tikslesnės, racionalesnės kontrolės, aktyvesnių galvos rezonatorių, preciziškesnės garso pozicijos.

Klausant ankstyvųjų Noreikos ir Petrausko balso įrašų, analizuojant balso architektoniką, parametrus, fonacijos ypatumus, techniką galima teigti, kad abu dainininkai atstovauja tai pačiai mokyklai. Tą mokyklą Noreika išėjo empiriškai: perėmė iš savo pedagogo atitinkamą instrumento funkcionavimo darną ir meninės raiškos principus. Todėl atvykusį į „La Scala" jauną stažuotoją iš Lietuvos italų maestro pripažino kaip savos mokyklos sekėją: *Nostro colore, nostra maniera di canto* („mūsų balso spalva, mūsų dainavimo maniera"[12]), – sakė Barra, pristatydamas Noreiką žymiajam bosui Nikolajui Giaurovui.

1966–1969 m. (po stažuotės Italijoje) Noreikos balso įrašai liudija, kad išliko tas pats dainavimo mokyklos fundamentas, tik tvirtesnis ir labiau nugludintas, paremtas savo instrumento pažinimu ir sąmoninga jo funkcionavimo kontrole. Kvėpavimas, drauge ir balso aparato veikla tapo aktyvesnė, tiksli, gerai organizuota. Vokalinis tonas – preciziškas. Tembras įgijo daugiau ryškumo, tauraus skambumo. Kiekvienas garsas vokalinėje klaviatūroje atrado tikslią vietą. Balso registrai optimaliai suderinti, nuo žemiausių iki aukščiausių garsų išlieka aukšta preciziška pozicija (itin tikslūs garsą telkiantys *i* ir *u* balsiai), galvos rezonanso dominantė, skambesio homogeniškumas. Dėmesys sutelktas į pereinamuosius garsus (jie tikslūs, metodiškai suformuoti) ir aukštąjį registrą, jis pasidarė preciziškas, kompaktiškas, įgijo daugiau laisvės, skvarbumo, žėrėjimo, galios. Neakcentuojami žemesni balso diapazono garsai – jie tikslūs, skambūs, sodrūs, malonūs. Solistas demonstruoja puikią kantileną (balsas liejasi), tobulą *piano*, *mezza voce*, garso filiravimo meną. Jaučiamas didelis pasitikėjimas, apgalvota fonacijos kontrolė, t. y. aukšto lygio profesionalumas.

Ištobulėjo kūrinių interpretacija. Klausant dainininko atliekamų italų romantinės operos arijų, ryškėja itališkajai mokyklai būdinga dainavimo maniera, frazavimo ypatumai, atitinkami štrichai, niuansai, akcentai, specifinės vokalinės išraiškos priemonės, netgi tam tikra dainininko psichologinės būsenos transformacija, suponuojanti italams būdingą emocijų raišką, charakteringą balso atspalvį. Įgyta *bel canto* technika ir gebėjimas organiškai balsu perteikti kitos tautos charakterį lėmė tai, kad Noreika buvo kviečiamas užsienio gastrolių pirmiausia kaip Verdi veristinio stiliaus operų interpretacijos specialistas (pvz., Berlyno „Unter den Linden" teatras dainininką pakvietė atlikti Verdi ir Puccini operas).

Suprantama, stažuotė Italijoje patobulino ir kitokios, tarp jų rusų kompozitorių, muzikos atlikimą (tai viena ryškiausių solisto specializacijos sričių). Tai, kad 1973 m. per Maskvos didžiojo teatro gastroles Milano teatre „La Scala" Noreikai buvo patikėti Bajano ir Vladimiro Igorevičiaus vaidmenys, liudija solisto pelnytą išskirtinę rusų muzikos interpretatoriaus reputaciją. Beje, tokį įvertinimą lėmė ne tik Italijoje ištobulintas dainininko balsas ir jo valdymo galimybės, bet ir konservatorijoje studijų metais įskiepyta rusų muzikos atlikimo samprata – kas gi, jei ne Kipras Petrauskas, buvęs Sankt Peterburgo Marijos teatro solistas, dainavęs su rusų operos žvaigždėmis, perėmęs jų patirtį ir prilygęs joms, galėjo geriau išmanyti tą muziką? Sampratą praturtino konsultacijos su garsia operos soliste ir romansų atlikėja Valerija Barsova (tai, beje, buvusi Umberto Masetti mokinė), o vėliau – gana ilgi ir produktyvūs kūrybiniai ryšiai su Maskvos didžiuoju teatru.

Balso valdymo ir interpretacijos pokyčius įtaigiai charakterizuoja dainininko debiutinio vaidmens – Lenskio arijos – skirtingo laikotarpio įrašai (1964 m. vienas pirmųjų su pianiste Halina Znaidzilauskaite (arija atliekama lietuvių kalba) ir 1969 m. su Maskvos didžiojo teatro orkestru diriguojant Borisui Chaikinui).

Lyginant abu atlikimo variantus, ryškėja ankstyvojo įrašo kamerinis pobūdis: balsas prislopintas, intymus, itin jautriai detalizuotas tekstas – dainininkas labiau dramos (ne operos) priemonėmis atskleidžia lyrinio herojaus psichologinę būseną. Atlikimas nuoširdus ir įtaigus. Vertinant balso valdymą, matyti, kad kvėpavimas dar ne visada paklūsta dainininkui: stinga pereinamųjų garsų tikslumo („įslystama"), formuojant aukštus garsus, naudojama per daug fizinės jėgos, jie pasklidę. Kartais išgaunant garsą utriruojamas kvėpavimo postūmis krūtine (taip siekiama aktyvinti balso aparatą) ir juntamas *h* priegarsis – dažniausiai artikuliuojant balsį *a*, kuris dainininkui nėra patogus ir formuojamas per plačiai. Stinga ir dainavimo pozicijos tikslumo, lygesnio vokalo, tembro ryškumo, kantilenos. Tačiau žemesni centro garsai skambūs, malonūs, tiksliai formuojami siaurieji (ypač *u*) balsiai, gera tartis.

Vėlyvesnis, po stažuotės Italijoje, su orkestru originalo kalba atliktas arijos variantas liudija meistriškai valdomą balsą: dominuoja gražus, kantileninis, išraiškingas dainavimas. Laisvai liejasi vienalytis balsas, tikslus ir visavertis visame diapazone ne tik *forte*, bet ir *piano* fragmentuose, skaidrus *mezza voce*, plastiškas, subtilus frazavimas, ryškus vokalo reljefas, raiški tartis. Charakterizuojantys niuansai ir štrichai yra labai įtaigūs. Ir muzikinis vokalinis, ir draminis interpretacijos aspektai sintezuojami į darnią, efektingą visumą – tai pavyzdinis Lenskio arijos atlikimas.

Išvados

Operinio dainavimo įgūdžius Virgilijus Noreika suformavo studijuodamas pas Kiprą Petrauską: perėmė savo mokytojo patyrimą, pagrįstą Everardi mokyklos principais ir garsių rusų operos solistų interpretacijos meno tradicijomis. Tikėtina, kad Petrausko požiūris – mokytis dainavimo turi tik išskirtinės prigimties jaunimas – yra viena iš priežasčių (galbūt pagrindinė), paaiškinančių, kodėl pedagogas specialiai neformavo balsų.

Petrausko mokymo samprata kyla iš Nicolos A. G. Porporos ir Leonardo de Leo – Neapolio bravūrinio *bel canto* (XVIII a.) mokyklos autoritetų. Šioje paveldo linijoje išsiskiria ryškios XIX a. dainavimo meno figūros L. A. E. Ponchard'as, L. Lablache, Garcios (tėvas ir sūnus), F. Lamperti, C. Everardi. O į Leonardo de Leo atsiremia G. Barros paveldo tradicija per F. de Lucią, B. Carelli, A. Busti, A. Nozzari, G. Aprile. Petrausko ir Barros paveldo genealoginės linijos susijungia XVIII a. pabaigoje (Aprile) ir turi bendras ištakas (Provenzale).

Noreikos dainavimo mokyklos šaknys siekia XVII a. vidurio Neapolio tradicijas, t. y. *bel canto* pradžią, patetinį jo raidos laikotarpį. Šio dainininko mokykla sintezuoja italų, naujosios prancūzų, vokiečių primarinio tono ir rusų dainavimo mokyklų patirtį. Noreikos mokyklos kilmės istorijos garbus kontekstas liudija sąsajas su iškiliausiais XVIII–XX a. pirmos pusės Europos dainininkais ir pedagogais: G. Ansani, G. Davidu, G. B. Rubini, A. Nourritu, L. A. E. Ponchard'u, P. Amato, E. Caruso, G. Thilliu, E. Carelli, F. Šaliapinu, L. Sobinovu, I. Jeršovu ir kt.

Stažuodamasis Milano teatre „La Scala", Noreika išėjo autentišką Neapolio Verdi veristinę mokyklą. Mokykla susiformavo XIX a. pabaigoje ir įtvirtino fonetinį balso lavinimo metodą. Galima teigti, kad Verdi veristinę mokyklą pagrindė Carelli. Jo koncepcija sintezavo italų *bel canto*, naujosios prancūzų (Garcios jaunesniojo) ir vokiečių primarinio tono dainavimo mokyklų principus. Primarinio tono mokykla, veikiama Wagnerio estetikos, darė didelę įtaką italų dainavimo pedagogikai veristiniu jos raidos laikotarpiu ir suponavo universalesnes atlikėjų galimybes.

Nagrinėjant mokymo metodikas, aiškėja kai kurie svarbūs dainavimo mokyklų raidos ypatumai:

1. Tvirtoji garso pradžia buvo dainavimo pedagogų dispozicijoje dar iki Garcios jaunesniojo *coup de glotte* – jos versiją praktikavo senosios italų mokyklos atstovas Nozzari. Galima daryti prielaidą, kad toks garso išgavimo būdas buvo žinomas XVIII a. dainininkams. Šis faktas koreguotų susiformavusį požiūrį ir padėtų aiškinant bravūrinio *bel canto* fenomeną.

2. Per visą *bel canto* laikotarpį italų dainavimo pedagogikoje dominavusį balsį *a* XIX–XX a. sandūroje pakeitė didžiausio impedanso balsiai *i* ir *u* – vokalizuojami kartu su priebalsiais (dažniausiai nazaliniais ir labialiniais), jie tapo pagrindu formuojant maksimalios koncentracijos, intensyvumo ir skvarbumo balsą.

3. Itališkajai tradicijai būdingą *appoggio sul fiato* (balso atramos kvėpavimu) principą papildo vokiečių primarinio tono mokyklai būdingo garso atramos į rezonatorius (*Ansatz)* atitikmuo *appoggio laringeo* ir *appoggio sopra laringeo* („gerklų atrama", „atrama virš gerklų" – Carelli terminas). Tai ypač pabrėžia galvos rezonatorių įtaką balso kokybei, suformuoja itin arti skambančio (*voce avanti*, *il suono labiale*) superaukštos pozicijos garso konceptą.

Metodikų koreliacija identifikuoja Noreikos dainavimo mokyklą ir išryškina esminius paveldo ypatumus: tvirta garso pradžia, balso emisijos kontrolė, vokalizacijos prioritetas, galvos rezonatorių dominantė, garso telkimas superpozicijoje, fonetinis balso impostacijos metodas, kostoabdominalinis fonacinis kvėpavimas, pereinamųjų garsų preciziškas suformavimas, speciali aukštų garsų išgavimo technika, prioritetas garso kokybei ir balso homogeniškumui, garso ir žodžio optimali sintezė, psichofizinis dainininko aktyvumas, tausojantis balsinio instrumento veiklos režimas. Įgytą mokyklą liudija Noreikos 1969 m. balso įrašai: preciziškas garsas, gražus, taurus, skambus, sodrus, vienalytis, plastiškas, laisvos emisijos balsas, tikslūs, koordinuoti pereinamieji ir kompaktiški, veržlūs aukšti garsai, tembro moduliacijų įvairovė, plati dinaminių niuansų skalė, nepriekaištingas frazavimas, permanentinė kantilena, ryškus vokalo reljefas, raiški tartis, ekspresija, subtili interpretacija.

Išskirtinos ryškios dainininko specializacijos sritys – italų (ypač Verdi veristinio stiliaus) ir rusų opera – pelnė Noreikai tarptautinį pripažinimą. Galima teigti, kad Noreikos įgyta dainavimo mokykla remiasi senomis tradicijomis, ištobulintais selektyviais metodiniais principais, pagrindžiančiais etaloninio dainavimo sampratą.

Nuorodos

1 Iš autorės pokalbio su V. Noreika 2010 03 04.
2 *Ten pat*, 2009 05 09.
3 *Ten pat*, 2010 03 10.
4 Barros metodika aptarta remiantis Noreikos nuomone, taip pat straipsniais: Дмитриев, Л. Б. О воспитании певцов в Центре усовершенствования оперных артистов при театре „Ла Скала". In *Вопросы вокальной педагогики*. Москва, 1976, вып.5, p. 61–90; Лушин, Б. М. На уроках маэстро Барра. In *Вопросы вокальной педагогики*. Москва, вып. 7, p. 123–140.
5 *Bel canto* – it. gražus dainavimas; XVII a. vidurio–XIX a. pirmos pusės italų dainavimo mokykla.
6 Garcios metodika išsamiai aprašyta: Garcia, M. *Traite complet de l'art chant. Paris, 1856*; leidinys išverstas į rusų kalbą: Мануэль Гарсиа. *Полная школа пения*. Перевод В. А. Багадурова. Москва, 1957.
7 Carelli metodika išsamiai aprašyta: *L'arte del canto, metodo teorico-pratico di Beniamino Carelli, profesore di canto nel R.Conservatorio di Musika di Napoli*. G. Ricordi & C. Milano, 1898.
8 *Primus* – lot. pirmas; tai nauja su Richardu Wagneriu susijusi vokiečių dainavimo pedagogikos kryptis.
9 Aiškinant Noreikos mokymo metodiką remiamasi jo dainavimo pamokų 2009–2011 m. įrašais.
10 Noreikos dainavimo pamokų įrašai. 2009–2011 m.
11 *Ten pat.*
12 Iš autorės pokalbio su Noreika 2010 03 04.

Literatūra

Brown, Oren L. *Discover your voce*. San Diego. Singular Publishing Group, Inc. 1999.

Calletti, Rodolfo. A *History of Bel Canto.* Oxford University Press, 1996.

Carelli, B. *L'arte del canto, metodo teorico-pratico di Beniamino Carelli, profesore di canto nel R. Conservatorio di Musika di Napoli*. G. Ricordi & C. Milano, 1898. In Багадуров, В. А. *Очерки по истории вокальной методологии*. Москва, вып. 2, 1931.

Chapman, Janice L. *Singing and Teaching Singing: A Holistic Approach to Classical Voice*. Plural Publishing, Inc. 2006.

Garcia, M. *Traite complet de l'art chant*. Paris, 1856; vertimas į rusų kalbą: Гарсиа, Мануэь. *Полная школа пения*. Перевод В. А. Багадурова. Москва, 1957.

Hey, J. *Deutscher Gesangsunterrich*. Mainz-Leipzig: B. Schott's Söhne, 1886. In Багадуров, В. А. *Очерки по истории вокальной методологии*. Москва, вып. 2, 1931.

Lamperti, F. *L'arte del canto*. Vertimas į rusų kalbą: Ламперти, Ф. *Искусство пения*. М., 1923.

Mackonis, Jonas. K. Petrauskas mūsų dailėje. In *Kiprui Petrauskui 100*. Sud. J. Bruveris. Vilnius, 1988, p. 138–142.

Miller, Richard. *On the art of singing*. Oxford University Press, 2011.

Miller, Richard. *Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers*. Oxford University Press, Inc. 2004.

Müller-Brunow, B. *Tonbildung oder Gesangsunterricht*. Leipzig, 1890. In Багадуров В. А. *Очерки по истории вокальной методологии*. Москва, вып. 2, 1931.

Peckham, Anne. *The Contemporary Singer: Elements of Vocal Technique*. Boston, MA: Berklee Press, 2010.

Petrauskas, Kipras. *Vokalisto darbo kelias*. LLMA, f. 410, ap. 11, b. 436, p. 33–36.

Rosselli, John. *Singers of Italian opera. The History of a Profession*. Cambrige: Cambridge University Press, 1995.

Schmitt, F. *Grosse Gesangschule für Deutschland*. München, 1854; 1868. In Багадуров В. А. *Очерки по истории вокальной методологии*. Москва, вып. 2, 1931.

Starc, James A. *Bel Canto: a History of Vocal Pedagogoy*. Toronto. Buffalo: University of Toronto Press, 2003.

Вайнштеин, Л. *Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство*. Киев, 1924.

Дмитриев, Л. Б. *Основы вокальной методики*. Москва: Музыка, 2007.

Морозов, В. П. *Искусство резонансного пения: основы резонансной теории и техники*. Москва, 2002.

Фучито, С.; Бейер, Б. *Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо*. Л., 1967.

Summary

Virgilijus Noreika acquired the fundamentals of singing at the Juozas Tallat-Kelpša Music School. His teachers were Antanas Norvaiša and Antanas Karosas-Karosevičius. In 1953, Noreika entered the Conservatoire (currently, the Lithuanian Academy of Music and Theatre) and studied singing in the class of Karosas. Later on (1955–1958), the singer was groomed by Kipras Petrauskas, the patriarch of the Lithuanian opera. In 1965–1966, already being a recognised soloist, Noreika was a trainee at La Scala, Milan. His teachers were Gennaro Barro, one of the best vocal teachers, and Enrico Piazza, conductor, ex-trainee of, and assistant to, Arturo Toscanini (with whom Noreika prepared opera parts).

The analysis of the topic reveals that Noreika developed his opera-singing skills when taking lessons from Kipras Petrauskas: he took over the rich experience of his tutor, which was based on the principles of the school of Camille Everardi and traditions of the art of interpretation featured by prominent Russian opera singers.

It is the attitude of Petrauskas – only exceptional youth should learn singing – which is probably one of the reasons (and possibly the main one) why the teacher was not specially building his students' voices, but rather teaching them the art of interpretation.

The concept of Petrauskas' teaching originates in Nicola Porpora and Leonardo de Leo, the authorities of bravura bel canto of the Neapolitan school (18th c.). This heritage line portrays a number of outstanding figures of the art of singing of the 19th century, such as Louis-Antoine-Éléonore Ponchard, Luigi Lablache, the Garcia (father and son), Francesco Lamperti, Camille Everardi (see Chart 1). On the other hand, Gennaro Barro's heritage tradition leans upon Leonardo de Leo through Fernando de Lucia, Beniamino Carelli, Alessandro Busti, Andrea Nozzari, Giuseppe Aprile (see Chart 2). The genealogical lines of the heritage of Petrauskas and Barro converge at the end of the 18th century (Aprile) and share common origins (Provenzale).

Noreika's vocal school traces its origin from the Neapolitan traditions of the middle of the 17th century, i.e., the beginning of bel canto, the period of its development. The school of the singer synthesises the experience of the Italian school, new French school and German school of primary tone. The context of the origin of Noreika's school evidences its links with the most prominent European singers and teachers of the 18th–early 20th centuries: Giovanni Ansani, Giacomo David, Giovanni Battista Rubini, Adolphe Norritu, Louis-Antoine-Éléonore Ponchard, Pasquale Amato, Enrico Caruso, Georges Thill, Emma Carelli, Feodor Chaliapin, Leonid Sobinov, Ivan Jershov, etc.

During his training at La Scala, Noreika received the authentic training of Verdi's verist school of Naples, which matured at the end of the 19th century and entrenched a phonetic voice training technique.

It is true to say that Verdi's verist school was based by Beniamino Carelli. His concept represented a synthesis of the principles of such schools of singing as the Italian *bel canto* school, the new French school (Manuel Garcia Jr.) and the German school of primary tone.

Being influenced by Wagner's aesthetics, the school of primary tone had a great impact on the Italian teaching of

singing during the period of the development of Italian verism and presupposed more universal opportunities for singers.

The analysis of teaching techniques reveals certain important peculiarities of the schools of singing:

1. The firm start to a sound was in the disposition of vocal teachers well before Garcia's Jr. *Coup de Glotte* – its version was practiced by Nozzari, a representative of the Old Italian school. Therefore, such a technique of sound production was presumably known to the singers of the 18th century. This fact would adjust the settled approach and contribute to explaining the phenomenon of bravura bel canto.

2. The vowel *a*, which kept predominating in the Italian vocal teaching over the entire bel canto period, in the late 19th–early 20th centuries was replaced by the vowels of the greatest impedance - *i* and *u*: vocalised together with consonants (usually nasal and labial ones), they became the basis in building a voice featuring maximum concentration, intensity and penetration.

3. The principle of *appoggio sul fiato* (voice leaning on the breath), characteristic of the Italian tradition, is supplemented with *appoggio laringeo* and *appoggio sopra laringeo* ('leaning on the larynx', 'leaning above the larynx' – Carelli's term), equivalent to sound leaning on resonators (*Ansatz*) characteristic of the German school of primary tone. This particularly underlines the influence of the head resonators on the quality of voice and develops a concept of placing sounds forward (*voce avanti*, *il suono labiale*) in a super-high position.

The correlation of the techniques identifies Noreika's school of singing and highlights fundamental peculiarities of his heritage: firm start to a sound, control of voice emission, prioritised vocalisation, predominance of the head resonators, sound concentration in the superposition, phonetic method of voice impostation, costal-abdominal phonation breathing, precise formation of transitional sounds, special technique of producing high sounds, priority to the quality and homogeneity of the voice, optimal sound and word synthesis, psychophysical activity of the singer, sustainable regime of the activity of the vocal instrument. The acquired school is evidenced by Noreika's voice records made after his traineeship in Italy: precise sound, beautiful, sublime, silver, intense, homogeneous, plastic and freely emitted voice, precise and coordinated transitional sounds and compact, pushing high sounds, variety of timbral modulations, broad scale of dynamic nuances, irreproachable phrasing, permanent cantilena, expressed vocal relief, distinct pronunciation, expression, subtle interpretation.

Noreika has won international recognition for his striking specialisation areas – Italian (especially Verdi's verist style) and Russian operas.

We can say that the school of singing acquired by Virgilijus Noreika leans upon old traditions and refined selective methodological principles that substantiate the concept of model singing.

Daiva RAČIŪNAITĖ-VYČINIENĖ

Lietuvių sutartinių ir ainų polifoninių dainų lygiagretės

Parallels between Lithuanian Multipart Songs and Ainu Polyphonic Songs

Anotacija
Straipsnyje pirmą kartą gretinamos lietuvių ir ainų vokalinės polifonijos tradicijos. Pasitelkiant analitinį aprašomąjį, istorinį, lyginamąjį ir tipologinį metodus, siekiama atskleisti šių genetiškai nesusijusių ir geografiškai izoliuotų tautų linijinio daugiabalsiškumo pavyzdžių (sutartinių, pakaitinių, *upopo*, *ukouk*, *rimse*) panašumą, pakeliui atkreipiant dėmesį į liaudišką terminiją, jos vartojimo svarbą etnomuzikologijoje. Mėginama atrasti bendruosius polifonijos raidos dėsningumus, pradedant ankstyviausiomis pakaitinėmis dainavimo formomis ir baigiant naujomis, paveiktomis XX a. kultūrinės aplinkos arba polifoninio dainavimo tradicijos atgaivinimo sąjūdžio.
Reikšminiai žodžiai: sutartinės, B. Pilsudskis, ainų polifoninės dainos, linijinis daugiabalsiškumas, kanoninis / kontrapunktinis / antifoninis (pakaitinis) dainavimas, *upopo*, *ukouk*, *rimse*.

Abstract
In this paper parallels are made for the first time between Lithuanian and Ainu vocal polyphonic traditions. Employing analytical descriptive, historical, comparative and typological methods attempts are made to reveal the similarities of samples of linear polyphony (multipart songs, alternate, *upopo, ukouk, rimse*) of these genetically unrelated and geographically isolated peoples, at the same time paying attention to folk terms and the importance of its usage in ethnomusicology. Attempts are made to discover common regularities of the development of polyphony, beginning with the earliest alternate singing forms and ending with new ones that have been influenced by the 20th century cultural environment or by the movement to renew traditions of polyphonic singing.
Keywords: multipart songs, Bronislavas Pilsudskis, Ainu polyphonic songs, linear polyphony, canonic / contrapuntal / antiphonic (alternate) singing, *upopo*, *ukouk*, *rimse*.

Jau gana seniai žinojau, kad ainų – Japonijos aborigenų – vokalinė tradicija išsiskiria savita imitacine polifonija. Daug metų turėjau vilties kada nors palyginti ainų polifoniją su lietuvių sutartinėmis, kurių dauguma pagrįstos kanono principu. Vis dėlto tam trūko žinių ir ainų muzikos pavyzdžių, ypač garso įrašų.

Šio straipsnio tema atsirado dėl laimingo atsitiktinumo. Prieš kelerius metus į mane kreipėsi Vilniuje gyvenantis kino menininkas Sergejus Čupa, prašydamas dalyvauti jo kuriamame filme apie sutartines. Čupa provokavo diskutuoti apie sutartinių kilmę, ryšius su kitų tautų vokaline polifonija, meditacijos apraiškas sutartinių muzikoje ir pan. Sakėsi juntąs sutartinių ir japonų kultūros sąsajų ir pan. Ieškoti tų sąsajų jis vyko į Japoniją, trumpai gyveno Hokaido saloje. Susipažino su ainų kultūros ir muzikos tyrinėtojais Shinko Ogihara ir Nobuhiko Chiba. Iš Hokaido man atsiuntė keletą laiškų su ainų dainų *upopo* tekstais ir garso įrašais. Menininkas atkreipė dėmesį, kad vieni iš pirmųjų ainų garso įrašų (1903) buvo daryti antropologo ir etnologo Bronislavo Pilsudskio, lenkų etnografo ir antropologo, gimusio Lietuvoje[1]. Ši aplinkybė mane dar labiau suintrigavo, skatindama pirmiausia pasidomėti Pilsudskio asmenybe.

Bronislavas Pilsudskis – vienas pirmųjų ainų kultūros tyrėjų

Nors pasaulyje pristatomas kaip lenkų mokslininkas, didžiąja dalimi Pilsudskis buvo lietuvių kilmės (straipsnyje tai argumentuotai tvirtina istorikas Arūnas Gumuliauskas[2]). Pilsudskių-Gineičių (Giniočių) giminės šaknys aptinkamos dar XV a. Žemaitijoje. Vienas iš Gineičių (Baltramiejus Gineitis) pirmasis pasivadino Pilsudskiu pagal dvaro vardą *Pilsūdai* Tauragės apylinkėse. Bronislavo Pilsudskio genealoginiame medyje susipynė trys giminės – Bilevičiai, Pilsudskiai, Butleriai. Petras Povilas Pilsudskis, Teodora Uršulė Butlerytė, Antanas Bilevičius buvo tikri žemaičiai. Tik viena močiutė Elena Michalkovska turėjo ir lenkiško, ir lietuviško kraujo. Pilsudskio giminės istorija, anot Gumuliausko, – tipiška Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės bajorų, kurie XVIII a. galutinai polonizavosi ir neįsivaizdavo Lietuvos be sąjungos su Lenkija, istorija. Vis dėlto jie nebuvo tikri lenkai, kalbėjo lietuviškai[3], todėl laikytini *gente lituanus*, *natione polonus* (lietuvių kilmės, lenkų tautybės). Tokia tautinė identifikacija būdinga tiek XIX a., tiek XX a. pirmai pusei[4].

Studijuodamas Petrapilio universitete, Pilsudskis drauge su J. Lukoševičiumi ir kitais buvo apkaltintas dalyvavęs pasikėsinime prieš carą Aleksandrą III. 1887 m. jis nubaustas 15

metų katorgos ir išsiųstas jos atlikti į Sachaliną. Čia ir susidomėjo vietiniais ainais (vėliau vedė ainę, su ja susilaukė dviejų vaikų). Pilsudskis laikomas vienu ankstyviausių ir žinomiausių ainų tyrinėtojų: ainų tema jo parašyta itin daug darbų[5].

Taigi ne tik netikėtai gauti vertingi ainų garso įrašai, bet ir mintis, kad pirmasis šios tautos tyrinėtojas yra lietuvių kilmės, tapo postūmiu imtis tirti ir lyginti lietuvių ir ainų vokalinę polifoniją. Beje, šia tema jau parengiau ir skaičiau pranešimą V tarptautiniame tradicinės polifoninės muzikos simpoziume Tbilisyje (2010)[6]. Čia susipažinau su ainų muzikos tyrėja Rie Kôchi (Rija Koči, რიე ქოჩი). Ji ne tik suteikė vertingos žodinės informacijos, bet ir padovanojo naujausios literatūros man rūpima tema bei garso įrašų. Už galimybę geriau pažinti ainus norėčiau padėkoti ir buvusiai Lietuvos Respublikos ambasados Japonijoje kultūros atašė Gabijai Žukauskienei – jos dėka pavyko užmegzti vertingų pažinčių Japonijoje ir įsigyti Lietuvoje neįmanomų gauti knygų.

Iš karto reikėtų pasakyti, kad šis straipsnis – tai tik pirmasis bandymas palyginti lietuvių ir ainų polifonijos fenomenus, įžvelgiant tam tikrų bendrumų. Gali būti, kad po šiais tariamai „paviršiniais" panašumais slypi gilesni bendrumai. Kol kas per anksti apie tai kalbėti. Tam reikia išsamesnės pažinties su ainų vokaline tradicija ir nuoseklių jos studijų.

Gali kilti klausimas, kodėl imamasi gretinti lietuvių ir ainų polifoniją. Juk ainai – lietuviams tiek etnogenetiškai, tiek geografiškai tolima tauta. Nepaprastai skirtinga ir jųdviejų pasaulėžiūra, gyvensena, papročiai ir t. t. Vis dėlto abiejų tautų polifonijoje esama stulbinamų bendrumų, leidžiančių ne tik daryti vertingas įžvalgas, bet ir kelti prielaidas apie tam tikrus bendrus tradicinės polifonijos raidos etapus.

Bet pirmiausia reikia išsiaiškinti, kas tie ainai. Turbūt nesuklysiu teigdama, kad daugumai lietuvių tai visiškai negirdėta tauta. Beje, ir pasauliniu mastu ainai vis dar tebėra *terra incognita* (nors, ko gero, nė vienai pasaulio mažųjų tautų nėra skirta tiek daug įvairių sričių mokslininkų dėmesio kaip ainams).

Kas jie – ainai?

Ainai (arba *ainu* アイヌ) – paleoazinėms tautoms priskiriama etninė grupė, daugiausia gyvenanti šiaurinėje Japonijos dalyje (Hokaido saloje ir Honšiū salos šiaurėje). Šių Japonijos autochtonų etninės istorijos pradiniai etapai siejami su seniausia pasaulyje virvelinės keramikos Džiomono (縄文時代) kultūra, kuri tęsėsi maždaug nuo 10 (pagal kai kuriuos šaltinius – 12) tūkst. m. pr. Kr. iki 300 (200) m. pr. Kr.[7] Tiksliai nežinoma, iš kur ainai atėjo į Japonijos salas, tačiau teigiama, kad Džiomono epochoje jie buvo išplitę visoje Japonijos archipelago teritorijoje[8] – nuo Riūkiū iki Hokaido, taip pat pietinėje Sachalino dalyje, Kuriluose ir Kamčiatkos pietiniame trečdalyje (apie tai liudija archeologinių kasinėjimų rezultatai ir toponimikos duomenys)[9].

Ainų etnogenezės klausimas – vienas iš labiausiai ginčytinų ir sunkiai paaiškinamų šiuolaikinėje etnografijoje ir antropologijoje. Pagal antropologinį tipą ainai tarp Azijos tautų užima išskirtinę vietą. Ainų kalba – izoliuota, neturi bendrumų su jokia kita pasaulio kalba. Ainų kultūroje esama elementų, būdingų ir pietų (australidai), ir šiaurės (Sibiro) etnosams. Hipotezių, teorijų ir publikacijų apie ainų etnogenezę yra labai daug[10]. Egzistuoja kelios pagrindinės hipotezių apie jų kilmę grupės: 1) europidų; 2) kontinentinė (Azijos); 3) suartėjimo su Šiaurės Amerikos bendruomenėmis; 4) pietų (Okeanijos, australidų). Bene pagrįsčiausios yra europidų ir pietų teorijos. Pastaruoju metu, sparčiai pažengus genetikos mokslui, atlikti nauji ainų genetikos tyrimai. Įrodyta, kad ainai – ne europidai, bet pagal antropologinį tipą artimiausi jiems (ainų akys neįkypos kaip mongolidų, nosys – stambios, gymis gana šviesus, plaukai – ilgi, vešlūs ir banguoti).

1 pvz. Ainų bendruomenė (iš 1890–1900 m. nuotraukų albumo)

Vis dėlto indoeuropiečių kalbų lyginimas su ainų kalba nedavė rezultatų. Gana paplitusi ir paleo-Eurazijos kilmės teorija: ainų kalba senovėje įėjo į vieną didelę vėliau suskilusią kalbų šeimą; bendruomenės, kalbėjusios šia kalba, buvo paplitusios Eurazijoje nuo Ispanijos (baskai, iberai ir kiti izoliantai) iki Japonijos. Ainų kalba gali priklausyti senųjų Eurazijos gyventojų, kurių palikuonys išliko tik salose, kalboms. Ši teorija neįrodyta, bet galutinai ir nepaneigta. Lokalizuoti senovės ainų bendruomenės formavimosi židinį neįmanoma. Tiesa, esama ir visiškai fantastinės teorijos: esą gyvavusi ir ketvirta senoji rasė, jos liekana ir yra ainai – jie ne europidai, ne mongolidai ir ne negridai[11]. Manoma ir taip: ainai galėjo būti pradinė forma, iš kurios vėliau atsirado tiek europidai, tiek mongolidai.

Čia ne vieta gilintis į ilgą ainų istoriją, tad pateiksiu tik kelis svarbius momentus. Maždaug nuo Džiomono epochos vidurio į Japonijos salas ima plūsti svetimos etninės grupės. Pirmiausia atvyksta migrantų iš Pietryčių Azijos ir Pietų Kinijos. Jie apsigyvena daugiausia pietinėse archipelago

salose ir ima praktikuoti žemdirbystę, t. y. augina ryžius[12]. Vėliau, Džiomono epochos pabaigoje–Jajojo epochos[13] pradžioje, į Japonijos salas atvyksta keletas etninių grupių iš Centrinės Azijos. Jie vertėsi gyvulininkyste ir medžiokle, kalbėjo Altajaus kalbomis (šios etninės grupės davė pradžią korėjiečių ir japonų etnosui).

Kuriantis Jamato valstybei (vėlyvasis V a.), prasidėjo nuolatinio karo tarp Jamato valstybės ir ainų laikotarpis. Jamato valstybės ir ainų priešiškumas truko beveik pusantro tūkstančio metų. Ilgai (VIII–XV a.) Jamato valstybės riba ėjo ties dabartiniu Sendajaus miestu, o šiaurinė Honšiū salos dalis japonų dar nebuvo įsisavinta. Karine prasme japonai ilgą laiką nusileido ainams. Tik XV a. viduryje nedidelei samurajų grupei, vadovaujamai Takedos Nobuchiro, pavyko prasibrauti į Hokaidą, tada vadinamą Edzu[14], ir pietiniame salos smaigalyje (Osimos pusiasalyje) įkurti pirmąją japonų gyvenvietę.

Ilgainiui Japonijos autochtonai ainai atsidūrė vergų vietoje. Japonų suformuotoje „įpročių taisymo“ sistemoje visiškas ainų beteisiškumas derėjo su nuolatiniu jų etninės savigarbos žeminimu. Dauguma jaunų ainų buvo „išplėšiami“ iš tradicinės aplinkos ir siunčiami dirbti įvairių darbų svetur. Pavyzdžiui, ainai iš centrinių Hokaido rajonų buvo siunčiami į Kunaširo ir Iturupo salas (šios salos tuo metu jau buvo kolonizuotos japonų), kur privalėjo atsisakyti tradicinio gyvenimo būdo. Iš esmės galima kalbėti apie ainų genocidą. Visa tai išprovokavo ainų sukilimus. Vienas didžiausių sukilimų įvyko Kunašire 1789 m. Numalšinus jį, centrinė valdžia pasiūlė peržiūrėti santykių su Japonijos aborigenais politiką: panaikinti žiaurias bausmes, paskirti į kiekvieną rajoną gydytojų, išmokyti ainus japonų kalbos, žemdirbystės, pamažu pripratinti prie japonų papročių. Taip ainai buvo asimiliuoti. Tikroji Hokaido kolonizacija prasidėjo XIX a. pabaigoje: ainų vyrai privalėjo nusiskusti vešlias barzdas, moterys nebegalėjo daryti lūpų tatuiruočių (žymėjusią jaunų merginų brandą, jų pasirengimą tekėti), dėvėti tradicinių drabužių (žr. 2 pvz.). Dar XIX a. pradžioje buvo įvestas ir draudimas atlikti ainų ritualus, pirmiausia – meškos ceremoniją[15]. 1903 m. Hokaido gyventojų sudėtis buvo tokia: 845 tūkstančiai japonų ir tik 18 tūkstančių ainų. Prasidėjo pats baisiausias Hokaido ainų japonizacijos periodas[16].

Tikslų ainų skaičių nustatyti gana sunku: Japonijos gyventojų surašymuose jie neišskirti kaip tauta arba nacionalinė mažuma. Nedaug ką gali atskleisti ir onomastikos tyrimai, nes XIX a. visi ainai buvo pervadinti: gavo japonų vardus ir pavardes. Japonų mokslininkai ištyrė, kad negrynakraujų ainų (kvarteronų ir kt.) yra apie 15–16 tūkstančių. Grynakraujų, neturinčių japonų kraujo priemaišų, – ne daugiau kaip 200–300 (kai kuriais duomenimis – tik apie 160)[17]. 2008 m. ainai oficialiai pripažinti nacionaline mažuma. Pastaruoju metu ainai Japonijos vyriausybės labai remiami, jiems skiriamos dotacijos, statomi patogūs būstai.

2 pvz. Ainų moteris ištatuiruotomis lūpomis (fotografuota apie 1960 m.)

Hokaido salos Ainų Kotano kaime gyvena vien ainai (apie 130 žmonių). Skatinami jų senieji verslai: medžioklė, žvejyba ir rankiojimas. Klesti vietiniai amatai: medžio drožyba, ainų tradicinių drabužių siuvimas, siuvinėjimas, vaistų iš vaistažolių gamyba ir pan. Puoselėjami ir menai – Jukaro teatras, tradicinis dainavimas, šokiai, grojimas tradiciniais instrumentais (*tonkori*, *mukkuri*) ir t. t. Vis dėlto mokyklų ainų kalba nėra – kalba plinta tik šeimose (aktyviai ainų kalba šneka apie 100 žmonių, kitais duomenimis, – 15). Kalba gyvuoja vien žodine forma, rašto nėra, ji transliteruojama japonų skiemenine abėcėle *katakana*, kirilica, vėliau pradėta transliteruoti ir lotynų rašmenimis.

Glaustai aptarus ainų istorijos ir kultūros bruožus, galima pereiti prie jų polifoninio dainavimo tradicijos ir ją palyginti su lietuvių sutartinėmis.

Ainų vokalinės polifonijos bruožai ir jų bendrumai su sutartinėmis

Ainų polifoninio dainavimo pavyzdžiai įrašyti XX a. pradžioje (kaip minėta, vienas pirmųjų ainų folklorą užrašė Pilsudskis). Vis dėlto dauguma ainų muzikos transkripcijų buvo pateiktos kaip monofoninės melodijos[18], pažymint, kad tai liaudies dainos, turinčios būdingų „primityvių dainų“ bruožų. Italų kompozitoriaus ir muzikologo Carlo Forlivesi pastebėjimu, apie ainų muziką gyvuoja keletas klaidingų nuomonių. Viena jų – ainų muzika iš esmės yra monofoninė – tai vienbalsių melodijų, kurios tradiciškai gali būti dainuojamos apytiksliai (tikslumas, kaip įsivaizduojama, nebūtinas, nes tarp ainų nesama profesionalių atlikėjų), rinkinys. Kita – manoma, kad ainai neturi polifonijos, išskyrus paprastus kanonus[19]. Vis dėlto penkių nedidelių polifoninių kūrinėlių, Forlivesi aptiktų tarp XX a. pradžios

archyvinių įrašų, dainavimas, anot muzikologo, reikalauja atitinkamo atlikėjų „treniravimosi" ir meistriškumo – ne kiekvienas gali įveikti tokią užduotį. Šis polifoninės muzikos žanras, kaip teigia Forlivesi, paneigia paplitusią nuomonę, kad ainų muziką apskritai gali atlikti bet kas: priešingai, jis rodo, jog ainai nuo seno vertinę muzikinį meistriškumą ir mokymą(si)[20]. Beje, čia galėtume prisiminti vis dar sklandančią panašią nuomonę apie sutartinių tradiciją. Senųjų giedotojų pasakymai: „Pirmiau tik sutartines dainuodavo ir su dūdelėm iš builio, iš liepos žievės. Pievas pjaunant tik sutartines dainuodavo. Dainos tada nebuvo madoj"[21], „būdavo, kaip išeisim – laukai žvaga šitom keturinėm..."[22] ir panašūs lyg ir leistų manyti, kad anksčiau sutartinės buvo visur ir visuotinai giedamos. Vis dėlto tam prieštarauja iki XX a. vidurio išlikę labai įvairūs grupinio giedojimo būdai (sutartinių *dviejõs*, *trijõs* ir *keturiõs* rūšys), sudėtinga balsavada, taip pat ir griežtas giedotojų pasiskirstymas balso partijomis bei funkcijomis: „vieną barą varant, vienas est vadovu, o kitą barą – suokėju" (SlS 1194); „dainininkės šitaip pasiskirsčiusios „darbą": I „renka" žodžius, t. y. veda sutartinę, II „sutaria", t. y. pirmosios tekstą dainuoja ta pačia melodija, tačiau ji nieko naujo neįneša. O trečioji „atataria" (SlS 1234b) ir pan. Šie ir daugelis kitų apibūdinimų atspindi senas giedojimo tradicijas ir griežtą, profesionalų giedotojų požiūrį į sutartinių atlikimą. Manytina, kad sutartinės, nustojusios būti įvairių apeigų dalimi, ilgainiui tapo savotiška vokalinio profesionalumo mokykla. Nedidelės moterų grupelės, giedančios sutartines (mat, kaip teigia pačios giedotojos, sutartinės ne visiems „įkandamos"), tęsė senąsias šių giesmių giedotojų tradicijas. Tačiau grįžkime prie ainų.

Remiantis vėlesnių ainų kultūros tyrėjų nuomone, minėtos klaidingos nuostatos susijusios su tuo, kad ainų kultūra pirmiausia buvo pradėta tirti lingvistiniu aspektu. Pirmiesiems ainų folkloro užrašytojams daugiau rūpėjo turtinga epinė tradicija nei itin senos – nesuprantamų tekstų, nuolat besikartojančių melodinių struktūrų – dainos. Taigi į muziką be žodžių (arba į dainas, kurių tekstas nereikšmingas, pavyzdžiui, pagrįstas pamėgdžiojamaisiais garsažodžiais arba kelių kartojamų žodžių struktūra) nebuvo atkreiptas dėmesys. Nenuostabu, kad ir supratimas apie tokią muziką ilgai buvo labai menkas. Tai, anot Forlivesi, ir yra pagrindinė priežastis, dėl kurios muzika pirmajame XX a. ainų kultūros tyrimų etape netapo rimtu studijų objektu[23]. Dar viena priežastis – to meto ainų *estetinė samprata* ir *grožio pajautimas* labai smarkiai skyrėsi nuo vakariečių (tas pats, beje, pasakytina ir apie kitas ne Europos kultūras). Savitos ainų dainos – dažniausiai dainuojamos nosiniu balso tembru arba naudojant šiurkštų gomurinį *glissando*, Forlivesi manymu, „*papuoštos* onomatopėjiniais garsais, šūksniais, triukšmais ir tolygiu raugėjimu, – savo primityvia energija niekaip negalėjo padėti ainams atsikratyti epiteto *ebisu* „laukiniai, barbarai"[24]. Čia vėl tiktų priminti sutartines, kurios XX a. pradžioje romantinės muzikos „išpuoselėtai" lietuvių ausiai atrodė visiškai nepriimtinos. Sutartinių anuomet nesupratę kompozitorius Juozas Naujalis, kun. Teodoras Brazys ir kiti lietuvių muzikai. Antai kompozitorius Česlovas Sasnauskas jam parodytus Adolfo Sabaliausko sutartinių užrašymus laikė „nesuprantamais ir, ko gera, visai neįmanomais", o tokią muziką – siaubinga. Viename iš laiškų Sabaliauskui (liko neišsiųstas) Sasnauskas rašė apie „krokodilą, dainuojantį lygiagrečiosiomis sekundomis", sarkastiškai teigdamas, kad „tai ne lietuvis!"[25] Toks požiūris į sutartines nulemtas tos pačios priežasties kaip ir požiūris į ainų senąsias dainas jų kultūrinėje aplinkoje, t. y. kad muzikos estetika ir artikuliacija visiškai neatitinka europietiškos muzikos normų.

Šių dienų ainų muzikos tyrinėtoja etnomuzikologė Rie Kôchi, apibendrindama ikitolinius ainų muzikos tyrimus ir apžvelgdama šiuolaikines tradicinio dainavimo tendencijas, išskiria 4 ainų chorinio (ansamblinio) dainavimo tipus[26]:

(1) **kanoninis dainavimas** (dainuojama ta pati melodija, vienam balsui sekant paskui kitą);

(2) **kontrapunktinis dainavimas** (tuo pat metu dainuojamos skirtingos melodijos);

(3) **vadovo (-ų) ir sekėjo (-ų) dainavimas** (vadovui ir sekėjams dainuojant atlieptinai; šio stiliaus dainose lyderio partija nebūtinai atliekama vieno žmogaus, o sekėjų partija – nebūtinai daugelio);

(4) **unisoninis dainavimas** (ta pati melodija kelių balsų dainuojama vienu metu).

Du pirmieji tipai, anot Kôchi, yra polifonija tiesiogine prasme. Du antrieji, nors siaurąja prasme ir nėra polifonija, iš tikrųjų turi polifonijos elementų. Tai heterofonija, *overlapping* („dalinis uždengimas", „užėjimas" vieno ant kito) ir kt.

Visi šie keturi ainų chorinio dainavimo tipai būdingi ir turtingai sutartinių giedojimo tradicijai. Kaip žinoma, terminas *sutartinė* pasirinktas apibendrinus daugelį skirtingų polifonijos tipų[27]. Apibendrintai visos šiaurrytinės Lietuvos sutartinės vadintos *giesmėmis*[28]. Straipsnio autorė savo knygoje „Sutartinių atlikimo tradicijos"[29] suabejojo *sutartinių* termino taikymo absoliučiai visoms daugiabalsio giedojimo formoms teisingumu ir prasmingumu, atkreipdama dėmesį, kad *sutartinėmis* galėtų būti vadinamos šioje teritorijoje egzistavusios įvairių tipų *dvejinės*, *trejinės* ir *keturinės*. Tai ir būtų tikroji polifonija – **kanono** ir **kontrapunkto** pavyzdžiai (plg. su ainų (1) ir (2) tipais). O sutartinių tyrinėtojas Zenonas Slaviūnas joms priskyrė ir rytinės Lietuvos (Švenčionių ir Ignalinos apylinkių) įvairias linijinio daugiabalsio giedojimo formas[30], kurioms apibūdinti liaudyje vartoti kitokie terminai: *keturinė*, *keturiõse*, *tryninė*, *paruginė*[31], *ruginė*[32], *ciutelė* (*čiutelė*)[33]. Rytų Lietuvoje šie terminai (net *keturinė* ar *keturiõse*) gali reikšti ne sutartinę, o savitą vietinį reiškinį. Tiesa, kai kada šiais terminais vadinami giedojimo būdai iš dalies gali atitikti sutartinių atlikimą[34]. Vis dėlto šioje teritorijoje gana dažnai giedama **pakaitomis**

arba **ištisai**[35] (unisonu). Nuo sutartinių skiriasi ir kiti Rytų Lietuvos giesmių išraiškos elementai: nėra sekundų derinių (jei ir pasitaiko, tai tik kaip atsitiktiniai sąskambiai), ritmikoje – mažiau sinkopių ir t. t. (atkreiptinas dėmesys, kad šios teritorijos daugiabalsiškumo formos labai artimos ainų ansamblinio dainavimo (3) ir (4) tipams, kurie, nors ir nelaikytini polifonija siaurąja prasme, turi daug polifonijos elementų). Taigi terminas *sutartinė*, autorės nuomone, tik sąlygiškai gali būti taikomas visiems daugiabalsiškumo atvejams. Senajam daugiabalsiškumui apibūdinti geriau tiktų *linijinio daugiabalsiškumo* terminas, aprėpiantis visą senojo daugiabalsio giedojimo rūšių įvairovę – pakaitinį giedojimą, heterofoniją, kanoną, laisvąją polifoniją, paralelizmą ir kt. (šis terminas, beje, tiktų ir ainų chorinio dainavimo įvairovei atspindėti). Vis dėlto terminas *sutartinė* jau yra nusistovėjęs ir lietuvių, ir užsienio autorių darbuose, tad jo keisti, ko gero, nevertėtų. Tačiau, kalbant apie lietuvių daugiabalsiškumą, būtina vartoti ir liaudiškąją terminologiją, kuri daugeliu atvejų yra kur kas tikslesnė.

Kanoninis dainavimas

Kanoninis dainavimas lietuvių sutartinių tradicijoje yra bene pats populiariausias (remdamasi ilgamete praktine patirtimi, drįsčiau teigti, kad ir pats paprasčiausias[36]). Tai *trejinės* sutartinės (*treisaugės*, *triesa*, *trigiesmės*, *trijõs*, *trijotinės*, *trininės*, *trisies*), jų žinoma net 19 skirtingų tipų, t. y. apie 50 proc. visų užfiksuotų atlikimo būdų (žr. Daivos Račiūnaitės-Vyčinienės sutartinių klasifikaciją[37] – ji sudaryta papildžius Slaviūno sistematiką[38]). Paprasčiausias jų – trijų giesmininkių (kartais grupių) giedojimas griežtuoju kanonu, kiekvienai iš jų paeiliui įstojant tada, kai kita giedotoja pradeda jau antrąją melodijos dalį. Antroji giedotoja įstoja tebegiedant pirmajai, trečioji – giedant antrajai, pirmoji – trečiajai. Taip nepertraukiama grandine ir giedama visa sutartinė. Trejinės dar skirstomos pagal teksto atlikimo būdą, taip pat iš dalies ir pagal melodiją. Svarbu, koks yra kitų giedotojų santykis su pirmąja: ar jos seka pirmąja (pakartoja jos pagiedotą tekstą ir melodiją), ar gieda savo partijose skirtingą tekstą (kartais – ir melodiją). Pirmuoju būdu atliekamos trejinės, kai kitos dvi giedotojos atkartoja pirmosios pagiedotą tekstą, vadinamos *sektinėmis*, antruoju – *rinktinėmis*[39] (*rinktinių* trejinių pagrindinį tekstą gieda tik pirmoji: ji *renka* vis naujus žodžius, o kitos giedotojos gieda savarankiškus ir skirtingus priegiesmių tekstus).

Straipsnio autorė, viename iš savo tyrimų glaustai aptarusi paties *kanono* sąvokos genezę[40], atkreipė dėmesį, kad tai gana vėlyvas muzikologijos terminas, šiuolaikine vartosena įsivyravęs tik XV–XVI a. Kanono kaip *nenutrūkstančios imitacijos* sąvoka Europos profesinėje polifonijoje iš pradžių turėjo visiškai kitokius žanrinius pavadinimus – anglų *rota*, *rondelis* (vok. *Radel* – „ratas“), *rotula*, italų *kačča* (*caccia*), prancūzų *šas* (*chasse*, *chase*). Paskutinieji du terminai reiškia „medžioklę“, „vijimąsi“, „persekiojimą“, „lenktynes“. Šie pavadinimai tiksliai ir vaizdžiai nusako kanoninės struktūros principą (vienas balsas tarsi „medžioja“ kitą). Analogiški terminai būdingi daugelio tautų tradicijoms. Antai sutartinių kanonas apibūdinamas štai taip: I sako: „aš vedziāsiu“, II: „aš paskui tavi“ (SlS 533); „II balsas pradeda iš pradžios ir iki pabaigai vejasi pirmą balsą“ (SlS 507). Panašiai kanono principas nusakomas ir Pietų Rusijoje, pavyzdžiui, virštoninių fleitų pūtėjų terminologijoje sekimo (imitavimo) principas išreiškiamas šitaip: „Stebėk ir sek paskui mane. Kartok tą patį!“ (*Следи и следуй за мной. Повторяй то же самое!*)[41]. Anot šių fleitų muzikos tyrinėtojo Aleksandro Ivanovo, apmokymo tradicija čia atitinka kanono logiką: „vedamieji“ kartoja „vedantjįj“, sekdami jam iš paskos[42]. Kanono principas išskiriamas kaip esminis ir Permės komių grojimo daugiavamzdėmis fleitomis (*piolianais*) tradicijoje. *Piolianų* pūtėjų porų vaidmenys griežtai paskirstyti: „viena bėga – kita vejasi“ (*ötik posšõo – möbik vötö*), viena „pradeda pūsti“ – kita „iš paskos vejasi, persekioja“. Pradedančioji pūsti apibūdinama *kol'ö* („palieka“), *obzlan' pöliasʼö* („priekyje dūduoja“), antroji kartais charakterizuojama rusiškais žodžiais – *гонится, нагоняет, настигает* („vejasi“, „vaikosi“ ir pan.)[43]. „Vijimosi“ (kanono) principas būdingas ir Pietų Rusijos *kugiklių* pūtimo tradicijai: „pripučiamieji“ (*придувальные*) seka grojančioms penkių dūdelių komplektu iš paskos, atsilikdami „pusę žingsnio“ (*полшага*)[44]. Pateikti pavyzdžiai rodo, kad kanono (nuolatinio vijimosi, mokymosi iš „vyresnio“, imitavimo ir pan.) apraiškos daugelyje tradicijų atlieka gana paprastą – polifoninės muzikos atskirų balsų organizavimo, t. y. jų derinimo tarpusavyje, funkciją[45].

Kaip žinoma, kanonas yra itin reikšminga Europos profesionaliosios polifoninės muzikos forma (paplitusi jau XI–XII a.), tad nejučia kyla klausimas, ar tik nebūta profesionaliosios kūrybos įtakos įvairių tautų tradicinei muzikai. Apie tokią galimybę jau ne kartą buvo diskutuota įvairių kartų muzikologų[46]. Vis dėlto daugelis etnomuzikologų kanoną laiko viena seniausių pasaulyje daugiabalsiškumo formų[47]. Anot lenkų etnomuzikologės Anos Czekanowskos, kanonas reliktinėmis formomis aptinkamas Kinijoje, Afrikoje ir Okeanijoje[48]. Kiti tyrinėtojai jį randa ir kitur: Indonezijoje, Floro saloje (pavyzdžiui, *nagé* moterų dainavimas, vyrams tęsiant burdoną)[49], Australijoje (platesne prasme Australija taip pat priklauso Okeanijai – *D. R.-V.*), Naujojoje Gvinėjoje (mafulu gentyje)[50], Japonijoje (Hokaido saloje)[51] ir t. t. Įvairiose pasaulio vietose žinomi kanono pavyzdžiai rodo, kad liaudies polifonija[52] (arba vadinamasis archajinis daugiabalsiškumas) galėjo turėti įtakos profesionaliajai Europos polifonijai[53].

Ainų – pirmųjų Japonijos gyventojų, išsiskiriančių senąja animistine pasaulėžiūra[54], savitais ritualais („lašišų varymas“[55], meškos nužudymo ceremonija[56] ir kt., žr. 3 pvz.) ir archajišku folkloru – kanoninis dainavimas šią prielaidą tik patvirtina.

3 pvz. Meškos ceremonijos fragmentas: puota po lokio nužudymo (B. Pilsudskio nuotrauka)

4 pvz. Dvi moterys, grūdančios piestoje soras (nežinomo fotografo 1920 m. nuotrauka)

Tiesa, ne itin gausioje specializuotoje literatūroje ainų kanoninis dainavimas apibūdinamas gana glaustai. Pavyzdžiui, apie jį kartais tenka spręsti tik iš tokio trumpo aprašo: grūsdamos soras (tai praktikuojama tik pietinėje Jezo dalyje) dvi arba trys merginos sustoja aplink piestą (žr. 4 pvz.), į kurią subertos sojos, ir kiekviena mergina, laikydama abiem rankomis grūstuvą, muša ir dainuoja viena paskui kitą žodžius: *huye, huye*[57].

Kita vertus, Josepho Jordanios, gruzinų kilmės australų etnomuzikologo, pastebėjimais, nė viena kita polifoninė tradicija, be lietuvių sutartinių, nepasižymi tokiu gausiu kanoniniu dainavimu, kaip ainų polifonija[58]. Be to, 1965 m. ainų tradicinės muzikos rinkinio komentaruose teigiama, kad visos ainų švenčių dainos, išskyrus vos kelis pavyzdžius, yra dainuojamos kanono forma[59].

Anot Nabuhiko Chibos, ainų grupinis dainavimas žinomas kaip *upopo*[60]. *Upopo* ainų kalba reiškia „daina“ (iš esmės tai švenčių daina – *D. R.-V.*[61]), ji atliekama sėdint, daugiausia moterų. *Upopo* pradedama, kai vyras, pasibaigus ritualui arba ceremonijai, atneša nuo garbingo altoriaus indo „šintoki“ (*hokai*, 5 pvz.) dangtį ir paduoda jį senolei (*fuči*). Moterys sėdi aplink indo dangtį, ritmiškai stuksi rankomis į dangtį ir ratu dainuoja kanoną. Sakoma, kad dainuojant

5 pvz. Ritualinis indas „šintoki“ (Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965)

upopas, žmonių dvasia tampa pakylėta, dainuodami jie jaučiasi taip, lyg šoktų[62].

Itin svarbus *upopo* ir *rimse* (rato šokis, kartais dainuojamas kanonu), anot Kazuyuiki Tanimoto, pagrindinių ainų žanrų, požymis yra **imitacija**. *Upopo* dainuojama imitacijos būdu kelių žmonių, sėdinčių aplink indo dangtį ir beldžiančių ritmą į dangtį (6 pvz.). Paprastai vadovauti imasi vyriausias grupės narys. Vedėjas pasisuka veidu vyro, sėdinčio jam iš dešinės, link. Šis, pamatęs tokį ženklą, pradeda dainuoti, šiek tiek atsilikdamas nuo vedėjo. Taip vyksta iki tol, kol uždainuoja paskutinis vyras, tuo pat metu visiems likusiems dainuojant. Taigi visuma skamba gana chaotiškai[63]. Visas procesas kartojamas daug kartų, kol vyresnysis pradeda naują dainą. Dainos pradžiai būdingas dainavimas falcetu (*pon*). Anot Tanimoto, visa tai sukuria žvakių uždegimo viena nuo kitos tamsoje efektą. Tanimoto pastebėjimu, *upopo* ir *rimse* iš pradžių buvo „tai, ką reiškia jų etimologija: tik palengva jie įgijo atskirą tapatybę. *Rimse* virto šokama daina („rato šokiu“), o *upopo* tapo imitavimo (sekimo) daina sėdint („sėdėjimo daina“)“[64].

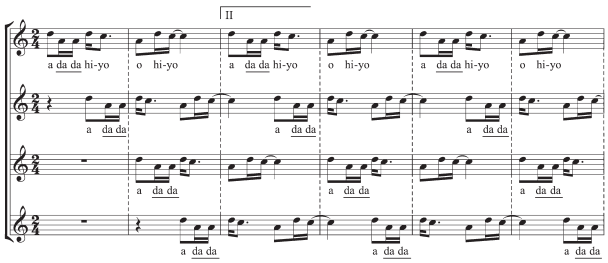
Iš literatūros ir turimų garso įrašų pavyzdžių galima spręsti, kad ainų tradicinė polifonija bene dažniausiai yra pagrįsta

6 pvz. Dainuojama *upopo* („dainos sėdint“), stuksint per ritualinio indo dangtį, Asahikavos apyl. (fotografuota 1999 m.[65])

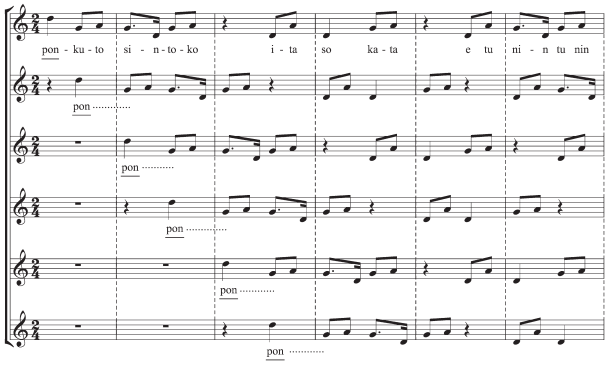
kanonine palyginti trumpų muzikinių frazių imitacija[66]. *Upopo* dainose, kaip pastebi Jeanas-Jacques'as Nattiezas, „antrasis balsas imituoja pirmojo balso muzikinę formulę (iki tol jos negirdėjęs) intervalu (laiko tarpu), gerokai mažesniu nei Vakarų kanonuose, nes antrasis balsas „atakuoja" buvusią muzikinę formulę dar neužbaigus jos pirmajam balsui"[67].

Kanoninio dainavimo svarbą ainų kultūroje rodo specialus liaudies terminas, skirtas kanonui apibrėžti ***ukouk*** – paimti, pagriebti vienam iš kito (anot Kôchi, tai nuoroda į šiandienį kanoną[68]). Šis terminas, neabejotinai susijęs su aukščiau aptarta senąja kanono samprata (ir primenantis kai kurių kanoninių sutartinių vadinimą *sektinėmis*), atspindi dainavimo būdą, kai kiekvienas dainuoja keliais taktais atsilikdamas nuo pirmesnio (prieš jį esančio) dainininko. Kanonas dažniausiai aptinkamas „dainose sėdint". Toks kanoninis dainavimas užrašytas dainuojant nedidelėms grupėms – įprasta dainuoti nuo 2 iki 6 dainininkų, pavyzdžiui, kanonai keturiese (7 pvz.) ir šešiese (8 pvz.):

Kôchi tyrimais, esama dviejų skirtingų *ukouk* dainavimo (tiksliau, pradėjimo dainuoti) būdų, dainininkams sekant iš paskos pirmajam: a) nuo pat dainos pradžios ir b) nuo tam tikrų pirmojo dainininko žodžių eilutės viduryje arba pabaigoje. Pirmojo (a) tipo schema („daina sėdint" *Hussa na sanke na*[69]):



7 pvz. Keturbalsis ainų kanonas (Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965, p. 22, Nr. 2)



8 pvz. Šešiabalsis ainų kanonas (Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965, p. 22, Nr. 1)

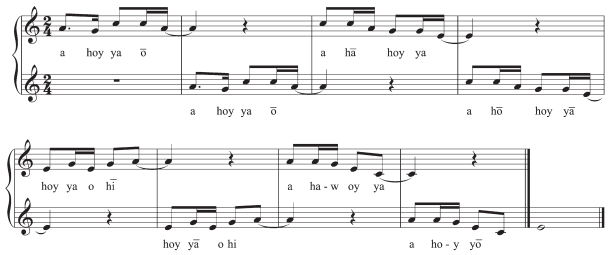
|: *hussa na sanke na* | *hoy ya hoy* | *hussa na ha o* | *hoy ya hoy* **:|**
|: *hussa na sanke na* | *hoy ya hoy* | *hussa na ha o* | *hoy ya hoy* **:|**
|: *hussa na sanke na* | *hoy ya hoy* | *hussa na ha o* | *hoy ya hoy* **:|**

Antrojo (b) tipo pavyzdys („daina sėdint" iš Biratorio): pirmasis dainininkas pradeda žodžiais 歌って示す*cupka wa kamuy ran*, antrasis – ne nuo pradžių, bet nuo 歌って示す *kamuy ran*, trečiasis – nuo 歌って示す*iwani tekka*.

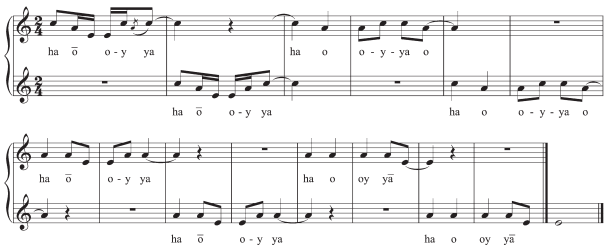
cupka wa kamuy ran	*iwani tekka orew*	*iwa tuysam e tanne maw a= nu*
(cupka wa) kamuy ran	*iwani tekka orew*	*iwa tuysam e tanne maw a= nu*
(cupka wa kamuy ran)	*iwani tekka orew*	*iwa tuysam e tanne maw a= nu*

Šis (b) tipo fenomenas galioja tik dainos pradžiai – kartojant visą struktūrą iš pradžios antrąkart, dainininkai jau dainuoja visą teksto eilutę (nuo pradinių žodžių). Nors dauguma ankstesnių tyrinėtojų – lingvistų ir etnologų – atkreipė dėmesį į (b) tipą, tuo tarsi pasakydami, kad *ukouk* dainavimo tradicijoje jis yra esminis, Kôchi, atlikusi naujus archyvinių garso įrašų tyrimus, kelia prielaidą, kad abu tipai veikiausiai gyvavo lygiomis teisėmis. Matyt, tai priklausė nuo dainininkų pasirinkimo.

Ukouk (kanoninio dainavimo) esmę šiek tiek patikslina ainų muzikos žinovo Chibos teiginiai. Anot jo, *ukouk* – tai rūšis ratelio, kuriame trumpa melodija kartojama, pratęsiant paskutiniąją takto dalį iki trečiosios (nemažai tokio dainavimo pavyzdžių esama 1965 m. dainų rinkinyje – dauguma jų padainuota dviejų dainininkų, žr. 9, 10 pvz.)[70].



9 pvz. Imitacinio dainavimo („dalinio uždengimo") pavyzdys (Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965, p. 27, Nr. 3)



10 pvz. Ainų imitacinis dainavimas (Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965, p. 69, Nr. 56)

Panašus atlikimo būdas, beje, žinomas ir Baltarusijoje, Vitebsko srityje. Anot etnomuzikologės Galinos Tavlai, *Kupalos* (Joninių – *D. R.-V.*) dainos čia dainuojamos trimis arba dviem grupėmis, kurių kiekvienoje – po 2 ar daugiau dainininkių. Kiekviena grupė įstoja tada, kai anksčiau jos pradėjusi grupė dar nebūna baigusi dainuoti kelių paskutinių skiemenų[71]. Taigi abiem atvejais kalbama ne apie tikrą kanoną, o apie „dalinį uždengimą" (*overlapping*). Keletą panašių pavyzdžių randame ir tarp lietuvių instrumentinių (skudučių) polifoninių kūrinių (LLIM 78, 84, 85).

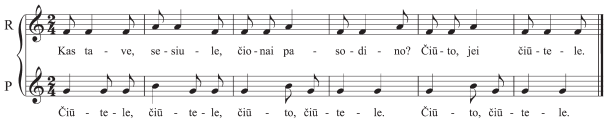
Kontrapunktinis dainavimas (kontrapunktas)

Kontrapunktas lietuvių vokalinės polifonijos tradicijoje gana gausiai atstovaujamas *dvejinių* ir *keturinių*. Tai sutartinės, pagrįstos dviem (išimtiniais atvejais – daugiau) savarankiškomis melodijomis, kurioms būdingas komplementinis ritmas ir daugiau ar mažiau kontrastuojantys intonacijų kompleksai. Nors ir *dvejinės*, ir *keturinės* laikytinos kontrapunkto pavyzdžiais, tarp jų yra skiriamųjų bruožų; juos būtina glaustai aptarti.

Paprastosios *dvejinės* (liaudyje: *dvejõs*, *dvejose*, *dvejuos*, *dveju*, *dviejõs*, *dviesai*, *dviese*, *dvininė*, *lumždinė*[72]) giedamos dviejų giedotojų poroje. Abi giedotojos savarankiškomis melodijomis gieda tą patį prasminį tekstą (tai atspindi vienas iš dar nepaminėtų liaudiškų *dvejinių* pavadinimų: *rinkinys ant dviejų balsų*[73]). Daugumai dvejinių būdingas nevienalaikis kai kurių skiemenų ištarimas, nedidelių refrenų (pvz., *lylia*, *lylio*, *lyl'* ir pan.) arba garsažodžių (*ta, ta-ta*) įterpimas į vieną iš balso partijų tekstų. Tai padidina skiemenų skaičių eilutėje ir pajvairina melodijos ritmą. Retais atvejais tas pats tekstas savarankiškomis melodinėmis linijomis giedamas ne dviese, bet trise. Toks giedojimo būdas pagal analogiją vadintinas *dvejine „trijõs"* (kontrapunktu „trijõs")[74].

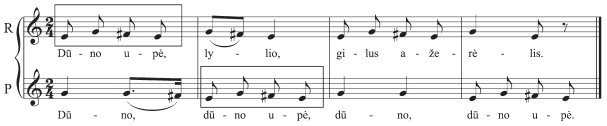
Keturinėms (liaudies terminijoje *keturinė* – tai *keturgiesmė*, *keturiese*, *keturiõs*, *keturiuos*, *ketursaugė* ir pan.) būdingas ne tik dvibalsis kontrapunktas, galintis būti giedamas antifoniškai[75] arba ne[76], bet ir politekstija (lygiagretus pagrindinio – prasminio teksto ir refreno skambėjimas). *Paprastoji keturinė* giedama pakaitomis keturiose, pasiskirsčius poromis: antroji pora kartoja tai, ką pagiedojo pirmoji. Kiekvienoje iš porų giedotojos pasidalija partijas: viena renka *rinkinį* (t. y. gieda prasminį tekstą), kita nuolat kartoja *pritarinį* (savarankiška melodija gieda refreną). Žinomas ir *kontrapunktas be antifono* – dviejų giedotojų (arba grupių) *keturinė*. Tai Rytų Lietuvoje paplitęs giedojimo būdas, kai gieda dvi giedotojos (arba poros, grupės), kurių viena visą laiką nuolat gieda tik *rinkinį*, kita – tik *pritarinį*. Taip, be jokios pertraukos, jos gieda visą sutartinę (autorės pastebėjimu, pavasarį lankant rugius šitaip dažnai giedamos *paruginės* giesmės[77]).

Daugelio antifoninių keturinių vertikalus balsų skambėjimas, nuolat pinantis jų melodinėms linijoms, dažnai sukuria ištisinį sekundų paralelizmą (tokias sutartines etnomuzikologai Mārtiņšas Boiko[78] ir Austė Nakienė[79] vadina *bimodaliomis* arba *polimodaliomis*, 11 pvz.).



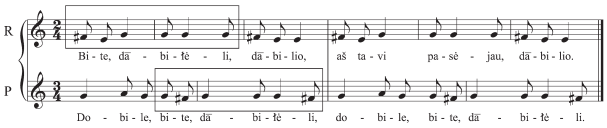
11 pvz. Bimodalios sutartinės pavyzdys („Kas tave, sesiule", SlS 842)

Vis dėlto yra nemažai keturinių, kurių melodinės partijos ne tokios kontrastuojančios. Šiose sutartinėse sekundos kaitaliojasi su įvairiais kitais sąskambiais: primos, tercijos, kvartos (visa tai primena ainų polifonijos pavyzdžius). Kai kuriose jų esama melodijos motyvų imitacijos. Pavyzdžiui, sutartinėje „Dūno upē" (SlS 303a) imituojamas I takto *rinkinio* partijoje motyvas „dūno upē":



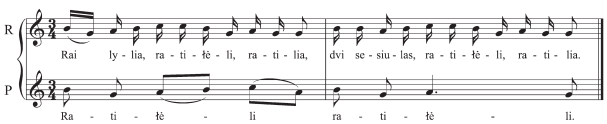
12 pvz. Motyvų imitacija („Dūno upē lylio")

Keturinėje „Bite, dābilėli, dābilia" (SlS 658) galima pastebėti *rinkinio* motyvo „bite, dābilėli" atkartojimą (tiesa, ne visiškai tikslų) *pritarinio* partijoje:



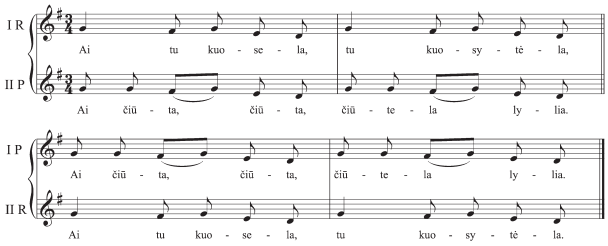
13 pvz. Motyvų imitacija varijuojant („Bite, dābilėli, dābilio")

Sutartinėje „Rai lylia, ratilėli, ratile" (SlS 658a) imitacija *pritarinio* partijoje dargi pagrįsta dvigubu riminiu sustambinimu:



14 pvz. Dvigubo ritminio sustambinimo pavyzdys („Rai lylia, ratilėli, ratile")

Tarp monomodalių keturinių esama originalios formos – *dviejų porų, besikeičiančių partijomis*, – keturinių. Jas gieda dvi poros (vienoje poroje – tik *rinkėjos*, kitoje – tik *pritarėjos*), nuolat keisdamosi partijomis: kiekviena iš porų gieda tai *rinkinį*, tai *pritarinį*:



15 pvz. Monomodali keturinė („Ai tu kuosela“)

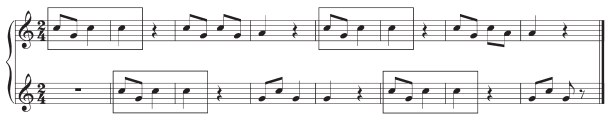
Ištisinėje kiekvienos grupės melodinėje linijoje nuolat susidaro užbaigta forma: tekstas ir priegiesmis – o tai yra kanoninėms sutartinėms (*trejinėms*) būdinga struktūra. Palyginkime keturinės „Ai tu kuosela“ (SlS 112 a, b) ir trejinės „Skumbinoj kunklaliai“ (SlS 1187) dviejų balso partijų teksto išklotines:

A, B	1. Ai tu kuosela, tu kuosytėla,	*Ai čiūta čiūta, čiūtela lylia*.	2. Kur tu skraidžiojai viena pā laukų?
C, D	(*Ai čiūta čiūta, čiūtela lylia*.)	1. Ai tu kuosela, tu kuosytėla,	*Ai čiūta čiūta, čiūtela lylia*.

A	1. Skumbinoj kunklaliai,	*Lioj, riti augo*.	2. – Atvažiuok, motuta...
B		1. Skumbinoj kunklaliai,	*Lioj, riti augo*.

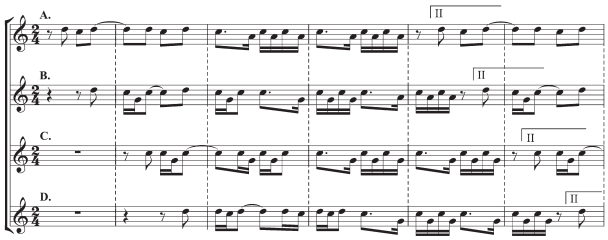
Kaip matome, abiejų sutartinių teksto sandara tokia pat. Kadangi keturinėje „Ai tu kuosela“ abi poros iš esmės dainuoja kanono būdu, šis keturinių tipas mažai skiriasi nuo *kanono „dviejõs“*[80]. Tad kontrapunktas, viena vertus, turi nemažai kanono arba imitacijos bruožų. Kita vertus, savarankiškų (dažnai – kontrastingų) melodinių linijų priešpriešinimas (lygiagretus skambėjimas) kanoninėse trejinėse taip pat atitinka kontrapunkto sąvoką[81].

Tokio glaudaus kontrapunkto ir kanono (imitacijos) ryšio esama ir ainų polifonijoje. Antai viename iš pavyzdžių (16 pvz.) pradinis pirmo balso motyvas atkartojamas dviejų motyvų *ostinato* pagrįstoje antro balso partijoje (primenančioje sutartinių *pritarinį*):



16 pvz. Ainų imitacinio kontrapunkto pavyzdys *rok upopo* (Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965, p. 220, Nr. 247)

Kituose imitacinio kontrapunkto pavyzdžiuose galime pastebėti „dalinio uždengimo“ principą, vyraujantį ainų polifonijos tradicijoje (žr. 17 pvz.).



17 pvz. Keturbalsis imitacinis kontrapunktas (Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965, p. 23, Nr. 3)

Ainų tradicijoje nėra vieno tikslaus termino **kontrapunktui** apibrėžti. Manytina, kad ir pats kontrapunktinis dainavimas yra mažiau paplitęs nei kanoninis. Keletą skirtingų melodijų skambant vienu metu galima girdėti šokių dainose. Antai Hokaido ainų šokių dainose tuo pat metu dainuojamos 2 arba 3 skirtingos melodijos (o Sachalino tradicijoje šokių dainų melodijos sąveikauja kaip ir *ukouk* dainose, t. y. kanoniškai)[82]. Pavyzdžiui, kontrapunktinės šokio dainos *Hussa he ro*[83] (iš Mukavos) pirmoji partija yra dvidalio, antroji – tridalio metro:

I. 2/4 *hussa he* ro | *hussa he ro* | *hussa he ro* • • •
II. 3/4 *kankowa ho terke* | *kankowa ho terke* • • •

18 pvz. Kontrapunktinis ainų dainavimas (fotografuota 1999 m.[84])

Beje, tokia polimetrija būdinga ir kai kurioms kontrapunktinėms sutartinėms, pvz., keturinei „Bite dobiłėli, dābilio“ (SlS 187):

I. 2/4 *Bite do-* | *biłėli* | *dābilio*, | *Ataskrend* | *bitela* | *dābilio* • • •
II. 3/4 *Dobile bite,* | *dābiłėli* | *Dobile bite,* | *dābiłėli* • • •

Paprastai teigiama, kad ainų *upopo* („daina sėdint") yra vokalizuota **kontrapunktinės** arba **polifoninės** muzikos, pagrįstos skandavimu, forma[85]. Vis dėlto Forlivesi, nuodugniai išanalizavęs archyvinius ainų muzikos įrašus, atkreipia dėmesį, kad *polifonijos* sąvoka, svetima Japonijos (ainų) tradicinei muzikai, buvo apibrėžta tik per Vakarų muziką, dažniausiai vartojant terminą *kontrapunktas* (pastarasis, Forlivesi manymu, – tai didžiojo Palestrinos ir Bacho tradicijos). Šis terminas, anot tyrinėtojo, nėra teisingas: muzika, susidedanti iš dviejų ar daugiau savarankiškų linijų, apibūdintina kaip polifonija, o ***kontrapunktu*** vadintina kompozicinė technika, susijusi su šių linijų valdymu[86]. Todėl kompozitorius, remdamasis aukščiau minėtais penkiais archyviniais vyrų polifonijos pavyzdžiais, siūlo specialų terminą ainų polifonijai apibrėžti: *extended polyphony* ***„išplėstinė polifonija"*** (žodis „išplėstinė" vartojamas norint atskirti šias savitas polifonines struktūras nuo plačiai žinomų dvibalsės arba tribalsės polifonijos ir paprastųjų kanonų)[87].

Originalaus termino, beje, reikėtų ieškoti ir savitoms lietuvių *kolektyvinėms sutartinėms*. Skirtingai nuo grupinių sutartinių *(dviejõs*, *trijõs*, *keturiõs*), kolektyvines dainuoja 4–20 žmonių. Kiekviena balso partija yra pagrįsta savarankiška žodine ir ritmine formule. Paeiliui įstodami po vieną, visi dainininkai dainuoja tol, kol nusibosta. Daugelis kolektyvinių sutartinių jau yra paveiktos homofoninio daugiabalsiškumo. Tačiau užfiksuota gana daug pavyzdžių, kurių muzikinė kalba pasižymi ypatingu archajiškumu – anot pateikėjų, tai ne dainavimas, bet „paprasčiausias riksmas": „šauk visokiais balsais, atkartodami savo užduotį"[88]; „...kiekvienas tuo pačiu metu savo punktą rėkdavo. Tos dainos gaida – paprastas riksmas..."[89]; „Trim ar keturiais balsais rėkdava... Nusaka, kokiais balsais rėkt, tai ir rėki"[90]; „Laluška-kudakavimas [...] loti gali nors šimtas bobų iš karto savo balsais. Tokias labai retai kas temokėjo, kai piemenės buvom"[91] ir pan. Kaip matome, „naujoviškumo" šiose sutartinėse išties nedaug – tai savotiškas vokalinis-verbalinis *ostinato* (tų pačių žodžių dudenimas viename pasirinktame aukštyje), kai kada – su burdono elementais. Pagal skirtingą melodiką kolektyvinės sutartinės galėtų būti vadinamos dvejopai: a) *ritminiu-ostinatiniu kontrapunktu*, arba *ostinatine kontrapunktine polifonija* (tai lygiagretus savarankiškų verbalinių-ritminių formulių skandavimas neapibrėžto aukščio garsais) ir b) *ritminiu-harmoniniu ostinato*, arba *ritmine-ostinatine homofonija*, *continuo homofonija*[92] (homofoninės faktūros melodinių motyvų ir *basso ostinato* derinys, turintis funkcinės harmonijos bruožų[93]). Vis dėlto šie pavadinimai, kaip ir savitų ainų vokalinių formų vadinimas kontrapunktu, nėra tikslūs – jie paimti iš Vakarų profesionaliosios muzikos žodyno ir labiau tinka jai apibrėžti. Akivaizdu, kad abiejų tautų vokalinėse tradicijose kontrapunktui priskirti reiškiniai dar reikalauja naujo žvilgsnio ir galbūt tikslesnio įvardijimo.

Antifoninis (pakaitinis) dainavimas

Manoma, kad **pakaitinė** dainavimo forma buvusi pirmykštė. Šioje vietoje galima prisiminti įvairiausių tautų muzikos pavyzdžius (ir senųjų civilizacijų, ir archajiškų Afrikos, Okeanijos bei Eurazijos tautelių muzikos tradicijose). Gana dažnai antifoninis dainavimas susijęs su dainininkų pasidalijimu į dvi grupes pagal dainos tekstą: vieni (-as) dainuoja pagrindinį, kintamą tekstą, kiti (-as) – refreną. Priešprieša „**rečituoti** (sekti, skaityti, rinkti tekstą) – **dainuoti** (giedoti)" žinoma daugelyje archajiškų tradicijų[94].

Rečitavimo / dainavimo priešprieša labai svarbi lietuvių sutartinių giedojimo tradicijoje ir pačių giedotojų terminologijoje (ji, beje, nepriklauso nuo atlikimo būdo – diafoninio arba antifoninio): „Manā moma dainuodavā: moma **skaitā** žodžius, a manā duktē – dalija dalijute, tai ānās abi „duodavā" su dukteriu"[95]; „Šitos **užgieda** vis, o viena **sakā vis žodžius**"[96]; „vieną barį varant vienas est **vadovu**, o kitą barą – **suokėju**"[97] ir kt.

Manytina, kad tekstas ir refrenas kitados galėję atstovauti dviem savo prigimtimi skirtingiems pradams: rečitavimui (t. y. teksto turinio plėtojimui) ir dainavimui, atsispindintiems priešpriešoje **sekti – dainuoti**. Tai patvirtina įvairiausi terminai, iškeliantys vieną ar kitą pradą: **teksto** – *rinkti, skaityti, sakyti, rokuoti, sumisliauti, vadovauti*, ir **dainavimo** – *giedoti, suokti, sutarti, patarti, padaužti* ir kt. (latvių burdoninio dainavimo tradicijoje atitinkamai *teikt* („sakyti") ir *dziedāt* „giedoti, dainuoti"[98]). Pirmasis jų atspindi teksto kintamumą, nepastovumą (t. y. vadovaujančio asmens ar grupės kūrybiškumą), antrasis – tam tikrą pirmojo prado „garsinį apipavidalinimą". Šie pradai kitados galėjo būti susiję su senųjų apeigų vadovo (-ų) ir bendruomenės (pritariančios vedėjui, atitariančios jam, atkartojančios jį ir pan.) funkcijomis. Tai atspindi ir kai kurie senieji liaudiški dainininkų pavadinimai. Antai lietuvių sutartinių vedančioji vadinta *rinkėja*, *sakytoja*, *rokuotoja*[99], *sumisliautoja*, *vadove*, latvių dziesmų dainavedė[100] – *teicēja*, *lasitāja*, *saucēja*, *sācēja, iesacēja*, *rakstītāja*, *vārdotāja*[101], *barvede*[102], *sijātāja*[103].

Išsiaiškinę vedėjo (-ų), tekstą kuriančiojo, ir jam atliepiančių dainininkų funkcijas ir statusą, grįžkime prie **pakaitinio** giedojimo būdų. Giesmės, giedotos pakaitomis, sudaro itin gausią archajiškų lietuvių linijinio daugiabalsiškumo pavyzdžių dalį. Jų struktūra ir atlikimo būdai labai įvairūs[104]. Vis dėlto pagrindinis visų pakaitinių giesmių giedojimo principas yra toks: viena grupė (arba vienas asmuo) gieda prasminį tekstą, kita – refreną, ir taip pakaitomis giedama visą laiką. Kaip spėjama, seniausios yra *pirmykštės pakaitinės giesmės*, pvz., „Neparnešiāja, dobile!"[105]

***I pora* (A, B)**	***II pora* (C, D)**
Neparnešiāja,	.....
.....	*Dobile!*
Mana kojalās,	.....
.....	*Dobile!*
Kamašelių,	.....
.....	*Dobile!*
Blizguočelių,	.....
.....	*Dobile!*

Jų itin glausta forma (4–7 skiemenų prasminis tekstas ir dviskiemenis arba triskiemenis refrenas) atitinka archajiškų (manytina, baltiškų[106]) *refreninių giesmių* struktūrą: tekstas (4–7 skiemenys) + refrenas (3 skiemenys), pvz., „Tu žilviteli, dobile“[107]:

Tu žilviteli, dobile.
Žaliasis medeli, dobile,
Ko tu didis augai, dobile,
I šakelas laidai, dobile?
Viena šakelė, dobile,
Kita viršūnelė, dobile.
Treji dveji varteliai, dobile.
Vienuos varteliuos, dobile,
Saulutė tekėjo, dobile.
Kituos varteliuos, dobile,
Mėnulis riedėjo, dobile,
Trečiuos varteliuos, dobile,
Žvaigždelė mirgėjo, dobile.
Ketvirtuos varteliuos, dobile,
Mergų pulkas ėjo, dobile.

Pirmykštes pakaitines giesmes gali giedoti: a) **vienodos sudėties** (2, 3 ir daugiau dainininkių) **grupės** (A, B tekstą + A, B refreną arba A, B, C tekstą + A, B, C refreną; ir pan.), b) **nevienodos sudėties grupės** (pavyzdžiui, A tekstą + B, C refreną):

I giedotoja (A)	***II ir III giedotojos (B, C)***
Kas ten važiuoja?	.....
.....	*Dobile!*
Keleliu tarškia?	.....
.....	*Dobile!*
Uošvė važiuoja,	.....
.....	*Dobile!*
Dukrelės daboti,	.....
.....	*Dobile!*
Žentelio barti,	.....
.....	*Dobile!*

Praplėtus *pirmykščių pakaitinių giesmių* formą (pridėjus papildomą refreninį žodį), susidaro *simetriškos pakaitinės* (jų užrašyta ypač daug). Abi *simetriškų pakaitinių* melodijos atkarpos yra vienodo ilgio. Jos atliekamos įvairiai: a) *„keturinę“ pakaitinę* gieda keturios moterys pakaitomis: **dvi (A, B) gieda tekstą**, o **dvi (C, D) atitaria priegiesmiu** (taip dažniausiai giedamos *„ruginės“*, t. y. rugiapjūtės, arba *paruginės* (apeiginio rugių lankymo) keturinės), pvz., „Sesutela mažoji“[108]:

I pora (A, B)	***II pora (C, D)***
– Sesutela mažoji,	.....
.....	*Sadulia gadulia.*
Gražus tava vainikas,	.....
.....	*Sadulia gadulia.*
Ar tu pati nupynei,	.....
.....	*Sadulia gadulia.*
Ar sasulį paprašei,	.....
.....	*Sadulia gadulia?*
– Man sasalės nupynė,	.....
.....	*Sadulia gadulia.*
Un galvelės uždėjo,	.....
.....	*Sadulia gadulia.*

b) *keturinės pakaitinės* **tekstą po vieną pakaitomis gieda dvi giedotojos** (A ir B), priegiesmiu joms **atitaria giedotojų pora** (C, D), pvz., „Aš ėjau, keliavau“[109]:

Dainininkė A	***Dainininkė B***	***Dainininkės C ir D***
Aš ėjau, keliavau,	.....	.....
.....	.....	*Ai ciuta, da ciuta.*
.....	Viešuoju keleliu.	.....
.....	.....	*Ai ciuta, da ciuta.*
Su didžiu vargeliu,	.....	.....
.....	.....	*Ai ciuta, da ciuta.*
.....	Su mažu vaikeliu	.....
.....	.....	*Ai ciuta, da ciuta.*

c) keturinę, **pasidalydamos trumpomis melodijos ir teksto atkarpomis, gieda 4 giedotojos po vieną** (A – tekstą, B – refreną, C – tekstą ir D – refreną), pvz., „Kur važiuoji, dagile“[110]:

Dainininkė A	***Dainininkė B***	***Dainininkė C***	***Dainininkė D***
Kur važiuoji,	.....	.....	.....
.....	*Dagile,*	.....	.....
.....	.....	Jaunasai berneli,	.....
.....	.....	.....	*Dobile.*
Ir važiuoju,	.....	.....	.....
.....	*Dagile,*	.....	.....
.....	.....	Pas mergelį,	.....
.....	.....	.....	*Dobile.*
Pas jaunųjų.	.....	.....	.....
.....	*Dagile,*	.....	.....
.....	.....	Pasiklausiu,	.....
.....	.....	.....	*Dobile.*
Aš par jus kelalio,	.....	.....	.....
.....	*Dagile,*	.....	.....
.....	.....	Kur važiuoci,	.....
	.....		*Dobile...*

d) *pakaitinę giesmę-žaidimą*[111] atlieka **vedėja ir grupė pakaitomis**: „Vidury ratelio eina vedėja ir dainuoja: „Čiutyta rūtyta, kas darželį tvāra?“, o ratas atitaria: „Čiutyta rūtyta, mās sasutālās“ [...].“[112]

Vedėja (A)	***Kiti žaidėjai (n)***
Čiutyta rūtyta, Kas daržėlį tvara?	....
....	*Čiutyta rūtyta,* *Mas, sasutālās.*
Čiutyta rūtyta, Broliukas užtvara.	....
....	*Čiutyta rūtyta,* *Mas, sasutālās.*

Esama ir *asimetriškų pakaitinių* (asimetrija pasireiškia ne per melodijos formą, o per giedotojų pasidalijimą nevienodomis melodijos atkarpomis). Jose skirtingų porų arba grupių giedamos melodijų atkarpos yra nevienodo ilgio (nors teoriškai melodiją būtų galima dalyti į dvi lygias dalis). Atkreiptinas dėmesys, kad melodijų atkarpos šiose pakaitinėse dalijamos pagal tekstą, laikantis aukščiau aptartos prasminio teksto (rečitavimo) ir refreno (giedojimo) priešpriešos. Kartais antroji pora tepagieda vos vieną refreninį žodį pačioje giesmės pabaigoje, pvz., „Kā palingā berželis“[113]:

I pora (A, B)	***II pora (C, D)***
1. Kā palingā berželis	.....
Kā palingā beržytēlis,	....., *ciutela.*
2. Kad prisēda kuoselių,	.....
Kad prisėda kuosytēlių,	....., *ciutela.*

O kartais priešingai: pirmoji pora gieda tik trumpą prasminį tekstą, antroji – visus refreninius žodžius (pailgintą priegiesmį)[114]:

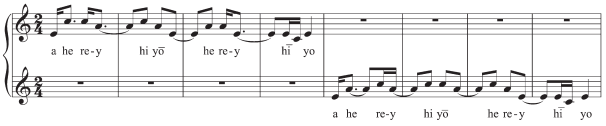
I pora (A, B)	***II pora (C, D)***
1. Teka upelė,	....., *dobile,*
.....	*Dobiliuli, dobile, dobiliul(i).*
2. Teka, duinoja,	....., *dobile,*
.....	*Dobiliuli, dobile, dobiliul(i).*

Labai panašios formos aptinkamos ir ainų **pakaitiniame dainavime**. Pastarasis, Kôchi apibendrintai vadinamas **vadovo (-ų) ir sekėjo (-ų) dainavimu** („leader(s)-and-follower(s) singing“)[115], yra trijų tipų:

a) pakaitomis atkartojama visa melodija (19 pvz.);

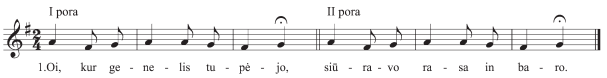
b) pakaitomis atkartojama kiekviena frazė, sudaranti visą melodiją;

c) vadovas ir kiti dainuoja frazę po frazės, nieko nekartodami.



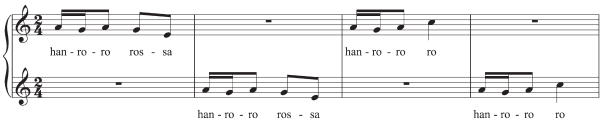
19 pvz. Ainų pakaitinio dainavimo (*a*) pavyzdys (Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965, p. 146, Nr. 1)

Pirmasis (***a***) ainų pakaitinio dainavimo tipas (atkartojant visą melodiją) giminingas keliems lietuvių *ištisinių giesmių* atlikimo būdams[116]: **antifoniniam dviejų pulkų giedojimui** (kiekviena grupė gieda po visą posmą: antroji grupė kartoja tai, ką pagiedojo pirmoji) ir **dviejų pulkų giedojimui po posmą** (antroji grupė nekartoja pirmosios teksto (posmo), o renka tekstą toliau)[117]. Visos melodijos atkartojimas būdingas ir kai kuriems aukščiau aptartų *simetriškų pakaitinių* pavyzdžiams. Kalbame apie pakaitines, kurių abi melodijos atkarpos – teksto ir refreno – yra tapačios, pvz., pakaitinės „Oi, kur genelis tupėjo“ (SlS) teksto melodija „O kur genelis tupėjo“ sutampa su refrenu „Siūravo rasa in baro“ (20 pvz.):



20 pvz. *Keturinė pakaitinė* „Oi, kur genelis tupėjo“

Kita vertus, šias melodijos atkarpas galima vertinti kaip dvi frazes (*aa*), sudarančias visą melodiją (teksto forma *ab*). Tuomet minėta pakaitinė atitiktų antrąjį (***b***) ainų pakaitinio dainavimo tipą (21 pvz.).



21 pvz. Ainų pakaitinio dainavimo (*b*) pavyzdys (Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965, p. 146, Nr. 2)

Trečiasis (***c***) ainų pakaitinio dainavimo tipas, kai vadovas ir kiti dainuoja frazę po frazės, nieko nekartodami, artimas aukščiau aptartai keturinei „Kur važiuoji, dagile“. Tik lietuviškasis pakaitinio dainavimo pavyzdys yra dainuojamas paeiliui keturių „solistų“ (2 *rinkėjų* ir 2 *pritarėjų*). Šios keturinės melodija skaidoma į 4 trumpus motyvus, jų melodijos tarpusavyje labai panašios arba identiškos (forma aba_1b), o tekstai – savarankiški (*abcd*).

Ainų *rimse* šokius (t. y. vieną iš *rimse* rūšių – be vaizduojamųjų judesių) palydi trijų tipų dainavimas: 1) responsorinis – vadovo ir sekėjų; 2) pakaitinis – dviejų grupių; 3) unisoninis[118]. Kôchi pastebėjimu, **unisoninis** dainavimas būdingas daugeliui ainų dainų žanrų. Dažnai dainuoti unisonu renkamasi vietoj *ukouk* (kanoninio dainavimo) stiliaus. Kôchi tai aiškina pernelyg dideliu kanoninio dainavimo sudėtingumu pradiniame ainų kultūros atgimimo sąjūdžio

etape (anot etnomuzikologės, ši tendencija būdinga daugiau nei keletui regionų).

Čia vėl norėtųsi sugrįžti prie lietuvių linijinio daugiabalsiškumo formų, kurios taip pat gali sietis ir su **unisoniniu** dainavimu. Atkreiptinas dėmesys, kad Rytų Lietuvos giesmių skirstymas į refrenines, pakaitines, keturines, trejines ir t. t. yra tik sąlygiškas. Riba tarp minėtų giedojimo tipų gana trapi: refreninė giesmė gali virsti pakaitine, simetriška pakaitinė – sutartine (trejine ar keturine), ir atvirkščiai. Be to, ta pati giesmė gali tapti ir ištisinė. *Ištisinė giesmė* – tai aukščiau aptartos struktūros (tekstas + refrenas) įvairių pailgintų variantų giedojimas ištisai (nepasidalijus į jokias balsų partijas) unisonu (heterofoniškai). Tai tarsi pakaitinių ir sutartinių linijinė „išklotinė", pvz., „Ka tu, bitela"[119]:

1. Ka tu, bitela,
Ka tu, bitela, lylia. (*tekstas*)
Lylia lyliula,
Lylia lyliula, lylia,
Lylia lyliula. (*refrenas*)

2. Ka tu nuliūdai,
Ka tu nuliūdai, lylia. (*tekstas*)
Lylia lyliula,
Lylia lyliula, lylia,
Lylia lyliula... (*refrenas*)

Manytina, kad ištisinės giesmės – tai paskutinė Rytų Lietuvos įvairių daugiabalsiškumo formų raidos stadija, savotiška vietinės polifonijos degradacijos išraiška (kaip *ištisinės giesmės* XX a. antroje pusėje buvo užfiksuoti anksčiau gausiai užrašytų polifoninių sutartinių arba pakaitinių giesmių variantai).

Taigi linijinio daugiabalsiškumo raida (degradacija?) šioje teritorijoje vyko ne kintant derminiam mąstymui (kaip šiaurinėje sutartinių arealo dalyje), bet pailgėjant giesmių melodijoms. Daugelį įvairių anksčiau gyvavusių giedojimo būdų (kanonu ir pakaitomis) pakeičia vienintelis – giedojimas heterofoniniu unisonu (ištisai arba tą patį posmą antifoniškai giedant dviem ar trimis būriais). Šitaip atsisakoma bet kokių pretenzijų į polifoniją (nebelieka nė tradiciniuose pavyzdžiuose heterofoniškai derėjusių balsų politekstijos).

Kôchi, remdamasi naujausiais Tonimoto tyrimais[120], atkreipia dėmesį į kai kuriuos svarbius momentus ainų tradicinio dainavimo atgaivinimo sąjūdyje. 1980-aisiais beveik visuose regionuose dainos sėdint buvo imtos dainuoti tik unisonu. Tai tapo įprastu dalyku. Tuomet pajusta, kad *ukouk* dainavimo būdas (meistriškumas) gali išnykti. 1990 m., toliau gaivinant tradicinį ainų dainavimą, buvo išbandytas naujas *ukouk* dainavimo būdas – ne atskirų dainininkų, o **kelių grupių dainavimas kanonu** (nuotraukoje matyti, kaip *upopo* dainuoja dvi grupės, 22 pvz.). Toks dainavimo būdas, nors anksčiau tradicijoje niekada nebuvo žinomas, šiomis dienomis ima vyrauti.

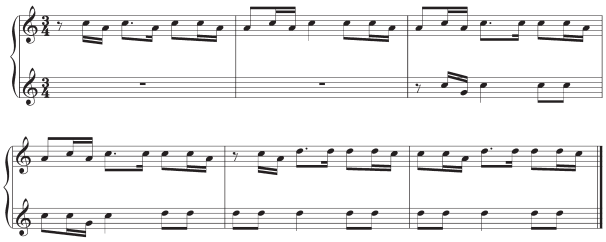
22 pvz. *Upopo*, dainuojama dviejų grupių kanonu, Mukavos apyl.[121]

Įdomu, kad lygiai tokią pat tendenciją galima pastebėti šiandieniame sutartinių tradicijos gaivinimo etape. Dauguma nepatyrusių sutartinių giedotojų grupių vengia giedojimo po vieną – tą pačią balso partiją paprastai dubliuoja 2, kartais – 3 ir daugiau giesmininkų (23 pvz.). Taip giedoti, anot šiandienių sutartinių puoselėtojų, yra „drąsiau", „paprasčiau", „lengviau" (nėra pavojaus išklysti iš savo partijos, „nusidainuoti"), „garsiau" ir pan.

23 pvz. Šokamoji sutartinė, giedama dubliuojant balso partijas kelioms giedotojoms (nuotrauka iš 2011 m. tarptautinio folkloro festivalio „Skamba skamba kankliai")

Kaip matome, lietuvių ir ainų – dvi geografiškai izoliuotas vietoves – vienija bendri polifonijos principai, tokios pat raidos tendencijos. Tai leidžia pritarti Paulio Collaerio nuomonei, kad skirtingų tautų muzikinės-garsinės sąmonės formavimosi procesas vyko panašiais etapais[122]. Vis dėlto įsidėmėtina, kad ir lietuviai, ir ainai yra išlaikę pačias seniausias ir įvairiausias linijinio daugiabalsiškumo formas, kurių neaptikta daugelio kitų tautų ankstyvojo daugiabalsio dainavimo tradicijose. Viena vertus, bendri linijinio daugiabalsiškumo principai liudija lietuvių (Švenčionių–Ignalinos teritorijos) pavyzdžių, artimų sutartinėms, archajiškumą, kita vertus, paneigia anksčiau vyravusią nuomonę apie ainų „laukiniškumą", atskleisdami tipologinę jų polifonijos giminystę su „europietiškąja" polifonija (nors ir pačios sutartinės, kaip minėta, „svetimos" muzikalaus europiečio ausiai).

Be detaliai aptartų įvairių linijinio daugiabalsiškumo formų, lietuvių ir ainų polifoninio dainavimo tradicijas jungia ir daugiau bendrų bruožų. Vienas jų – **sekundų sąskambiai**. Kaip žinoma, svarbiausiais lietuvių polifoninio stiliaus bruožais, vienijančiais vokalinę ir instrumentinę tradicijas, laikytini gausūs (dažnai – vyraujantys) sekundų sąskambiai ir komplementinė ritmika. Sutartinių muzikos estetikos kontekste sekunda suvokiama ne kaip disonansas, bet kaip konsonansas (t. y. darnus intervalas). Aštrūs sekundų sąskambiai būdingi ir kai kurioms ainų dainoms (24 pvz.). Į tai atkreipė dėmesį ir Jordania, teigdamas, kad ainų polifoniją ir lietuvių sutartines vienija du svarbūs struktūros elementai: kanoninis dainavimo būdas ir sekundiniai disonansai[123].



24 pvz. Sekundų sąskambiai ainų dainoje (Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965, p. 16, Nr. 55)

Abiejose tradicijose dainavimas gretintas su **paukščių giedojimu, čiulbėjimu**. Sakyta, kad sutartinių giedojimas – kaip: a) gervių gargėjimas; b) gulbių tūtavimas; c) vištų kudakavimas[124]. Terminas *tūtuoti* reiškia „giedoti (ir šokti) sutartines, čiulbėti, trimituoti (ragais, daudytėmis), skudučiuoti (vienas skudučių pavadinimų – tutūklės)“ ir pan.[125]

Ainų dainų sėdint (*upopo*) skambesys etimologiškai siejamas su žodžiu *upopo* „triukšmingas dainavimas, kaip paukščių čiulbėjimas, čiauškimas“[126]. Šokių dainose balsais ir judesiais imituojami gyvūnai, vabzdžiai (tai susiję su animizmu). Ypač dažnai mėgdžiojami paukščiai, pvz., Mukavoje yra žinomas *hararki* („paukščių šokis“, 25 pvz.)[127]; „gervės šokį“ *tsirumai* (iš jap. *tsuru* „gervė“ ir *mai* „šokis“) mini vokietis mokslininkas Heinrichas Botho Scheube, XIX a. tyrinėjęs ir detaliai aprašęs meškos ceremoniją[128].

25 pvz. Ainų *hararki* „paukščių šokis“

Ainų tradicijoje gyvuoja įvairūs *rimse* šokių variantai; juose imituojami gervių, perkūno oželių, baltauodegių čiurlių ir kitų paukščių judesiai (yra žinomas ir specialus pavadinimas *chikap rimse* „paukščių šokis“). Šių šokių dainose esama žodžių, mėgdžiojančių paukščių čiauškėjimą. Moterys imituoja ir pačių paukščių balsus, naudodamos treles ir falcetinį balso registrą[129].

Įdomu, kad ainų terminas *haw*, pažodžiui „balsas“, tinka žmogaus, paukščių ir kitų gyvūnų balsams, taip pat kai kurių muzikos instrumentų, pvz., *tonkori* (5 stygų citros tipo instrumentas)[130] ir vakarietiško smuiko, skleidžiamiems garsams apibrėžti[131] (plg. liet. *tūtavimo* reikšmes). Beje, svarbiausio ainų instrumento *tonkori* ypatumu, anot Tanimoto, laikytina žvaigždės formos išpjova (rezonavimo anga) dekos centre[132] (26 pvz.). Panaši išpjova (saulutės, segmentinės žvaigždės ir panašių formų) būdinga ir lietuvių penkiastygėms kanklėms (jomis Biržų krašte skambintos vokalinės sutartinės, 27 pvz.).

26 pvz. Ainų muzikantė, skambinanti tradiciniu muzikos instrumentu *tonkori*

27 pvz. Biržų krašto kanklininkas Petras Lapienė derina penkiastyges kankles

Apskritai abiem polifoninėms tradicijoms būdingas **dainavimo, šokio ir muzikos sinkretizmas**. Visą lietuvių atlikimo įvairovę, kaip minėta, išreiškia *tūtavimo* terminas. *Rimse* ainų kalboje reiškia ir šokį, ir šokį-dainą. *Rimse*, kurio pradinė reikšmė yra „kelti trankų garsą", nurodo į šokio ir dainos derinį, kilusį iš šokio demonstravimo[133]. Sachalino ainų kolektyviai atliekamas repertuaras vadinamas *heciri** arba *hecire** – čia nėra skirtumo tarp „šokio dainų" ir „dainų sėdint" arba tarp dainų ir šokių[134].

Ir lietuvių, ir ainų vokalinėje polifonijoje vyraujantį vaidmenį vaidina **moterys**. Remiantis gausiai užrašytais sutartinių pateikėjų komentarais, galima teigti, kad moterys buvusios pagrindinės sutartinių giedotojos (vyrų giedojimas minimas retai). Visi archyviniai įrašai (1935–1939 m.) daryti tik moterų grupių (išskyrus vienintelę Biržų grupę, kurioje, trūkstant vienos giedotojos, vieną iš balso partijų Tautosakos archyve Kaune įgiedojo vyras – Petras Lapienė). O instrumentinės sutartinės – vyrų sritis (nors esama išimčių: gana dažnai skudučiuodavusios ir moterys, retkarčiais jos ir ragu trimituodavusios). Tiesa, vėlesnių laikų šokamųjų sutartinių aprašuose minimas ir vyrų dalyvavimas[135]. *Kolektyvines sutartines* galėjo kartu dainuoti ir vyrai, ir moterys.

Ainų polifonija taip pat siejama su moterimis. Antai *upopos* dažniausiai dainuojamos moterų, sėdinčių aplink ritualinio indo dangtį. Vienos moterys paprastai minimos ir rato šokių aprašuose[136]. Vis dėlto Forlivesi atkreipė dėmesį, kad tarp 1929 m. garso įrašų yra 5 trumpi, bet gana įmantrūs polifoniniai kūrinėliai, atliekami vyrų[137].

Nėra abejonių, kad ir sutartinės, ir ainų polifoninės dainos yra **apeiginės prigimties**. Kaip žinoma, dauguma sutartinių buvo susijusios su darbo, kalendorinių švenčių (Užgavėnių pasivažinėjimo, *paruginės*, *kupolinės* ir kt.), vestuvių, krikštynų ir kitomis apeigomis. Apeiginio konteksto aprašai, deja, nėra gausūs. Literatūroje apie ainų dainavimo tradiciją teigiama, kad *upopos* – tai sakralios švenčių dainos (japoniškai *matsuri-no uta*)[138]. Tiesa, greta „švenčių" dainų skiriamos ir „kasdienės". Tačiau, Tanimoto pastebėjimu, ir vadinamosios kasdienės dainos turėjo veikiau šventą nei pasaulietišką prasmę. Pavyzdžiui, tokios dainos kaip *kar upopo* (sakės gamybos daina) ir *iyuta upopo* (grūdimo daina) yra ne darbo dainos; tiksliau tariant, jos yra „magiškai orientuotos", jų dainavimas turėjo apsaugoti nuo piktų dvasių[139]. Taigi „kasdienės dainos", anot Tanimoto, taip pat buvo savotiška maldos forma. Šios „maldos dainos" buvo reguliariai atliekamos prieš valgant, po žvejybos, linkint geros medžioklės ir daugeliu kitų atvejų. Tik duomenys apie kasdienes dainas yra labai sunkiai gaunami – dauguma jų niekada nebuvo užrašytos.

Labai svarbus lietuvių ir ainų polifonijos tradicijose yra **dainavimas ratu** (**rate**). Matyt, iš dalies tai susiję su kanoniniu dainavimo principu ir įprastu 3 ar daugiau giedotojų sustojimu veidais viena priešais kitą giedant (28 pvz.).

28 pvz. Sutartinių giedotojų grupė „Trys keturiose" (Jurgitos Treinytės-Jorės nuotrauka, 2006 m.)

Neatsitiktinai vienas iš trejinių (kanoninių sutartinių) liaudiškų pavadinimų – *apskrita*: „Sutartinė apskrita, sektinė, trijõs."[140] Žinomas ir pasakymas *aplinkui giedoti*: „Viena pradeda, tuoj kita pagauna, iš tos trečia, ir taip eina aplinkui, kiek tų giedotojų yra."[141] Giedojimas ratu, be abejo, nedalomai susijęs ir su choreografija. Būdingas sutartinių šokių elementas – vaikščiojimas ratu: a) susikabinus rankomis; b) nesusikabinus, viena paskui kitą; c) sudėjus po vieną ranką į vidurį („žvaigždutė") ir kt. Ainų *upopo*, kaip jau minėta, dainuojamos ratu: moterys sėdi aplink ritualinio indo dangtį, ritmiškai stuksi į dangtį rankomis ir dainuoja kanoną. *Rimse* – rato šokis[142] – kartais, kaip ir *upopo*, dainuojamas kanonu (29 pvz.).

29 pvz. Ainų rato šokis (fotografuota 1999 m.[143])

Baigiamosios pastabos

Autorės aptikti ir straipsnyje aptarti etninės muzikos panašumai tėra tik pradžia tolesniems nuodugniems lietuvių ir ainų kultūros ryšių tyrimams. Akivaizdu, kad nepaisant šių dviejų tautų vokalinių tradicijų skirtumų (ypač garso išgavimo, artikuliacijos srityje[144]), jas vienija tam tikri bendri senosios kūrybos principai (be abejo, dalis jų yra universalūs, aptinkami daugelyje archajiškų tradicinių

kultūrų). Pastarieji apima ne tik pirmapradės poezijos ir archajiško muzikinio mąstymo sritis, bet ir savitą laiko bei erdvės sampratą.

Kanonas (imitacija) lietuvių ir ainų vokalinėse tradicijose tampa ne tiek muzikos forma, kiek pasaulėvokos dalimi. Dainavimas / šokimas ratu (rate) interpretuotinas kaip išgryninta individualaus ir bendro dvasinio susitelkimo forma, turinti hipnotinį poveikį ir proceso dalyviams, ir aplinkiniams. Tiesa, pastarasis dar nėra tapęs specialių tyrimų objektu, nors atskirų tyrinėtojų itin glaustai aptartas[145].

Kanonis-imitacinis dainavimais (dainavimas ratu) ir ainams, ir lietuviams yra vienodai svarbus, išskiriantis šias tautas iš kitų. Antai *ukok*, lyginant jį su kaimyninėmis tautomis (ypač kontinentinės Japonijos), anot Kôchi, yra unikalus ainų reiškinys – niekas aplink neturi panašaus polifoninio dainavimo stiliaus[146]. Tas pats pasakytina ir apie lietuvių sutartines – kaimyninių tautų apsuptyje jos neturi analogų, yra visiškai vienišas fenomenas.

Tad nenuostabu, kad polifonija tapo šių dviejų tautų kultūrinės tapatybės žyme. Kôchi pastebėjimu, ainų tradicinė polifonija, ypač *ukouk* dainavimas, šiandien įgyja naują prasmę: tai ne tik tradicinio dainavimo stilius, bet ir būdas ainams išreikšti savo muzikinę tapatybę[147].

Sutartinės muzikų pasaulyje jau nuo XX a. pradžios tapo vienu ryškiausių lietuvių tautinės tapatybės simbolių. Išskirtinį dėmesį sutartinėms, kaip lietuvių tautinės kultūros simboliui, rodo ir 2009 m. Lietuvos tūkstantmečio dainų šventei jos rengėjų parinktas pavadinimas „Amžių sutartinė“[148].

Nuorodos

1 B. Pilsudskis gimė 1866 m. spalio 21 d. Zulavų dvare, Švenčionių aps., mirė (manoma, nusiskandino Senos upėje) 1918 m. gegužės 17 d. Paryžiuje.

2 Gumuliauskas, 2009.

3 1915 m. pabaigoje Šveicarijos lietuviai įsteigė komitetą Karo aukoms Lietuvoje šelpti. To komiteto pirmininku buvo išrinktas ramaus būdo B. Pilsudskis (nuosaikus Lietuvos ir Lenkijos unijos šalininkas, palankus lietuviams). Jis net mėgino komiteto posėdžiams pirmininkauti lietuviškai, stengėsi kiek galėdamas taikyti karštai diskutuojančius lenkus ir lietuvius. Už tai gavo „pamišusio litvomano“ pravardę (Zemlickas, 2004).

4 Gumuliauskas, 2009, p. 391.

5 Pilsudski, 1907. Краткий очерк экономического быта айнов на о. Сахалине и статистика их. In *Записки общества изучения Амурского края* 10, p. 89–116. Владивосток; 1908. Szamanizm u Ajnów na Sachalinie. *Wieczory Polskie*, pod. red. T. Piniego. Lwów: Altenberg, p. 327–350; 1909a. Das Bärenfest der Ainen auf Sachalin. In *Globus*. Illustrierte Zeitschrift für Länder und Völkerkunde (Braunschweig), t. 46, Nr. 3, p. 37–41, Nr. 4, p. 53–60; 1909b. Der Schamanismus bei den Ainu Stämmen von Sachalin. In *Globus*. Illustrierte Zeitschrift für Länder und Völkerkunde (Braunschweig), t. 45, Nr. 5, p. 72–78; 1909c. Die Urbewohner von Sachalin. In *Globus*. Illustrierte Zeitschrift für Länder und Völkerkunde (Braunschweig), t. 46, Nr. 21, p. 325–330; 1909d. Аборигены о. Сахалина. In *Живая старина* 18/3, p. 3–17; 1909e. Na niedźwiedziem święcie u Ajnów z wyspy Sachalinu. In *Sfinks* 7, p. 206–221; 8, p. 106–113, 299–309, 489–501; 1912. Les signes de proprieté des Aīno. In *Revue d'Ethnographie et de Sociologie* 3, p. 100–118.

6 Račiūnaitė-Vyčinienė D. Lithuanian and Ainu Vocal Polyphony: Certain Parallels. *The Fifth International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbilisi, 2010.

7 Tūkstantmečių senumo Džiomono kultūros kilmė siekia ledynmečio pabaigą, kai Japonijos salos dar buvo susijungusios su Sibiru šiaurėje ir Korėja pietvakariuose.

8 Senieji ainai vertėsi rinkimu, žvejyba ir medžiokle, todėl buvo svarbu išlaikyti pusiausvyrą tarp gamtos ir žmonių populiacijos: neleisti demografinių sprogimų. Tokios kultūros gyvybei palaikyti buvo būtina gana didelė gamtos erdvė, todėl neolitiniai ainai buvo gana nutolę vieni nuo kitų: jie anksti išsklaidytai apsigyveno visose Japonijos archipelago salose.

9 Keally, C. T. Jomon Culture. In *Japanese Archeology*. Prieiga per internetą: http://www.t-net.ne.jp/~keally/jomon.html.

10 Hanihara, 1990; Hudson, 1999, ir kt.

11 Дьяконова, 2009.

12 Ryžiai – itin produktyvi kultūra, leidžianti gana gausiam žmonių būriui apsigyventi labai nedidelėje teritorijoje. Pamažu žemdirbių daugėja, jie ima kelti grėsmę gamtinei pusiausvyrai, kuri buvo labai svarbi normaliam neolitinių ainų gyvavimui. Prasideda ainų migracija į Sachaliną, žemutinį Amūrą ir Kurilų salas.

13 Jajojo epocha – Japonijos istorijos laikotarpis, trukęs nuo III a. pr. Kr. iki I–III m. Jai būdingi geležiniai ir bronziniai įrankiai, ginklai ir papuošalai, paplinta audimas ir užliejamasis ryžių auginimas (*История Японии*, 1998, p. 41–42).

14 Čia reikėtų atkreipti dėmesį, kad japonai ainus vadino *edzo* 蝦夷 arba / *ebisu* 夷, tai reiškė „barbarai“, „laukiniai“ (Левковская, 2010, p. 195).

15 Таксами, Косарев, 2009; Miyajima, 1999.

16 Васильевский, 1981, p. 35.

17 Дьяконова, 2009.

18 Forlivesi, 2004, p. 71. Čia galima prisiminti ir sutartinių transkripcijas. Dauguma sutartinių, nykstant kolektyvinio giedojimo tradicijai, buvo užrašytos ne iš grupių, bet iš pavienių giedotojų. Sutartinių melodijos buvo užrašomos kaip vienbalsės, pažymint kito balso įstojimo vietą arba pakomentuojant, kad sutartinė turėtų būti atliekama vienokiu ar kitokiu būdu. Plačiau apie tai žr. Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000.

19 Forlivesi, 2004, p. 78.

20 Ten pat, p. 82.

21 SlS I 720.

22 SlS I 735.

23 Forlivesi, 2004, p. 78–79.

24 Ten pat, p. 73.

25 Iš Č. Sasnausko laiško E. Volteriui juodraščio; cit. iš: Landsbergis, 1980, p. 62–63.

26 Kôchi R. On the Polyphonic singing styles in Ainu Traditional Music and some recent changes. *The 5th International Symposium on Traditional Polyphony*, 4–9 October, 2010, Tbilisi, Georgia.

27 Šią dainų rūšį žmonės vadino labai įvairiai: s*utartinėmis*, *sutarytinėmis*, *sutarytėmis*, *sutartynām*, *saugėmis*, *kapotinėmis*, *palaistinėmis*, *palaidomis*, *paduotinėmis*, *apskritomis*, *sektinėmis*, *rairuotinėmis* ir pan. Slaviūnas, 2006, 20; Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, p. 73–74.

28 Taip sutartines vadino jų rinkėjai – kan. Adolfas Sabaliauskas, prof. Aukusti Robertas Niemi ir kt., norėdami jas atskirti nuo naujesnių (ištisinių) dainų: „Yra kita lietuvių dainių rūšis,

kurios vadinas giesmės. Nėra tai, kaip kas manytų, dvasiškos giesmės, bet svietiškos. Ir jas, kaip tie seni giesmininkai kalba, ne dainuoja, bet gieda. Ir jie jau neapsiriks: dainos nepavadįs giesme, o giesmės – daina, – toks tarp jų skirtumas. Muzikališkai didelis skirtas tarp dainų ir giesmių, bet ir tekste galima matyti skirtumą" (Sabaliauskas, 1911, p. 7).

29 Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000.

30 Slaviūnas, 1958–1959.

31 Pavadinimas kildinamas nuo apeiginio rugių lankymo – vaikščiojimo parugėmis, giedant specialias giesmes.

32 Ji gali būti atliekama vaikščiojant parugėmis (kaip *paruginė*) arba per rugiapjūtę.

33 Pavadinimas kildinamas nuo pasikartojančio refreno *ciuta, ciutelė* arba *čiuta, čiutelė*, bene dažniausiai aptinkamo paruginėse giesmėse.

34 Pavyzdžiui, *paruginės* giedamos kanonu (dviejõs arba trijõs) ir keturinėms artimu (keturių atlikėjų arba dviejų pulkų) būdu.

35 *Ištisinėmis* arba *išilginėmis* dainomis liaudies terminologija vadinamos paprastos, nesutartinai dainuojamos dainos (Slaviūnas, 2006, p. 21).

36 Kaip žinoma, kanonas (muzikinė forma) iš esmės yra pagrįstas paprasto imitavimo (vedančiojo dainininko / muzikanto mėgdžiojimo) principu. Apskritai imitavimas / atkartojimas yra nepaprastai svarbus ko nors mokantis – perimant kokią nors tradiciją. Įvairiose kultūrose mėgdžiojimo principas yra pagrindinis vaikams perimant suaugusiųjų patirtį. Ištirta, kad vaikų socializacijai ir inkultūracijai ypač reikšmingi vaidmenų žaidimai. „Tradicinėje kultūroje vaikai ir paaugliai, negalėdami išgyventi daugelio situacijų, būdingų suaugusiojo žmogaus gyvenimui, imitavo jas savo žaidimuose, žaidimo forma atkurdami pastarųjų tarpusavio santykius ir darbo veiklą" (Stonkuvienė, 2006, p. 35). Daugelio tautų liaudies choreografijoje (rateliuose, šokiuose, lietuvių – ir šokamosiose sutartinėse) įvairūs judesiai, kadaise turėję similinės magijos prasmę, vaikų repertuare tampa žaidybiniais suaugusiųjų darbų (arba įvairių augalų, pvz., aguonos, lino, kanapės ir kt., augimo ir brandos) „imitavimo" judesiais.

37 Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000.

38 Slaviūnas, 1958–1959.

39 Šitos kanoninių sutartinių skirstymas, Z. Slaviūno tyrimais, aptinkamas tik apie Kupiškį ir Šimonis (Slaviūnas, 2006, p. 23).

40 Račiūnaitė-Vyčinienė, 2001.

41 Иванов, 1993, p. 63–64.

42 Ten pat, p. 52. Čia verta prisiminti ir lietuvių polifoninės muzikos nuoseklų skudučių įstojimo principą. Gana dažnai pirmajai iš paskos sekančios partijos yra pradedančiosios partijos kanoninis dubliavimas (paprastas arba „vėžinis"), pvz., LLIM 78, LLIM 86 ir kt.

43 Жуланова, 1997, p. 163.

44 Величкина, 1993, p. 80. Beje, analogišką principą galima aptikti ir Afrikoje – toks „ritminio persipynimo" (*Kreutzrhytmik*) principas būdingas ir instrumentinei (būgnų, ksilofonų, medinių trimitų ir kt.), ir vokalinei afrikiečių muzikai. Antai Ugandos (Rytų Afrika) dviejų ksilofonininkų grojimas pagrįstas „dvitakčio dalijimo" sukibimu (*duple-division interlocking*) – antrasis muzikantas įstoja nuo pirmojo atsilikdamas „puse dalies" (Kubik, 1988, p. 85–86). Apie kanono apraiškas Afrikos muzikoje gana išsamiai rašė Georgas Herzogas (Herzog G. Canon in West African xylophone melodies. In *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 2, No. 3, 1949), Arthuras Jonesas (Jones A. M. African drumming – a study of the combination of rhythms in African music. In *Bantu Studies*, Vol. 8, 1934) ir kiti tyrinėtojai.

45 Plačiau apie tai žr. Račiūnaitė-Vyčinienė, 2001.

46 Apie tai žr. *История полифонии*. Вып. 1: Ю. Евдокимова. *Многоголосие средневековья*. X–XIV века. Москва, 1983; Жордания, 1989, ir kt.

47 Sachs, 1974, p. 46; Sachs, 1988, p. 184; Алексеев, 1986, p. 119, ir kt.

48 Чекановска, 1983, p. 150.

49 Sachs, 1988, p. 184.

50 Williamson, 1912, p. 217.

51 Алексеев, 1986, p. 119.

52 C. Sachso pastebėjimais, primityvių tautelių kanonas, pvz., batekų šokio daina, gali lygiuotis su europietiškuoju (Sachs, 1974, p. 46).

53 Pasak P. Collaerio, archajiškos polifonijos fone organumo ir kondukto pasirodymas nebeatrodo toks nelauktas ir mįslingas (Collaer, 1960, p. 65).

54 Fitzhugh, 2004.

55 Iwasaki-Goodman, Nomoto, 2001.

56 Batchelor, John. The Ainu Bear Festival: A Description of Ainu Bear Festivals as Witnessed by the Writer Some Fifty Years Ago. In *Detached from Transactions of the Asiatic Society of Japan*, series 2, vol. 9, 1932; Kitagawa, Joseph M. Ainu bear festival (Iyomante). In *History of Religions*, Vol. 1, No. 1. The University of Chicago Press, 1961, p. 95–151.

57 Arnoldo Henrio Landoro, XIX a. antropologo, rašytojo, komentarai prie Okinawos Sobos nuotraukos (Landor, Arnold Henry Savage. *Alone with the Hairy Ainu or, 3,800 Miles on a Pack Saddle in Yezo and a Cruise to the Kurile Islands.* Facsimile reprint of the 1893 edition by John Murray, London. Adamant Media Corporation, 2001, p. 262). Prieiga per internetą: http://oldphotosjapan.com/en/photos/652/ainu-women-using-mortar.

58 Jordania, 2006, p. 155.

59 Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965, p. 566.

60 Chiba, 2008, p. 333. Skirtingai nei Hokaido, Sachalino ainų kolektyviai atliekamas repertuaras vadinamas *heciri** arba *hecire**. Čia nėra skirtumo tarp *šokio dainų* ir *dainų sėdint* arba tarp *šokio* ir *dainos*. Terminas *heciri-yukara** vis dėlto gali reikšti vien tik dainas. Prieiga per internetą: http://furiya-music-material.miyakyo-u.ac.jp/Ainu%28English%29/ainu/kaisetsu/index.html.

61 Hokaide *upopo* – tai daina, dainuojama per meškos šventę arba per kitus šventinius sambūrius. Žinomos *rok-upopo* „dainos sėdint", *rimse-upopo* „šokių dainos" ir *roski-upopo* „dainos stovint". *Rok-upopo* dažniausiai atliekamos moterų, dainuojančių kanoniškai (*ukouk*) ir mušančių ritmą į indo dangtį. *Rimse-upopo* paprastai dainuojamos antifoniškai arba unisonu pačių šokėjų, jiems lėtai sukantis ratu arba stovint ir plojant rankomis. Žodis *upopo* kai kada vartojamas plačiau, apimant ir darbo dainas, laisvalaikio dainas bei lopšines. Prieiga per internetą: http://furiya-music-material.miyakyo-u.ac.jp/Ainu%28English%29/ainu/kaisetsu/index.html.

62 Prieiga per internetą: http://furiya-music-material.miyakyo-u.ac.jp/Ainu%28English%29/ainu/kaisetsu/index.html. Beje, panašiai ir lietuvių giesmininkės apibūdina sutartinį dainavimą: „...kai visos sutinka, labai gražu, išeina kaip šokunt" (pat. Paulina Jasiulienė, 73 m., Kackonių k., Svirkų apyl., Švenčionių r. (kilusi iš Mociūnų k.); užr. A. Jarmala (tekstą) ir G. Četkauskaitė (melodiją) 1958 m.; MFA KTR 12 (178).

63 Tanimoto [Sarashina, Tanimoto, Masuda], 1965, p. 63; cit. iš: Jordania, 2006, p. 155.

64 Ten pat.

65 Nuotrauka imta iš: *Research Report of the Hokkaido Ainu Culture Research Center*, No. 2, June 2005.

66 Vis dėlto dalis ainų kūrinių nesiduoda priskiriami šiai rūšiai. Jie pagrįsti trumpais, dažniausiai kartojamais segmentais arba motyvų sekomis, išreikštomis ypatingomis vokalinėmis technikomis. Kai kurie dainininkai tokį atlikimo stilių apibūdina žodžiu *rekte* „sukelti garsą, priversti skambėti arba nuskambėti" (Chiba, 2008, p. 325).

67 Nattiez, 1990, p. 71.

68 Kôchi, 2010.

69 Šių beprasmių žodžių (*hoy ya hoy hussa na ha o hoy ya hoy*) vartojimas tuo metu, kai daina atliekama, ir jų nesuprantamumas – būdingas ainų dainavimo tradicijos bruožas.

70 Paprastai kelios dainuojančios moterys sėdi aplink didelio medinio indo dangtį ir, mušdamos jį rankomis, palaiko ritmą (Chiba, 2008, p. 333).

71 Iš autorės pokalbio su G. Tavlai 1999 m. lapkritį Vilniuje.

72 *Lumždinė* (nuo žodžio *lumždis* (*lumzdis*, *vamzdis*) – 2 lumzdeliais arba 2 daudytėmis pučiama arba 2 giedotojų giedama sutartinė (pat. Ona Smilgienė, g. 1837 m. Gavėniškio k., Papilio apyl., Biržų aps., 1911 m. užr. A. Sabaliauskas (SbG 451)); plg. pastabą prie kitos sutartinės (SlS 1541): „Viena dainuoja, kita užutaria ir dainuodamos šoka. Vienos – kitos apšoka ir vėl atsistoja savo vietoj." „Prie mel. pažymėta „lumždžio" (pat. Alzbieta Paliulienė, 25 m., Savučių vnk., Vabalninko vlsč., Biržų aps. 1911 m. užr. A. Sabaliauskas).

73 Gausioje sutartinių terminijoje *rinkiniu* vadinama melodinė partija, susijusi su pagrindiniu (*renkamu*) tekstu, atitinkamai *rinkėja* – pagrindinio teksto giedotoja. Taigi *dvejinės* sudarytos iš dviejų *rinkinių*, jas lygiomis teisėmis gieda 2 *rinkėjos*.

74 Šis pavadinimas, autorės manymu, nėra labai tikslus, tačiau juo norima nusakyti tik dvejinėms būdingą derinį: laisvąją kontrapunktinę polifoniją tarp balsų ir to paties teksto kartojimą skirtingose partijose. Šiuo atveju skirtingi yra ne du, bet trys balsai (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, p. 134). Dar skiriamos antifoninės dvejinės (jos vadintinos *dvejinėmis keturiose*), kurios, skirtingai nei paprastosios, yra giedamos dviejų porų giedotojų pakaitomis. Keletą tokių dvejinių randame tarp darbo sutartinių. Kai kurios *dvejinių keturiose* yra šoktinės (priešpriešiais šoka dvi poros), kitos – dialoginės (klausimų ir atsakymų forma lemia pakaitinį jų giedojimą ne dviejõs, bet keturiõs).

75 Pagal autorės sutartinių tipologiją tai 20–23 tipai (ten pat, p. 120–125).

76 Tai 24 ir 25 tipai (ten pat, p. 125–127).

77 Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, p. 125–126.

78 Boiko, 1996; 2000.

79 Nakienė, 2003.

80 Žr. autorės išskirtą trečiąjį sutartinių tipą: tai dviejų giedotojų (grupių) kanonas, liaudyje vadintas *dvejõs* arba *in du pulku* (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, p. 91). Matyt, pavadinimas *keturinė* šiuo atveju bus atsiradęs nuo tradicijoje nusistovėjusio 4 giedotojų skaičiaus.

81 Kontrapunktas [it. *contrappunto* < lot. (*punctus*) *contra punctum* – taškas prieš tašką; pagal pažymėjimus prieš natas]: 1. kelių kartu skambančių daugiabalsio muz. kūrinio melodinių linijų derinys; 2. daugiabalsio muz. kūrinio melodinė linija, skambanti kartu su tema (*Tarptautinių žodžių žodynas*, Vilnius: Vyriausioji enciklopedijų redakcija, 1985. www.zodziai.lt).

82 Chiba, 2008, p. 333.

83 Tai daina-šokis; šokėjai imituoja ligonio apvalymo judesius ir atsikrato piktųjų dvasių.

84 Nuotrauka imta iš: *Research Report of the Hokkaido Ainu Culture Research Center*, No. 5, March 2009.

85 Prieiga per internetą: http://www.culturalprofiles.net/japan/Directories/Japan_Cultural_Profile/-10584.html.

86 Kontrapunktas, pasak filosofo Karlo Popperio, Europos kultūros „stulbinantis pasiekimas", „unikalumas" ir „lemiamas žingsnis", iš esmės yra būdingas rašytinei (ir sukurtai) muzikai (Forlivesi, 2004, p. 80).

87 Ten pat, p. 90. Šiaip ar taip, Forlivesio manymu, nėra jokių abejonių, kad naujai atrasti penki polifoniniai kūriniai išeina toli už pripažinto *kanoninės formos* modelio, dažniausiai limituojančio ainų muzikos sudėtingumą, ribų. Šios sugalvotos struktūros, kuriose vokalinės linijos (3 arba daugiau) greitai dengia viena kitą, anot tyrinėtojo, sukelia akustinę iliuziją, kad „užplūsta visata, pilna onomatopėjų, nors šiuo atveju būtų geriau sakyti, – giria su visomis savo natūraliomis ir metafizinėmis potekstėmis: šauksmais ir refrenais, kurie gali būti laikomi laukinių gyvūnų, garbintų primityvių žmonių primityviais laikais, riksmų ir urzgimų imitacijos išplėtojimu" (ten pat, p. 83). Jausmas-potyris ir vaizduotė akustiškai supinti su muzikine logika ir taisyklinga organizacija. Peržengus ribas, už kurių kiekvienas pavienis balsas jau gali būti suvokiamas atskirai kaip savarankiškas, ainų tęstinė polifonija tampa *sistemos*, kuri kultūriškai yra veikiau šiaurinė nei pietinė ar vakarinė, dalimi. Beje, ainų kultūra turi nemažai bendrumų su inuitų (Kanados eskimų) ir Rytų Sibiro tautomis (ten pat).

88 SIS 1793.

89 SIS 1818 (užr. 1925 m.).

90 Užr. 1986 m. Lietuvos TSR valstybinės konservatorijos ekspedicijoje Karsakiškyje, Panevėžio r.

91 Pat. Marcelė Ulienė, 64 m., ir Ona Misienė, 86 m., Kučių k., Ramygalos apyl., Panevėžio r.; užr. 1959 m. A. Ulys (iš: *Uliūnai*. Sudarytojas Albertas Ulys. Vilnius: Lietuvos kraštotyros draugija, 1993, p. 333–334).

92 Tai Manfredo Bukofzerio terminas (Jurėnaitė-Epih, 2003, p. 20).

93 J. Jordanijos manymu, tai galėtų būti Europos senosios *burdoninės polifonijos*, patyrusios europietiškos profesionaliosios muzikos įtaką (tai rodo daugelyje kolektyvinių sutartinių pavyzdžių įsivyravusi trigarsių harmonija, gyvuojanti drauge su išlikusia burdonine boso partija), palikimas (Jordania, 2006, p. 234).

94 Tokios priešpriešos šaknų galbūt reikėtų ieškoti *muzikiniame dialoge*, kuris, pasak etnomuzikologo Izalijaus Zemcovskio, iš esmės yra universalus (be to, seniausios stadijos) visos žmonijos reiškinys (Земцовский, 1986, p. 11). Pavyzdžiui, adygų (adygėjų) ir gretimų Kaukazo tautų poetinė struktūra charakterizuojama dviejų komponentų – prasminio teksto dalies ir asemantinių žodžių (šūksnių, dažnai turinčių refreno funkciją) – priešpriešinimu (Блаева, 1986, p. 41–42).

95 Pat. Anelė Gasytė-Špakauskienė, g. 1913 m. Ceikiniuose, Ignalinos r., gyv. Gudelių k., Švenčionių r. 1986 m. užr. D. Račiūnaitė ir D. Prakopimaitė (MFA KLF 654 (1)).

96 Pat. Pranė Mikulėnaitė-Jasiulionienė, g. 1908 m. Stoniūnų k., Švenčionių apyl. 1986 m. užr. D. Račiūnaitė, D. Prakopimaitė ir R. Ambrazevičius (MFA KLF 654 (76)).

97 SlS, III, 734. *Suokti* – „giedoti, čiulbėti".

98 Niemi, 1996, p. 269. Plačiau apie tai žr. Račiūnaitė-Vyčinienė, 2004.

99 *Rokuotojas* – kas apskaičiuoja, suskaičiuoja; *išrokuotojas* – kas iškalba, išsako; [*per-, su-*]*rokuoti* – susitarti, sutarti (LKŽ XI, p. 823–824); *rokuoti* – skaičiuoti, minėti, patarti, kalbėti, sakyti; [*ap-, iš-*]*rokuoti* – numatyti, apgalvoti (ten pat, p. 819).

[100] Šie pavadinimai aptinkami latvių liaudies dainų rinkiniuose: Melngailis E. *Latviešu muzikas folkloras materiali*. T. I: Korsa. Rīga, 1951, t. II: Maliena. Rīga, 1952, t. III: Vidiena. Rīga, 1953; Vitoliņš J. *Latviešu tautas muzika: Kázu dziesmas* [Atb. red. E. Kokare]. Rīga, 1968, *Priecibu dziesmas* [Atb. red. A. Klotiņš]. Rīga, 1986, ir kt. Apie tai plačiau žr. Račiūnaitė-Vyčinienė, 2004.

[101] *Vārdotāja* – žodžiaudoja, žiniuonė, „daktarka" (*vārdot* – užkalbėti, [už]varduoti, šundaktariauti; LaLKŽ: 695). Pastarasis pavadinimas šiek tiek susišaukia su lietuvių sutartinių *sakytoja* (plg. latvių *teicēja* – sakytoja, pasakotoja, sekėja), beje, *prasakytojas* – tai pranašas ([*pra-, nu-*]*sakyti* – išpranašauti, numatyti) (LKŽ XII, p. 38, 52, 54–55), ir *rokuotoja* (kitaip tariant, „kalbėtoja', „pranašautoja").

[102] *Barvede* – vedančioji, dainavedė (Lietuvoje *baravede* vadinama svarbiausia linarūtės apeigų dalyvė, geriausia rovėja ir dainininkė, pabaigtuvių vainiko – būtino apeigų atributo – pynėja ir nešėja).

[103] *Sijātāja* – „sijotoja" (lat. *sijāt* – sijoti; *sijotojas* – kas sijoja arba kas atrenka, atskiria). Beje, *rinkti* taip pat reiškia ir „tikrinti rūšiuojant, atmetant netinkamus; iš daugelio skirtis tinkamą" (LKŽ XI, p. 652).

[104] Autorės sistematikoje tai 30–36 tipai (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, p. 134–142).

[105] SlS 1724. 1940 m. įdainavo Marijona Kazlauskienė, 50 m., Pociškės k., Adutiškio vlsč., Švenčionių aps.; mel. iš LTR pl. 1240(3) iššifr. J. Čiurlionytė. Pastaba: „Paruginė. Gieda dviem būriais: vienas gieda teksto eilutę, kitas – refreną. Gieda ne kartu – viena po kitos."

[106] Boiko (Бойко), 1992(a, b); (Bareikytė)-Nakienė, 1997, 2001; Рюйтель, 1994, ir kt.

[107] DzM 146. Pat. Aleksa Pirštelienė, 60 m., Lasiškės k., Adutiškio apyl., Švenčionių r.; 1958 m. užr. V. Velykytė, Č. Cemnolonskis (tekstą) ir G. Četkauskaitė (melodiją); MFA KTR 11(10). Pastaba: „Per Sekmines ir po Sekminių, kol rugiai prinoksta, moterys einam ir dainuojam būry vienu balsu (nepasidalinę į pulkus)."

[108] MFA KTR 11(134). Pat. Julė Steponienė, 76 m., gyv. Jakelių k., Adutiškio apyl. 1958 m. užr. G. Šmulkštytė, V. Januškevičius (tekstą) ir G. Četkauskaitė (melodiją).

[109] SlS 1715. Pat. Anelė Blaževičienė, 67 m., Rizgūnų k., Paringio apyl., Švenčionių aps.; 1936 m. užr. Juozas Aidulis (t.), Juozas Jurga (mel.); LTR 926 (82). Pastaba: „Keturinė. Giedama (kudekuojama) šitaip: pirmas balsas sako: *Aš ėjau, keliavau*; antras ir trečias: *Ai ciuta, da ciuta*, ir t. t. Giesmė rugiapjūtinė (ruginė)."

[110] MFA KTR 12(178). Pat. Paulina Jasiulienė, 73 m., Kackonių k., Svirkų apyl., Švenčionių r. (kilusi iš Mociūnų k.); 1958 m. t. užr. A. Jarmala, mel. G. Četkauskaitė. Pastaba: „Giedam keturiose, nors kaip norim, tai ir daugiau balsų rėkiam. Vadinam „*keturine*". Giedam pjaunant rugius. Susiskirstom in du pulkus. Jei esam keturios, po dvi. Pirmojo būrio viena kuri surinkėja „išmisliauna", o kita „padabavoja", sako žodį „dobile". Kai ši pora padainuoja posmą, tada kita pora dainuoja kitą posmą. Taip išdainuojam visą dainą. Mes pačios sumislijam, padrenkam žodžius. Kaip sumislijam, taip iš išeina daina. Vienos sumisliauja, kitos padaužia. Kai visos sutinka, labai gražu, išeina kaip šokunt."

[111] Šis giedojimo būdas atitinka responsoriumą [lot. *responsorium* < *responso* – atsakau, atsiliepiu]: 1. apeiginio giedojimo būdas: solistas (kunigas) ir choras gieda pakaitomis (www.zodziai.lt).

[112] SlS 1733. 1936 m. įgiedojo *Kupiškio* sutartinių giedotojų grupė. Mel. iš LTR pl. 387a(3) iššifr. J. Čiurlionytė. Šios sutartinės kitas variantas (SlS 1732) atliekamas kitaip: „trys moterys vidury ratelio rinkinį renka, kitos, rateliu eidamos, vis atsako."

[113] SlS 1730. 1940 m. įdainavo M. Kazlauskienė; iš LTR pl. 1240 (1) iššifr. J. Čiurlionytė. Pastaba: „Šią dainą dainuoja dviem būriais; kai pirmas būrys padainuoja abi teksto eilutes, tuomet antras būrys padainuoja refreną. Giedodavo nuo Sekminių iki rugiapjūtės. Kada pradeda pjaut, tada neina parugių. Giedodavo jaunos mergaitės šventadieniais."

[114] MFA KTR 12(8). Šios pakaitinės forma skiriasi nuo simetriškų jos variantų: turi savotišką kadenciją melodijos pabaigoje (pridėtinį refreną *dobiliuli*), o simetriški variantai gali būti atliekami ir kanoninių *trejinių* būdu (SlS 530 ir kt.).

[115] Anot R. Kôchi, ainų pakaitinis dainavimas dažniausiai aptinkamas rato šokių dainose. N. Chibos teigimu, terminas *iekaye* išreiškia **antifoninę** arba **šūksnio-atsiliepimo** formą dainuojant. Pavyzdžiui, trumpa šokių *rimse-upopo* melodija yra dainuojama solisto (*iekey*) ir choro pakaitomis. Be to, solistas kartais vadovauja grupei, suteikdamas dainai pokyčių, paįvairindamas atlikimą. Solistas ir choras gali dalytis dainavimu, pakaitomis dainuodami arba po visą melodiją, arba kiekvienas po tam tikrą melodijos dalį (Chiba, 2008, p. 333).

[116] Pagal D. Račiūnaitės-Vyčinienės sistematiką 35 ir 35a tipai.

[117] Beje, tas pats pakaitinio dainavimo principas (atkartojant visą melodiją) būdingas ir lietuvių **antifoniniam trijų pulkų giedojimui** (trys grupės gieda viena po kitos tą patį posmą nekeisdamos teksto ir melodijos, pvz, „Teka upelė" gieda „trim pulkais, kai eina parugėm. Taip lingviau ir gražiau") bei **trijų pulkų giedojimui po posmą** (kiekviena iš trijų grupių gieda vis naują posmą – renka tekstą toliau) (36 ir 36a tipai).

[118] Prieiga per internetą: http://furiya-music-material.miyakyo-u.ac.jp/Ainu%28English%29/ainu/kaisetsu/index.html.

[119] MFA KTR 99(29). Pat. Adelė Česūnaitė-Grigienė, 68 m., Erzvėto k., Ignalinos r.; užr. D. Sauka, K. Stoškus (tekstą) ir G. Četkauskaitė (melodiją).

[120] Tanimoto, 2000.

[121] Nuotrauka imta iš: http://www.ainu-museum.or.jp/en/study/eng12.html.

[122] Collaer, 1960, p. 52.

[123] Jordania, 2006, p. 250. Sekundinių sąskambių svarbą I. Jordania pabrėžė ir kalbėdamas apie burdono elementus ainų dainavimo tradicijoje (ten pat, p. 157).

[124] Pastarasis atspindi: 1) pagrindinius sutartinių atlikimo bruožus: „šokinėjimą" nuo vieno garso prie kito, atskirų balsių akcentavimą (sutartinės vadintos „kapotinėmis"), skirtingų melodijų ir tekstų skambesį vienu metu – bendrą klegėjimą („*Tos trijõs, keturiõs, kai iš tolo klausais, tai kaip vištos kudoja*" [Pat. Kotryna Veščiūtė-Rasimavičienė, g. 1856 m. Suvaizdžių k., Pandėlio vlsč. 1936 m. užr. Stasys Paliulis LLIM 268.]); 2) XX a. pasikeitusią muzikos estetiką, kitokį požiūrį į sutartines – jų giedojimas aplinkiniams ėmęs kelti juoką („Kai pašidydavo, kad kaip vištos kudoja, tai iš vieno giedodavo" [Pat. E. Tamėnaitė-Janavičienė, g. 1841 m. Suvaizdžių k., Pandėlio vlsč., Rokiškio aps. 1936 m. užr. S. Paliulis LLIM 334.]). Kai kuriose sutartinėse tarsi specialiai pabrėžiamas giedojimo ryšys su vištų klegesiu. Jų refrenai – onomatopėjiniai vištų pamėgdžiojimai: *kudi kudi kudi-ka-ka* (SlS 621a, b) ir pan.

[125] Račiūnaitė-Vyčinienė, 2001, p. 108–109; 2011, p. 427 ir kt.

[126] Jordania, 2006, p. 155.

[127] Užr. 1996 m. (Kôchi, 2010).

[128] Refsing, 2002, p. 7.

[129] Chiba, 2008, p. 333.

130 Beje, lietuvių kanklininkas Jonas Plepas sutartinių kankliavimą vadino *„giedojimu unt kunklių“*, *„giedoti sutartines unt kunklių“* (SlS, 1959, p. 720), tuo tarsi pabrėždamas jų ryšį su giedojimu, su žmogaus balsu.

131 Chiba, 2008, p. 324.

132 Manoma, kad į šią angą įstačius rutulį instrumentas įgyja dvasios. Kadaise *tonkori* buvo naudojamas kaip ritualo įrankis (Tanimoto Kazuyuki. Ainu, *Japan* [Kishibe Shigeo, compiler]. *Grove Music Online*. Prieiga per internetą: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43335pg8#S43335.8.2.

133 Kai kaime įvykdavo koks nors pragaištingas ar nelaimingas atsitikimas, kaimiečiai mosikuodavo kardais aukštyn žemyn, tuo pat metu trypdavo žemę, taip atbaidydami piktąsias dvasias. Prieiga per internetą: http://www.ainu-museum.or.jp/english/eng12.html.

134 Vis dėlto terminas *heciri-yukara** galėjo būti vartojamas tik vienam dainavimui išreikšti (ten pat).

135 Paliulis, 2002.

136 Ritualinius moterų rato šokius, stebėtus XIX a. pab. meškos šventėje, aprašė H. B. Scheube (Refsing, 2002, p. 7).

137 Kiekvieno kūrinėlio trukmė – apie minutę. „Visi jie, nors šiek tiek ir skiriasi, be abejonės, priklauso tai pačiai *semantinei šeimai*. Šie kūrinėliai anuomet galėjo skambėti „tik“ kaip painiai sumanytos onomatopėjos, todėl epų transkribuotojai „ignoravo“ jų svarbą“ (Forlivesi, 2004, p. 79).

138 Majewicz, 1983, p. 115.

139 Tanimoto, 1999, p. 283. Ainų tradicijoje esama daug įvairių šokių, susijusių su tam tikrais darbais. Juos žmonės atlikdavo ruošdamiesi šventėms. Pavyzdžiui, „gėrimo darymo šokis“, simbolizuojantis garintų ryžių grūdų presavimo ir sulčių filtravimo veiksmus, arba „grūdimo šokis“, vaizduojantis grūdų grūdimą piestoje. Širaojo apylinkėje „grūdimo šokio“ šūksnis yra *hessa ho* arba *hessa oh ho*. Sakoma, kad toks šūksnis – ritmo pridėjimas – prie, atrodytų, paprastų veiksmų sustiprina bendrą dalyvių džiugesį ir padidina darbo veiksmingumą. Vis dėlto manytina, jog *hessa* yra žodžio *fussa* transformacija, taigi šis šokis neabejotinai turi magijos elementų, nes *fussa* yra magiško žodžio rūšis. Prieiga per internetą: http://www.ainu-museum.or.jp/english/eng12.html.

140 Pat. Stefanija Glemžaitė, 70 m., Kupiškis. Užr. 1959 m. (SlS 218).

141 Pat. Karalina Augustauskaitė-Bočiulienė, g. 1862 m. Pyragių k., Kupiškio vlsč. 1932 m. užr. S. Paliulis (LLIM 291).

142 Per *iyomante* – „meškos sielos išsiuntimo atgal į dausas“ – ceremoniją dideliu ratu šokamas specialus *iyomante rimse* – meškos dvasios išsiuntimo į dausas šokis.

143 Nuotrauka imta iš: *Research Report of the Hokkaido Ainu Culture Research Center*, No. 2, June 2005.

144 Vis dėlto ir šioje srityje esama tam tikrų bendrų tendencijų. Antai netemperuotomis dermėmis, „gūdžia“ tembrų spalva pasižymintis savitas Biržų ir Ukmergės giedotojų grupių, įrašytų 1935–1939 m., skambesys ryškiai skiriasi nuo kupiškėnų giedojimo, įrašyto tais pačiais metais (pastarasis jau buvo paveiktas XX a. pr. kultūrinės aplinkos). Be abejo, dar ryškesni tembro ir akustiniai skirtumai matomi tarp sutartinių giedojimo, girdimo archyvinių įrašų leidiniuose, ir šiandienio, populiarinamo folkloro ansamblių – sutartinių atgimimo sąjūdžio dalyvių. Į panašius dalykus ainų tradicijoje atkreipė dėmesį Forlivesi: „Garso įrašai, kuriuos aš studijavau (nuo 1920 m. iki mūsų dienų), aiškiai rodo, kad *muzikinės informacijos pasikeitimai* (arba kai kuriais atvejais – ir *praradimai*) daugiausia susiję su *tembru* ir *garso spalva* (formančių dažniu ir pan.), *garso aukščiu* (netemperuotais aukščiais, t. y. tonais ir pustoniais, susijusiais su netolygaus dydžio intervalais), *artikuliacija* (dinamikos ir agogikos akcentų, *staccato*, liežuvio pliaukšėjimo ir t. t. įvairove, glūdinčia gomuriniuose, nosiniuose arba atviruose garsuose) ir *ritmu* (garso kontūru laiko ašyje). Šie *niuansai*, kurių garso transkripcijose (penklinės notacijoje) dažniausiai visiškai nepavyksta išreikšti, atspindi esminę etninės kultūros, jos morfologijos, „detalių“, kurių negalima ignoruoti, estetiką“ (Forlivesi, 2004, p. 71).

145 Anot Tanimoto, *„upopo* polifonijos garsų klasteris padeda atsikratyti piktųjų dvasių, ugdo dvasios stiprybę ir sukelia tikrą hipnotinį poveikį“ (Tanimoto, Ainu...). O štai sutartinėms būdingame trumpų, primityvių muzikos atkarpų kartojime Edwinas Geistas, žydų kilmės vokiečių kompozitorius ir muzikologas, 1933–1942 m. gyvenęs ir rašęs Lietuvoje, įžvelgė didelį bendrumą su Afrikos (ypač arabų) muzika ir azijiečių dainų tipu. Pasak kompozitoriaus, tokias „besisukančias“ struktūras galima išskirti Balkanuose, taip pat ir Mažojoje Azijoje. Anot Geisto, primityviosiose tautose toks reiškinys susijęs su kultiniais ir maginiais tikslais – tam tikras stereotipinis ritmo ir monodinių struktūrų kartojimas žmonėms suteikdavęs hipnotizuojančių galių (Geist, 1940, p. 57).

146 Kôchi, 2010.

147 Kôchi, 2010.

148 „[...] Nes sutarti – tai [...] girdėti šalia savęs kitą ir patirti, kaip susilieja visų mūsų širdys į vieną Lietuvą, lyg iškerojusios į visas šalis ąžuolo šakos į vieną lają, į vieną gaudžiančią per tūkstantmečius AMŽIŲ SUTARTINĘ“. Prieiga per internetą: http://www.dainusvente.lt/index.php?1089675828. Neatsitiktinai 2010 m. lapkričio 16 dieną sutartinės buvo įtrauktos į UNESCO reprezentatyvaus žmonijos nematerialaus kultūros paveldo sąrašą.

Literatūra

(Bareikytė)-Nakienė, Austė. Lietuvių sutartinių ir vienbalsių dainų sandaros analogijos. In *Tautosakos darbai*. T. VI (XIII). Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1997, p. 124–140.

Boiko, Martin. On the Issue of Polymodality in the Vocal *sutartinės* Played on the Psaltery *kanklės*. In **Kantles (kantele-kannel-kokles-kankles-gusli) and zither-like instruments in the Baltic Sea region*. The 4th international Baltic psaltery symposium. Riga, October 25–29, 2000, p. 3.

Boiko, Martin. *Die litauischen Sutartinės. Eine Studie zur baltischen Volksmusik.* Dissertation, Universität Hamburg. Hamburg, 1996.

Boiko, Martin. On the Interaction Between Styles in Baltic Folk Music: Sutartinės Polyphonie and East Baltic Refrain Songs. In *European Studies in Ethnomusicology: Historical Developments and Recent Trends*/ Baumann, M. P., Simon, A. and Wegner, U. (Hrsg.). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1992(a), p. 218–236.

Chiba, Nobuhiko. The music of the Ainu. In *The Ash gate research companion to Japanese music*. 14. Edited by Alison Mcqueen Tokita, David W. Hughes. SOAS Musicology Series. 2008, p. 323–344.

Collaer, Paul. Polyphonies de tradition populaire en Europe méditerranéenne. In *Acta Musicologica* XXXII, 1960, p. 51–66.

Fitzhugh, W. *Ainu: Spirit of a Northern People*. Seattle: University of Washington Press, 2004.

Forlivesi, C. The Traditional Music of the Ainu – New Approaches and Findings. In *Report on a research project on Ainu music*, Hokkaido, Japan, 2004, p. 69–92.

Geist, Edwin. *Antikes und Modernes im litauisches Volkslied*. Kaunas: Pribačis, 1940.

Gumuliauskas, Arūnas. Juozas ar Juzefas Pilsudskis: lietuvių tautinio identiteto problema tarpukariu. In *Acta humanitarica universitatis Saulensis*. T. 8 (2009), p. 386–396.

Hanihara, Kazuro. Emishi, Ezo and Ainu: an anthropological perspective. In *Japan Review*, 1990, 1, p. 35–48.

Hudson, Mark J. Ainu ethnogenesis and the Northern Fujiwara. In *Arctic Anthropology*. Vol. 36, No. 1–2, 1999, p. 73–83.

Iwasaki-Goodman, Masami, and Nomoto, Masahiro. Revitalizing the Relationship between Ainu and Salmon: Salmon Rituals in the Present. In *Senri Ethnological Studies 59*. National Museum of Ethnology, 2001, p. 27–46.

Jordania, Joseph. *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Ivane Javakhishvili Tbilisi State University: Logos, 2006.

Jurėnaitė-Epih, Audronė. Baroko muzikos kultūros įvadas. In *Muzikos kalba*. D. 2: *Barokas*. Sudarytoja Gražina Daunoravičienė. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, 2003, p. 11–28.

Kôchi, Rie. On the Polyphonic singing styles in Ainu Traditional Music and some recent changes. In *The 5th International Symposium on Traditional Polyphony*, 4–9 October, 2010, Tbilisi, Georgia. Manuscript.

Kubik, Gerard. *Zum Verstehen Afrikanischer Musik* (Ausgewählte Aufsätze). Leipzig: Verlag Philipp, Reclam, 1988.

Landsbergis, Vytautas. *Česlovo Sasnausko gyvenimas ir darbai*. Vilnius: Vaga, 1980.

Majewicz, Alfred F. *Dzieje i legendy Ajnów*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Iskry, 1983.

Miyajima, T. *The Land of Elms*. The History, Culture, and Present Day Situation of the Ainu People. Ontario, Canada: United Church Pub House, 1999.

Nakienė, Austė. On Instrumental Origins of Lithuanian Polymodal Sutartinės. In *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungarica*, 2003, Vol. 64, p. 159–168.

Nakienė, Austė. *Senasis lietuvių liaudies melodijų sluoksnis. Refereninės dainos ir sutartinės*. Disertacija. Vilnius: LLTI, 2001. Rankraščio teisėmis.

Nattiez, J.-J. *Music and Discourse – Toward a Semiology of Music*. Translation by Carolyn Abbate. Princeton University Press, 1990.

Paliulis, Stasys. Sutartinių suktinis, kurį šokę net Petras I. In *Sutartinių ir skudučių keliais. Stasys Paliulis: tautosakininko gyvenimas ir darbai*. Sudarė ir parengė Algirdas Vyžintas. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2002, p. 331–335.

Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva. Lexicon of local terminology in Lithuanian multipart singing: *sutartinės*. In *European Voices I. Multipart Singing in the Balkans and the Mediterranean*. Schriften zur Volksmusik, XXII. Ahmedaja A. (ed.) Vienna: Böhlau Verlag 2011, p. 389–434.

Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva. Beieškant lietuvių ir latvių daugiabalsių dainų bendrybės. In *Liaudies kultūra*, 2004, Nr. 4, p. 16–25.

Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva. Sutartinės daininkų lūpose (Liaudies terminų reikšmės ir prasmės). In *Darbai ir dienos*. Kaunas: VDU leidykla, 2001, p. 101–113.

Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva. *Sutartinių atlikimo tradicijos*. Vilnius: Kronta, 2000,

Refsing, Kirsten. Introduction. In *Early European Writings on Ainu Culture: Religion and Folklore*, 1. Refsing K., Compiler. London: RoutledgeCurzon and Editon Synapse, 2002, p. 1–108.

Sabaliauskas, Adolfas. Žiemių-rytiečių lietuvių tautinė muzika ir muzikos instrumentai. In *Lietuvių tauta*. T. I, d. 2. Vilnius: M. Kuktos spaustuvė, 1911, p. 96–108.

Sachs, Curt. *Muzyka w swiecie starozytnym*. Warszawa: PWM, 1988.

Sachs, Curt. *Vergleichende Musikwissenschaft. Musik der Fremdkulturen*. Dritte Auflage. Amsterdam: Heinrichshofen's Verlag. Wilhelmshaven, 1974.

Sarashina, G., Tanimoto, K., and Masuda, Y. *Ainu Dento Hongaku* [*Traditional Ainu Music*] Ethnic explanations by G. Sarashina, explanations of music by K. Tanimoto, transcriptions by K. Tanimoto and Y. Masuda [In Japanese; with Eng. summary]. Tokyo: NHK, 1965.

Slaviūnas, Zenonas. *Raštai I*. Daugiabalsių lietuvių liaudies dainų – sutartinių tyrinėjimai. Sudarė ir parengė Stasys Skrodenis. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2006.

Slaviūnas, Zenonas. *Sutartinės: Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos*. Sudarė ir paruošė Z. Slaviūnas. T. 1, 2. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1958; T. 3, 1959.

Stankuvienė, Irena. Dorinis paauglių elgesys XX a. pirmosios pusės Lietuvos kaimo bendruomenėje. In *Acta pedagogika Vilnensia*, 2006, Nr. 17, p. 22–44.

Tanimoto, Kazuyuki. *Ainu-e: Music Ethnography of a Cultural Transformation* [In Japan]. Sapporo: Hokkaido University Press, 2000.

Tanimoto, Kazuyuki. To Live is to Sing. In *Ainu: Spirit of a Northern People.* Ed. William Fitzhugh and C.O. Dubrueil. Washington, D.C.: University of Washington Press in assoc. Arctic Studies Center, National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, 1999, p. 282–285.

Williamson, R. W. *The Mafulu: Mountain People of British New Guinea*. London, Macmillan, 1912.

Zemlickas, Gediminas. Ainus mums priartinęs prie Lietuvos (3) [Tęsinys, pradžia Nr. 18]. In *Mokslo Lietuva*, Nr. 20 (310), 2004 m. lapkričio 18–gruodžio 1 d. Prieiga per internetą: http://mokslasplius.lt/mokslo-lietuva/2002-2004/200420/20042010.htm.

Алексеев, Эдуард. *Раннефольклорное интонирование*. Москва: Советский композитор, 1986.

Блаева, Т. Особенности многоголосного строя традиционных песенных жанров адыгов. In: *Вопросы народного многоголосия*. Тезисы Республиканской научной конференции. Боржоми: Издательство Тбилисского университета, 1986, с. 41–42.

Бойко, Мартиншь. Следы сутартинес в Латвии. In *Прибалтийский музыковедческий сборник*, 4. Вильнюс: Muzika, 1992(b), с. 61–81.

Васильевский, Р. С. *По следам древних культур Хоккайдо*. Новосибирск, 1981.

Величкина, Ольга. Сохранение курской традиции многоствольной флейты (по мат. экспедиции в село Плехово). In *Сохранение и возрождение фольклорных традиций*. Вып. 2, часть 1. Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1993, с. 77–100.

Дьяконова, Е. *Мифология айнов и мифология об айнах*. По материалам полевых съемок в деревне Айну котан (о. Хоккайдо, Япония, 2005 г.). Тезисы доклада, 7 октября

2009 г. Prieiga per internetą: http://east-west.rsuh.ru/article.html?id=113362.

Земцовский, Изалий. Проблема музыкальной диалогики: антифон и диафония. In *Вопросы народного многоголосия*. Тезисы Республиканской научной конференции. Боржоми: Издательство Тбилисского университета, 1986, с. 11–12.

Жордания, Иосиф. *Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур (к вопросу генезиса многоголосия)*. Тбилиси: Издательство Тбилисского университета, 1989.

Жуланова, Надежда. Инструмент, музыкант и музыка в традиционной культуре. Коми-пермяцкие многоствольные флейты. In *Музыкальная академия*, 1977, № 3, с. 156–164.

Иванов, Александр Н. Волшебная флейта южнорусского фольклора. In *Сохранение и возрождение фольклорных традиций* (сб. научных трудов). Вып. 2, ч. 1. Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1993, с. 30–76.

История Японии. Т. 1: С древнейших времён до 1868 г. Жуков, А. Е., отв. ред. Москва: Институт востоковедения РАН, 1998, с. 30–32.

Левковская, А. Ю. История народа айну и их современное положение. In *Вестник Сахалинского музея*. Южно-Сахалинск, 2010, № 17, с. 195–208.

Рюйтель, Ингрид. *Исторические пласты эстонской народной песни в контексте этнических отношений*. *Ars musicae popularis*, 12. Таллин: Институт эстонского языка Академии Наук Эстонии, 1994.

Чекановска, Анна. *Музыкальная этнография. Методология и методика*. Москва: Советский композитор, 1983.

Таксами, Ч. М., Косарев В. Д. *Кто вы айны?* Очерк истории и культуры. Москва: Мысль, 2009.

Santrumpos

DzM – *Dzūkų melodijos.* Sudarė ir parengė Genovaitė Četkauskaitė. Vilnius: Vaga, 1981.

LaLKŽ – Balkevičius, J.; Kabeika, J. *Latvių-lietuvių kalbų žodynas*. Vilnius: Mokslas, 1977.

LKŽ XI – *Lietuvių kalbos žodynas* [vyr. red. K. Ulvydas]. T. XI. Vilnius: Mokslas, 1978.

LKŽ XII – *Lietuvių kalbos žodynas* [vyr. red. K. Ulvydas]. T. XII. Vilnius: Mokslas, 1981.

LLIM – *Lietuvių liaudies instrumentinė muzika*. Sudarė ir paruošė Stasys Paliulis. Vilnius, 1959.

LTR – Lietuvos TSR Mokslų akademijos Lietuvių kalbos ir literatūros (dabar – Lietuvių literatūros ir tautosakos) instituto Tautosakos rankraštynas.

MFA KLF – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyriaus garso įrašai magnetofono juostose.

MFA KTR – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyriaus rankraščių rinkiniai.

SlS – *Sutartinės: Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos*. Sudarė ir paruošė Zenonas Slaviūnas. T. 1, 2. Vilnius, 1958; T. 3. 1959.

Summary

The parallels observed by the author of the paper between Lithuanian multipart songs and Ainu polyphony are obvious and, at the same time, a rather mysterious thing. The Ainu is one of the ethnic groups of the Paleoasiatic peoples that mostly inhabits the northern part of Japan (Hokkaido Island and the northern part of Honshu Island), as well as on the Kurile Islands, Sakhalin and the southern part of the Kamchatka Peninsula. They are Japanese aborigines whose ancestors are believed to have settled on the islands about six thousand years ago. The origin of the Ainu is still controversial. They were very different from the peoples that surrounded them from the cultural, anthropological and linguistic point of view.

Nevertheless, there is a mysterious link between Ainu and Lithuanian cultures (the first researcher into the Ainu was a nobleman from Samogitia Bronislavas Pilsudskis, an ethnologist and anthropologist; he made the first recordings of Ainu polyphony made in 1903). The Ainu have preserved the archaic syncretic genres *ироро* (songs sung sitting in a semi-circle, mostly in canon, more seldom in antiphony) and *rimse* (songs sung dancing in a circle, sometime sung in canon). Not only the forms of polyphony, certain ways of performing (canonical, contrapuntal, alternate) of the Lithuanians and Ainu but also certain peculiarities of music (repetition of short motifs of the melody, their imitational development, harmony of seconds) as well as of the text (incomprehensible onomatopoeic words, etc.) coincide.

Some of those who sing multipart songs or listen to them have felt a peculiar impact of the sounds, involuntary involvement in the magic world of music and onomatopoeic words, a certain state of trance. In their aesthetics (controlled emotions) and certain musical features (repetitive technique, ostinato principle, minimalism) Lithuanian multipart songs are much closer to the Eastern than the Western traditional music conception. The repetition of simple musical segments, certain "revolving" structures is the base of many music cultures of Eastern Asia. It is maintained that the mentioned peculiarities in old cultures were connected with cult and magic purposes – a certain stereotype repetition of rhythm and melodic structures would produce a hypnotic effect.

Just like Lithuanian multipart songs, the live tradition of the Ainu polyphony was on the brink of disappearance – it was reconstructed at the end of the 20th century. The renewal of certain tendencies of polyphonic singing common to both cultures and some other changes are observed.

Canonic-imitative (round singing) is equally important for both the Lithuanian and Ainu peoples, which distinguish these two from other peoples. It is not surprising that polyphonic songs have become a cultural identity mark of these two peoples.

Priedas
Supplement

Esu minimalistas–maksimalistas
Skiriama lietuvių kompozitoriaus Broniaus Kutavičiaus 80-mečiui

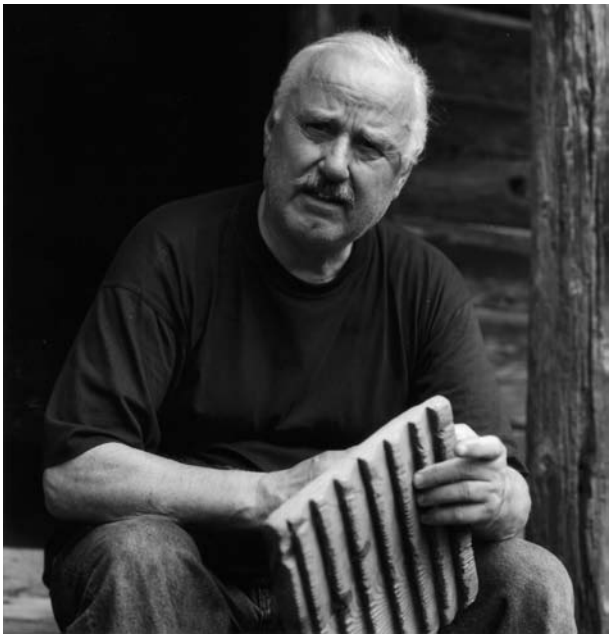
Gražina Daunoravičienė. Visas Jūsų gyvenimas nugrimzdęs garsų mene. Bendraujate su pasauliu muzikos garsais. Kas ji yra, kaip ją suvokiate? Ar muzika yra mąstymas, svarstymas, skambantis filosofijos išreiškimas, ar kreipimosi į pasaulį būdas, kalbėjimo, svarbių pranešimų pasakymo būdas? O gal mėgavimasis skambančiais objektais, žaidimas, abstrakčių struktūrų dėlionė?

Bronius Kutavičius. Oi kaip sunku, nežinau. Negalvojau apie tai. Manau, ne abstrakcija, o konkretesni dalykai yra muzika. Turbūt viskas čia įeina, viskas kartu, nes sunku išskirti vieną aspektą muzikoje, viskas yra visuma. Taip, kiekvienas kompozitorius kuria ne tik sau, bet ir klausytojams. Man turbūt daug svarbiau – kurti sau. Tada išieškai, kaip sakyti, save išprievartauji, savam pajautimui susirandi muzikinių garsų. Aš labai kamuojuosi, kol kūrinį sukuriu. Didelis patikrinimas vyksta nuolat: pabundi naktį ir viską dar kartą perkratai savo galvoje. Kūryba turbūt yra savęs patenkinimas. O kai jau pasieki rezultatą, kurio norėjai, tai, aišku, ateina pasitenkinimo jausmas. Pradžioje noriu patenkinti pats save, siekiu, kad būčiau patenkintas pats. Čia ne koks egoizmas, bet meistriškumo pasireiškimas, sugebėjimas. Reiškia kažką sugebi. Taigi pirmenybę teikiu asmeniniam pasitenkinimui. O paskui, savaime suprantama, žiūri, kaip reaguoja atlikėjai ir klausytojai. Turbūt ne aš vienas šitaip galvoju.

G. D. O jei kalbėsime konkrečiau, arčiau prigludę prie to kuriamo garsų meno „kūno“? Kaip jį atpažįstate, ką įvardijate kaip muziką?

B. K. Mano manymu, pirmiausia tai, kas yra ritmizuota, kas sueina į ritmiką. Pagrindinis dalykas man – ritmas. Jeigu jo nėra, tai palaida, tai toliau nuo muzikos. Yra žmonių, manančių, kad viskas yra muzika, kaip kad J. Cage'as ar F. Bajoras – ir trepsėjimas kojomis, ir atsikrenkštimas, ir kosulys, ir t. t. Bet aš vis tiek išskirčiau, labiau konkretizuočiau sakydamas, kad muzika yra tai, kas sutvarkyta, kas arčiau tvarkos, arčiau kažkokios išraiškos. Žodžiu, man labai patinka, kai suvedi garsus į kažkokią ritmiką, į formulę ar formą.

G. D. Norėčiau paklausti apie darinį, kurio struktūroje Jūs gyvuojate mūsų suvokime – vadinamąją Balakausko, Kutavičiaus ir Bajoro trijulę. Ji susikūrė kūrybos proveržio, priešinimosi sovietinei ideologijai ir rezistencinės laikysenos



Fotografas Arūnas Baltėnas

to meto oficialaus meno akistatoje prasme. Nors kūrybos požiūriu, manyčiau, reiškėsi daugiau atostūmio jėgos. Visi esate be galo skirtingi kūrėjai, tarsi strėlės, šaunančios skirtingomis kryptimis iš visų trikampio kampų. Kaip jaučiatės šiame trikampyje ir ką galite pasakyti apie likusius „taškus“?

B. K. Galbūt aš turiu tokią neigiamą savybę, kad niekada neanalizuoju ir nevartau kitų partitūrų.

G. D. Tuomet Jūs klausote kūrinius?

B. K. Ir neklausau. Kad nepasidaryčiau įtakos. Žodžiu, labai mažai ką analizavau savo laiku. O gyvenime, konservatorijoje, gal kiek daugiau, kai reikėdavo analizę lankyti pas J. Juzeliūną, tada. Šiaip vengiu šito ir darau tai specialiai, nes kai jautriau pasižiūri į ne savus darbus, jauti, kad pradedi jais sekti. Bajoras man įdomus kaip kompozitorius, bet mes labai skirtingi savo požiūriais. Ir su Balakausku, su juo gal dar labiau skiriamės. Jis galbūt pasaulietiškesnis, pasaulio žmogus, aš daugiau toks vietinis, jeigu galima taip sakyti.

G. D. Tačiau abu Jūs mėgstate tą „švarią“ kūrybą, tai, be abejo, Jus susieja, šiek tiek suartina. Žinoma, tos struktūralistinės tvarkos Osvaldo Balakausko kūryboje yra kur kas daugiau, bet ji tarpsta ir Jūsų muzikoje.

B. K. Taip. O apie Bajoro kūrybą sunku pasakyti, jis man mažiau pažįstamas. Gal yra tam tikrų mūsų sąsajų per liaudies muzikos sferą, bet jis irgi nelabai naudojo to folkloro, taip šiurkščiai savo muzikoje jo necitavo, nevartojo. Daugiau ėjo į charakterį, į kalbėseną. Man sunkiau išanalizuoti, nes čia yra sudėtinga.

G. D. Kaip apibrėžti dabarties muzikos dvasingumą ir ar toji mūsų laikų muzika yra dvasinga? Dažnai čia minimas mistinis šventasis minimalizmas – A. Hovhanesso, A. Pärto, J. Tavenerio, H. Góreckio kūriniai. Papuola ir H. Otte, G. Kancheli bei P. Vasksas, kai kas ir Jus priskiria. Kaip jį suprasti, per ką jį išreikšti garsais? Jūs esate tarp lyderių, kurie šitą paslaptį žino.

B. K. Turbūt per nuotaiką, pirmiausia – per nuotaiką. Kiekvieno kūrinio specifika pirmiausia yra tai, kad jis sukuria tą lauką, tą atmosferą, kuri ima veikti klausytoją. Jeigu ji nieko nesako, niekaip neveikia, tai toks kūrinys, žinoma, yra pilkesnis, nuobodesnis klausytojui. Taigi svarbiausia – nuotaika arba atmosfera, kaip pavadinsim tą dalyką. Tai kūrinyje turi būti būtinai, jeigu šito nėra, kūrinys neveiksmingas.

G. D. Tačiau nuotaika sukuriama ir radikaliame kūrinyje – įžūliame, drastiškame, kur to tikrojo dvasingumo nėra ir jo nesiekiama. Kaip atsitiko prieš kelias dienas XXII „Gaidą“ užbaigusiame Algirdo Martinaičio kūrinyje „Summa“. Šiaip jau, atrodytų, šventadienio mišios yra liturginis žanras, turėtų būti sakralios dvasinės pagavos sklidina kompozicija... Ar Martinaičio „Summa“ buvo tokia?

B. K. Nebuvo, jis turbūt ir nesiekė „Summos“ sakralumo. Savo stiliumi labai išradingai, drastišku garsu, Martinaitis kūrė ritmiką ir spalvas. Geras kūrinys. Dvasingumas turi kažkokias ribas arba formą. Jis gali būti ir toks, ir kitoks, kaip pažiūrėsim, bet jis irgi turi kažkokį baigtinumą. Dvasingumas man yra šventa muzika, sakrališkumas. Jei jis pripildytas drastiškų, aštrių, rėžiančių pjūvių, fiziškų garso prasiveržimų, mano manymu, tokia muzika nelabai dvasinga.

G. D. Ar galima pripažinti, kad daugelis moderniųjų dvasingos muzikos kūrėjų tą spiritualią kūrinio atmosferą kuria taikydami tam tikras technologijas, tam tikras priemones, pavyzdžiui, minimalizmą?

B. K. Taip, galima. Pavyzdžiui, A. Pärtas yra tikras dvasingos muzikos kūrėjas. Man jis labai patinka. Sakysime, parašo kelis garselius, ir, atrodytų, jie turėtų būti banalūs, bet jo muzikoje jie skamba tauriai. Jo kūryboje tai yra pagrindinis veiksnys. Aš ne tiek daug girdėjęs jo muzikos, na, bet ji dvasinga, net keliais fortepijono ir violončelės garsais jis sugeba sukurti tą lauką. Gražu, dvasinga, ir visiems jis toks atrodo.

G. D. Tačiau jei paanalizuotume jo partitūras, matytume, kaip nežmoniškai racionaliai, švariai jos sukomponuotos, kaip tikslingai sudėlioti jų elementai. Pavyzdžiui, vargonams sukurtame „Mein Weg“ intervalai rikiuojami tarsi geometrinių trikampių atspindžių procesijos. Kenterberyje, Anglijoje, klausiausi pranešimo, aiškiai išskleidusio Pärto kompozicinę matematiką, ir jis pats, sėdėdamas toje pačioje salėje, to neužginčijo. Tokia muzika skamba nuostabiai, ji sklidina dvasios. Ar šita matematika, šitas sutvarkymas ir minimalizmas – atvira begalinė tėkmė – susisieja? Ar tai yra tos priemonės, kuriomis galima kurti dvasingą muziką?

B. K. Taip, susisieja, savaime suprantama. Ir aš pats esu bandęs grafiškas partitūras daryti, nes jos turi kažką savo. Niekaip neužrašysi klasiška partitūra, neišreikši to, ką norėtum. Ten iš karto nutinka netikėti dalykai, sakysime, „Pagonių apeigos“ yra užrašytos grafiška partitūra, ir tai sukuria nelauktą efektą. Esu nemažai tokių kūrinių parašęs, kiekviename kūrinyje, aišku, yra sava grafika.

G. D. Per konferenciją Vilniuje Vítězslavas Mikešas manęs patyliukais klausė, ar Kutavičius iki savosios grafikos buvo matęs tuos visus ratus, spirales, sakysime, K. Stockhauseno „Texte zur Musik 2“ viršelyje, G. Crumbo kūriniuose? Negalėjau atsakyti, nes nežinau. Todėl dabar atsakykite, prisipažinkite.

B. K. Galiu drąsiai pasakyti, kad nė vieno žvilgsnio nesu metęs į šituos dalykus, nes, kaip minėjau, neanalizuoju kitų kūrinių. Partitūrų grafiniai dalykai yra grynas mano prigalvojimas. „Pagonių apeigose“ grafiniu piešiniu pirmiausia norėjau parodyti garso judėjimą. Jis nestovi vietoje, juda – ratu, į šonus ir kitomis kryptimis. Kaip juda choras – taip ir fiksuojama užrašymo grafika – ratas, kvadratas ir taip toliau. Tai žodžių, garsų judėjimo kryptis. Man labai patinka, kai muzika juda, ir dar prie viso šito grafiškai fiksuoju, kaip ji pasistūmėja erdvėje. Man rūpi ne šiaip gražus piešinys, bet judėjimo grafika.

G. D. Galimas kitas argumentas, kad apie grafines partitūras Lietuvoje, ko gero, dar nebuvo žinoma. Juk prisiminkite visišką informacijos badą, mūsų hermetišką būtį sovietmečiu. Mes tiesiog nematėme kitur tos grafikos, tų ratų, tų kvadratų. Pirmiausia Jūsų kūryboje pamatėme ir tik tada atradome kitose partitūrose. Tais laikais Jūs buvote mums muzikinės grafikos atradėjas.

B. K. Nežinau, gal koks sutapimas, bendras pojūtis, kad kažkoks poreikis kitoms išraiškoms kilo. Nežinau. Nesu matęs ir nesu nieko kopijavęs.

G. D. Tarsi liudijimas iškyla Jūsų piešiniai. Jūs taip gerai pagaunate nuotaiką, tipažą, taip talentingai hipertrofuojate. Tos jautrios Jūsų piešinių linijos, tie kontūrai. Ar jaučiate tą kitą savo talentą, slaptai ir kukliai tūnantį Jūsų muzikinio talento pašonėje? Ir kokiu būdu tiesiog piešdamas užčiuopiate, pagaunate tipažų charakteringumą?

B. K. Šiaip sau, pajuokaudamas, turbūt taip pat per judesį. Balakauskas minėjo, kai mūsų abiejų piešiniai pateko į Rūtos

Gaidamavičiūtės knygą, jis sako – tu labai gerai pagauni judesį. Sakysim, nupiešiau – eina Balakauskas susirietęs su savo žmona. Tai kažkur pastebėjau, ir taip paskui užsifiksuoja. Matyt, turiu jautrumo pagauti tą charakterį judesyje.

G. D. O kaip muzikoje, sakysime, nuo mūsų slepiamoje to meto užsienio muzikoje? Kokių muzikų siluetus ar charakterius įsižiūrėjote 6–7 dešimtmečių muzikos aplinkoje? Norėčiau paklausti apie „Varšuvos rudenį" – kada Jūs ten nuvykote, ką girdėjote, kas pritrenkė?

B. K. Pirmą kartą išvažiavau susidarius grupei, pamenu, joje buvo Zita Kelmickaitė, mes nuvažiavome 1971 metais. Tai mums buvo didžiausiais atradimas. Dabar neatsimenu, kokie skambėjo kūriniai (negalėčiau išvardyti kompozitorių pavardžių), bet labiausiai mane pribloškė jų laisvumas. Pas mus nebuvo galima šitokių dalykų daryti, o štai Lenkijoje, ir visas pasaulis į juos žiūri apsivertęs aukštyn kojom. Kai grįžom namo, ir aš atsilaisvinau, „Panteistinė oratorija" ir kiti kūriniai tiesiog pasisuko. Turbūt labiausiai ir darė įtaką šitas laisvumas.

G. D. Ar „Varšuvos rudenyje" jau skambėjo kas nors iš minimalizmo?

B. K. Turbūt skambėjo, bet konkrečiai man neįstrigo. Ta data, kai pradėjau kitaip žiūrėti į muziką, buvo maždaug 1973 metai. Jau ne kartą tą sakiau, kad Povilo Mataičio ansamblis man padarė didelę įtaką. Tada pradėjau galvoti, kodėl gi nesukūrus pas mus tokios operos (jei galima ją taip vadinti), kokią, pavyzdžiui, turi japonai? Žiūrėti ne į itališkus dalykus, bet į nacionalinius. Mes turime sutartines, judesius, rūbus, dainavimo stilių, ko labai mažai kas iš viso turi, mažai tautų turi tokio savitumo išraišką. Kai Mataičio ansamblis susikūrė, nežinau, sakyčiau, jis „visą svietą sujudzino" ir muzikine, ir kultūrine prasme. Atsimenu, Landsbergis rašė, kad jį pribloškė. Nors praktiškai mes žinojome, kas yra sutartinės, kas yra liaudies dainos, bet netapatinome to su judesiu, su teatru, su teatrališkumu. O Mataitis labai išradingai tą darė, parengė tokį spektaklį ir nuvežė į užsienį, tai buvo labai šviežia, meniška. 1974 metais jis pakvietė mane važiuoti drauge į Suomiją, paprašė, kad dalyvaučiau šiame ansamblyje. Aš pajutau tą visą jų virtuvę.

G. D. Ką Jūs veikėte Mataičio ansamblyje?

B. K. Dainavau, griežiau smuiku, pūčiau ragus, valtorną, bandonija grojau. Keliais instrumentais ten reikalingas buvau. Kai kurių jo ansamblio dalyvių valdžia neišleido į užsienį dėl politinių dalykų. Tad jisai išnaudojo mane, ir tas dalyvavimas man atnešė absoliučiai naują supratimą. Tada pagalvojau, kad negaliu eiti tiesiogiai, tiesmukai atviru folkloru, tik žiūrėjau, kad šita dvasia būtų. Pirmas toks kūrinys buvo „Dzūkiškos variacijos", paskui – „Mažasis spektaklis" – yra dvasia, nėra folkloro, paskui „Pagonių apeigos", „Strazdas", kiti kūriniai.

G. D. Ar galima sakyti, kad panašiai, kaip ir tos grafinės inspiracijos, kilusios iš Jūsų vaizduotės, iš to paties užgimė ir Jūsų minimalizmas? Iš tos lietuviškos dvasios, iš to ypatingo girdėjimo, dalyvavimo Mataičio ansamblyje potyrių, dvasinio ir intelektinio solidarumo? Kitaip tariant, iš minimalaus lietuvių liaudies dainų garsų ir ritmų skaičiaus, jų „stovėsenos" vietoje, skambėjimo be pabaigos siauroje erdvėje ir atvirame laike. Kaip sakė K. Droba, iš reakcijos prieš retorinę išraiškos ir akademinio pompastiškumo hipertrofiją. Taigi ne iš amerikietiško minimalizmo ir jo partitūrų analizių.

B. K. Ne, gink Dieve. Mano minimalizmas išsikristalizavo grynai per situacijos supratimą. Mane labai traukė visai kiti – lietuviški – dalykai, temos, faktai, kaip kad Vilniaus miesto įkūrimas, Gedimino sapnas, universiteto įkūrimas, panaikinimas, katedros pašventinimas simfonijoje „Epitafija praeinančiam laikui". Visi šie faktai man labai brangūs, nes labai stengiausi susieti savo kūrybą su šitais lietuviškais akcentais, istoriniais faktais. Nusigręžiau nuo bandytų serijų, nes pamačiau, kad man įdomiau vietiniai dalykai nei tie iš modernaus pasaulio. O paskui vėl atsigręžiau po kokių 20 savo kūrybos metų, pasižvalgiau po indiškus dalykus, Tagorę, Jeruzalės vartus. Kai pasidarbavau, apsireiškiau, apsisprendžiau nacionaliniams dalykams, faktams, paskui vėl truputį pasidairiau.

G. D. Ir vis dėlto Jūs niekada nebuvote nutrūkęs nuo pasaulio. Kai analizuoji Jūsų partitūras ir šalia vartai minimalizmo teorinius talmudus, praktiškai beveik visi apibrėžimai tinka. Tinka terminai, kuriais įvardijama minimalizmo klasika, pavyzdžiui, redukcija, fazinis postūmis, adityvus procesas ir kiti. Ar jie Jums ką nors sako? Ir pagaliau kai Jūs išgirdote tą klasikinį minimalizmą, S. Reicho, T. Riley, La Monte Youngo kūrinius, ar save juose nors kiek atpažinote?

B. K. Pirmiausia tikrinausi – ar aš teisus, su šitokiu plėtojimu ir šitaip užrašydamas. Tikrinausi per jų kūrinius ir skambėjimą, savaime suprantama. Ar pasiteisina tie daugiakartiniai struktūrų kartojimai kokį 10 minučių, žvelgiant į pasaulinę praktiką? Žiūriu, pasiteisina, pasiteisina ir mano tie panaudojimai, kartojimai, sukimaisi ratu. Pasitikrinu, kad teisingai einu, nė kiek neiškreipiu, nes garso iškreipimas man yra nepriimtinas. Sakysime, žiūrint į J. Cage'o „4'33", tai aš nepriimu tokių dalykų. Čia jau ne muzika, o pasityčiojimas, pasitikrinimas, iki kiek jam leidžiama? Iki to aš nenuėjau savo minimalizme, nes kažkokios meniškos ribos turi būti. Dar man rūpėjo išsiaiškinti, ar jų išradimai nėra kažkoks stabdys, kažkoks negyvas mechanizmas muzikoje.

G. D. Kai į Lietuvą atvažiavo ir Ph. Glassas (Joannos Akelaitis vyras), ir S. Reichas, jie patys grojo savo kūrinius ir iki šiol skamba minimalizmo topai („Clapping Music", „Drumming", „It's Gonna Rain"). Ar juose atpažinote giminingą sielą, ar jie broliai Jums? Ar manote kaip ir K. Droba,

kad užatlantės minimalizmas yra dehumanizuotas, šaltas, Jums svetimas?

B. K. Veikiau svetimas. Aš nežinau, kokį mano kūrinį galima prilyginti amerikietiškam minimalizmui? Gal „Anno cum tettigonia"? Bet jį juk susapnavau! Čia yra grynai mano struktūra: vieno garso 7 taktai (tai yra savaitė), po jų naujas garsas atsiranda, yra mėnuo – varpas, ir taip toliau. Nieko panašaus aš nesu matęs ir girdėjęs. Čia pridursiu, kad esu minimalistas–maksimalistas.

G. D. Antipodai, oksimoronai neretai giliau įprasmina reiškinį nei vienpusė deklaracija. Toks Richardas Taruskinas, turėdamas galvoje įspūdingus kūrinių skambėjimo ilgius, yra kalbėjęs apie maksimalizmą vardu minimalizmas. Louisas Andriessenas save taip pat išpažino kaip maksimalizmo apologetą...

B. K. Noriu pateisinti šį žodį grynai, nes mano minimalizmas–maksimalizmas reiškia, kad minimalizmas virsta maksimalizmu, jis išsiplečia kaip mano „Anno cum tettigonia" iki saulės solsticijos – viso galingo švytėjimo, kai ateina birželio mėnuo. Ir ne viename mano kūrinyje yra šitie dalykai, kur minimalizmas susisieja su maksimalizmu.

G. D. O ar Jums neatrodo, kad nuo amerikietiško minimalizmo Jūsų minimalizmas dar skiriasi tuo, kad jį nusagstote kodais, simboliais, pranešimais, ko grynajame, tyrajame minimalizme kaip abstrakčių struktūrų procese, tiesiog nėra ir nelabai gali būti. Jūsų muzikos šiluma, sugestija, dvasingumas dar kyla iš to, kad tą „stovintį" kelių garsų kartojimo / atnaujinimo procesą Jūs semantizuojate, suženklinate, minkštai prismaigstote jo kūną simbolių, ženklų ir reikšmių – varpų ir saulės...

B. K. Galbūt, aš neanalizuoju, aš negaliu taip teigti.

G. D. Tuomet ar atpažinote juose dvasinę giminystę struktūros gaminimo prasme, proceso organizavimo prasme?

B. K. Tas pakartojimas yra artimas. Jeigu tai amerikietiškas minimalizmas, vargu ar pats jį sukūrė, nusikopijavo iš kažkur. Kartojimas, pridėjimas, nedaug garsų naudojimas, tai man būdinga, labai brangu ir priimtina. Aš tai mėgstu, o galbūt dar todėl, kad taip muziką suprantu ir kitaip nemoku. Jau sakiau, kad remiuosi į nacionalinį lietuvių liaudies savitumą. Žiūrėkite – dainuoja lietuvių liaudies dainą – yra keli, trys, garsai, jie nuolat kartojasi ir taip trunka 10 minučių. Ji visiškai nenervina. Viskas. Raskite tautą, gal ir yra pasauly tokia tauta, kuri tiek turėtų. Aš vadovavausi tik šituo dalyku, jokiu būdu neėmiau grynai, bet rinkausi tą patį principą, tą pačią jauseną. Ką jaučiau klausydamas lietuviškų dalykų, stengiausi išlaikyti savo kūryboje jokiu būdu nekopijuodamas.

G. D. Dar vienas klausimas kyla iš repetityvinės technikos būdu kuriamos makrostruktūros pagrindimo skaitmeninėmis prielaidomis praktikos. Čia priartėjame prie minimalizmo ir muzikinės matematikos sąsajos, kuri nesvetima ir Jūsų kūriniams. Ji lėmė „Jeruzalės vartų" struktūrinį sutvarkymą (4 x 3), pasiūlė nuostabią „Anno cum tettigonia" idėją. Ar leidžiasi tie skaitmeniniai kodai, modeliai – kaip kompoziciniai įrankiai – Jūsų kūriniuose giliau, ar lemia, surikiuoja smulkesnes, subtilesnes kompozicinio teksto struktūras?

B. K. Ne. Aš silpnas matematikas. Galima drąsiai tai neigti. Tai man būtų per didelė garbė ir matematiškai tiksliai padaryti. Tik iš nuojautos.

G. D. Su minimalizmu tam tikrų sąlyčių turėjo, atrodytų, visai kitaip mąstantys ir kuriantys kompozitoriai – J. Juzeliūnas, F. Bajoras, O. Balakauskas, daugelis kitų. Turiu galvoje struktūros grįžimą, kartojimą, persislinkimą jos tonais ir pan. Pabandė ir vėliau atsitraukė. Jiems praėjo ta minimalizmo „liga", o Jums, panašu, kad nepraeina?

B. K. Man nepraėjo ir nepraeis. Kiekviename kūrinyje stengiuosi atrasti jam vienam būdingą metodą, struktūrą ir charakteringus dalykus, tik jam vienam. Savaime aišku, nenutoldamas nuo kitų savo kūrinių. Jau čia nieko nepadarysi, nepabėgsi nuo savęs. Ir tame aš jaučiu savo tapatybę.

G. D. Nors tikrai nesate vien tik grynas minimalistas, bet kodėl Jūs ilgai gynėtės, kai Jus vadindavo minimalistu, netgi egzotiškuoju minimalistu? Kodėl nepriimate, atmetate, kartais net pykdavote?

B. K. Ne, aš nepykstu. Jokiu būdu. Minimalizmas yra gražus dalykas. Neišsibarstymas, kitaip sakant. Galima sakyti, kad esu minimalistas, tiksliau, kaip jau sakiau – minimalistas–maksimalistas.

G. D. Jūs turite kažkokią ypatingą klausą, žmogaus būties, lietuvio sielos skambėjimo girdėjimą, tikrumo, prasmės suvokimo pojūtį. Štai negirdėjęs, tačiau iš įsivaizdavimo ir nuojautos sovietmečiu Jūs kūrėte choralus, rekonstravote pagoniškosios vizijos skambesį, sukūrėte nebūtus instrumentus (kalbu apie „kutafonus"). Kaip juos girdite ir iš kur visa tai išsitraukiate – iš savo dvasios ar būties plačiąja prasme?

B. K. Aš pasitikrinu nuojauta. Čia daugiau yra nuojautos, pasitikrinu – ar skambesys veikia, ar ne? Pasigroju ir pasiklausau, jei jis veikia mane, tai ir kuriu, ir dabar taip darau. Pirkau sodybą prie Merkinės, netoli. Visas muziejukas buvo toje sodyboje: seni daiktai, ližės. Aš visus juos sukabinau, ir išėjo senovinių daiktų muziejus. Tarp jų buvo toks rakandas linams šukuoti – sukaltos vinys į medį. Perbraukiau jas pirštu ir žiūriu, kad skamba ir duoda toną! Atsimenu, tada Jonas Vaitkus pastatė A. Mickevičiaus „Vėlines". Sėdėjau tame spektaklyje, jis patiko man. Paskui pabraukiau savo kaime per tas vinis – žiūriu, kad sielų muzika skamba, tikra sielų muzika! Imi kanifolija išteptą stryką ir juo brauki per tas

vinis – tokia muzika, grynai muzika iš ano pasaulio. Tai va, kelioms oratorijoms pats tokius sumeistravau, nes buvo tik vienas. Atidaviau atlikėjams, jie nebenori man net grąžinti. Padariau kokius keturis, ir užteko. Jie pavadino juos „kutafonais“ (šypsosi).

G. D. Noriu dar kartą patvirtinti, kad Bronius Kutavičius su savo tuo fenomenaliu girdėjimu nepaprastai taikliai atspėja lietuvio dvasios muziką. Jos skambesio rezonansas iš tiesų yra fantastiškas, ir čia žodžiais taip paprastai jo negali nusakyti. Bet kokia tikroji to ypatingo girdėjimo paslaptis?

B. K. Sunku pasakyti. Nors, anot Bajoro, „viskas yra muzika“, bet tie gamtiniai mano garsai turi būti trupučiuką muzikiniai, nors tonas turi būti. O kaip Cage'as daro, sakysim, daužo fortepijono dangčius arba tik sėdi prie fortepijono – nemuzikiniai garsai man yra visiškai nepriimtini. Jei kažkokio tono neduoda, tai bent tam tikrą ritmiką turi duoti, turi įeiti į muziką.

G. D. Jūs toliau laikotės savo didingoje aukštumoje, jau daug metų toliau stovite savosios kūrybos vasaros solsticijoje, niekaip nerodydamas nuovargio ar kritimo ženklų. Kalbu apie įspūdingus Jūsų „Metus“, ypač „Rudens gėrybes“ ir „Žiemą“, taip pat apie paskutinįjį kūrinį „Magiški kvadratai“. Kaip Jums pavyksta taip aukštai ir ilgai išstovėti?

B. K. Rašydamas labai stengiuosi, labai stengiuosi. Išsianalizuoju, ką dar galiu, ką jaučiu, dar stengiuosi kažkokią idėjėlę, idėjūkštę rasti. Tokių idėjų, kokią radau „Pagonių apeigoms“, nebesitikiu jau rasti. Bet šis tas dar išlieka, nors metai jau sunkesni, jau daro savo, ir galvytė nebe taip dirba, ir sveikata... Dabar rašau smuikui, kūrinį Jaschos Heifetzo konkursui, kuris įvyks Lietuvoje kitų metų pavasarį. Na, ir užsakė man nedidelį kūrinį smuikui solo, kokių 5 minučių. Sunku man, tiesiog sunku, nieko naujo kol kas negaliu pasakyti per tą kūrinį.

G. D. Negelbsti net tasai vaiko įspūdis iš karo metų, išgirdus smuiku griežiantį rusų kareivį? Juk tik smuikas vėliau Jus išgelbėjo nuo naktinio trankymosi košmaro sovietų kariuomenėje, ištraukė iš sunkvežimio kabinos, kai ant stogo pritaisytas prožektorius švietė į leidimosi takus karinei aviacijai. O dar Jūsų griežimas Mataičio ansamblyje! Tiek pritrenkiančių įvykių Jūsų gyvenime susieta su smuiku! Nors, kita vertus, iš tiesų sunku įsivaizduoti Broniaus Kutavičiaus kūrinį smuikui solo. Tai gal pasiimkite kažką šalia to smuiko?

B. K. Tai kad neleidžia sąlygos nieko šalia smuiko pasiimti. Paprašiau, kad man leistų sukurti nors įrašą, kuris prie to paties smuiko kartu galėtų skambėti. Gal kokią vėluojančią sistemą galėčiau turėti, kad nors truputį pridengtų smuiko nuogumą. Na ką galima šiandien rašyti vienam smuikui? Turbūt reikia būti Paganiniu, nors aš pats smuikininku irgi buvau.

G. D. Ir štai, suradęs kažkokią idėjūkštę, išsikankinęs, dar patikrinęs pabudus naktį, sukursite smuikui solo ir įrašui kūrinį. Turėsime naują Kutavičiaus kompoziciją, ji skambės tarp daugybės kitų kūrinių Jaschos Heifetzo konkurse. Bus lietuviško repertuaro dalis. Ar lietuvių muzika turi kažkokį bruožą, skiriantį ją jau tarptautiniu, pasauliniu, mastu? Ar turi lietuviškos tapatybės, kitoniškumo, drąsos nesislapstydama būti savimi?

B. K. Turi. Turi savo dvasią, turi savo nuostatą. Man atrodo, turi lietuviško subtilumo, yra toliau nuo „nachališkų“ dalykų, tokių, kokius daro kai kurie Vakaruose, sakysime, jau minėtas Johnas Cage'as. Pas mus tokių kūrėjų nėra, aš taip galvoju.

G. D. Turim liaudies dainas, tuos turtus, ir ką su jomis mums reikia daryti dabar ir ateityje? Vienas atsakymas (J. Kačinsko, O. Balakausko) buvo toks, kad nieko nereikia daryti, nes jeigu esi lietuvis kompozitorius, tai jau savaime tavo muzika, taip kaip mes suvokiame, bus lietuvių kompozitoriaus ir turės savo tapatybę. Tavo mąstymas, mentalitetas, filogenezė jau yra lietuviški, truputį minoriški ir lėtoki. O kiti, kaip kad J. Gruodis, J. Juzeliūnas, manė, kad su liaudies daina kompozitoriams reikia dirbti, nebūtinai necituojant, bet sugeriant dvasią.

B. K. Aš manau, kad jeigu esi gimęs lietuviu, tai netapsi vokiečiu arba rusu. Jei net nieko nedarysi. Dvasinis tavo laukas lietuviškas. Bet dabar žvelgdamas į visą lietuvišką muziką nuo pat pradžios iki galo, iki dabarties, matau, kad eina kita tendencija. Jaunimas, ypač tie, kas išvažiavo į užsienį, supasaulės arba, kaip dabar sako, globalizuosis. Ir šita neišvengiamai bus. Nežinau, kaip tai vertinti – gerai ar blogai? Man truputį gaila, bet prievarta nieko negali padaryti. Jaunimo muzikoje visi kūrinių pavadinimai ir visi ėjimai pasaulio kryptimi labai ryškūs, ypač elektroninėje muzikoje ir taip toliau. Nori nenori, atmirs tas lietuviškumas, ypač toks siauras, kuris gyvavo anksčiau.

G. D. Gal liks keletas tokių, kurie kitaip mąstys ir kitaip jaus. Tokių kaip Kutavičius. Juk iš Jūsų jau niekas to neatims. Jūsų aiškiaregystės dar nesibaigė, dar neišsisėmė tas žinojimas. Gal dar atskleistumėte paslaptį, iš kur viso to semtis kūryboje?

B. K. Nežinau. Taip ir rašykit – ne-ži-nau. Čia yra paslaptis gamtos, kurios neatspėsi ir nenusakysi žodžiais. Yra tokių dalykų, kurių neįmanoma žodžiais apsakyti, jauti ir viskas. Muzika ir yra ta paslaptis, neišsakoma žodžiais. Šitą fantastinį dalyką nenorėkite nuleisti žemėn, surealinti. Mistinių dalykų negali išaiškinti, niekaip įmanoma išaiškinti. Muzika yra mistika. Į kūrybą žiūriu kaip į kažkokį aukštesnį dalyką, kur kas aukštesnį, kurį sunku nusakyti. Ir nereikia nusakyti, nes tai pašaukimas.

Pokalbis užrašytas 2012 m. spalio 30 d.

Jonas BRUVERIS

Pagaliau – puiki knyga

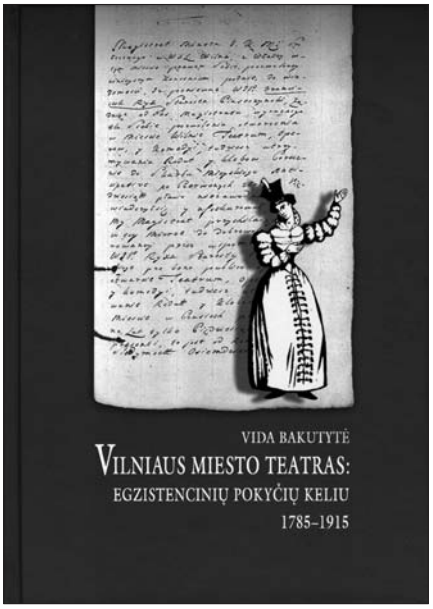
Vida Bakutytė. *Vilniaus miesto teatras: egzistencinių pokyčių keliu 1785–1915*. Kultūros tyrimų institutas, 2011, 528 p.

130 metų Vilniaus miesto viešojo teatro veikla yra unikalus Lietuvos kultūros istorijos reiškinys. Dr. Vida Bakutytė, tyrinėjanti šio teatro istoriją jau daugel metų, ta tema publikavo daug straipsnių, skaitė pranešimų mokslinėse konferencijose. Pasirodžiusi knyga yra šių tyrinėjimų vainikas, apibendrinimas, bet dėl skelbiamo didelio naujos medžiagos kiekio, įžvalgų, interpretacijų – ir naujas tyrimų tęsinys, o tai, kas knygoje pateikiama sutankintu pavidalu, žada tolesnių tyrinėjimų tąsą.

Pagrindinės šios monografijos savybės yra tokios.

Tyrinėjimų eigą tvarko istoriografijos darbui būdinga chronologija, skirstymas į tam tikrus laikotarpius. Kai kurių ribos nustatytos atsižvelgiant į teatro veiklą savaip nulėmusius politinio ir kultūrinio gyvenimo apskritai pokyčius. Tačiau autorė tam tikruose teatro raidos tarpsniuose įžvelgia specifinių, vyraujančių ar ypač reikšmingų jo meninės veiklos savybių, tampančių pagrindiniu tokios periodizacijos argumentu.

Bakutytė yra puikiai susipažinusi su ankstesniais šio teatro istorijos tyrinėjimais. Literatūros sąrašas – didžiulis. Lenkų autoriai daugiausia rašė apie laikotarpį, kai buvo vaidinama lenkų kalba. Nemažai publikacijų paskelbta rusų kalba (ir rusiškai vaidinta nuo 1845 m., o po sukilimo teatras tapo rusiškas, jis turėjo svarbių ryšių – asmenys, repertuaras ir pan. – su kitais imperijos teatrais). Yra publikacijų ir kitomis kalbomis, ypač kai siekiama pateikti kokio nors vilnietiško reiškinio platesnį kontekstą, apibūdinti ne taip gerai žinomą veikalą, asmenį ar pan. Pavyzdžiui, 2004 m. žurnale „European Journal of Women's Studies" ir internete autorė rado reikalingų straipsnių (internete „Women as Hamlet"), kad XX a. pradžios Vilniaus teatro repertuaro sufražizmo ir feminizmo tendencijos kontekste (tai irgi Vilniaus scenos pastangų neatsilikti nuo Europos teatro idėjų liudijimas) galėtų geriau pristatyti čia Hamletą vaidinusią garsią Vienos teatro „Burgtheater" aktorę Adelę Sandrock ir neigiamus Vilniaus rusiškų laikraščių vertinimus (p. 353–354). Tokių pavyzdžių yra daug. Paskutinis Vilniaus miesto teatro veiklos dvidešimtmetis sutapo su lietuvių muzikos ir teatro sąjūdžio radimusi ir plėtra. Bet ne tik rašant apie tą metą ir nagrinėjamo teatro priešistorę (Valdovų rūmų, mokyklinis, dvarų teatras ir muzika) atsižvelgta į įvairius mūsų mokslininkų darbus, nes visa miesto teatro istorija nagrinėjama Lietuvos istorijos ir kultūros likimo kontekstuose.



Niekas anksčiau nebuvo taip kruopščiai ir gausiai rėmęsis Lietuvos archyvų, rankraštynų, muziejų, Juozo Žilevičiaus ir Juozo Kreivėno muzikos archyvo Čikagoje, kai kurių Varšuvos, Maskvos bibliotekų ir muziejų fondais ir turbūt visa apie teatrą galėjusia rašyti 130 metų periodine spauda; jos sąraše (primenant, kad tai rinktinė periodika) nurodyti 38 leidiniai (12 Vilniaus lenkiškų, 9 rusiški laikraščiai, kiti – Sankt Peterburgo rusiški ir lenkiški, Varšuvos, Maskvos spaudiniai ir „Vilniaus žinios", „Lietuvos žinios", „Teatras"). Kiekviename puslapyje – vis kelios išnašos; dėl nurodomų įvairių šaltinių duomenų dalyko aprašymas pasidaro aiškus, tikslus, talpus, vaizdingas. Štai keletas atsitiktinai atsiverstų puslapių. Pavyzdžiui, p. 84–85 minimos teatro steigėjo ir pirmojo vadovo, lenkų teatro tėvu vadinamo aktoriaus, režisieriaus, dramaturgo, dainininko Wojciecho Bogusławskio gastrolės 1816 m. pavasarį Vilniaus teatre (vaidino dviejose Carlo Goldoni komedijose, žymiausio italų klasicizmo atstovo Vittorio Alfieri tragedijoje „Saulius", atliko Antonio Salieri operos „Aksuras, Ormuso karalius" pagrindinį vaidmenį ir kt. – štai kokie veikalai buvo repertuare). Nepaprastai prašmatnios jo išleistuvės Verkių rūmuose aprašytos pagal aktoriaus ir režisieriaus Kazimierzo Skibińskio „Atsiminimus" (išspausdinti Varšuvoje 1912 m.). Kadangi prasidėjo vasaros atostogos, teatrą nutarta paremontuoti. Jo gan liūdnas vaizdas aprašomas remiantis citatomis iš

„Tygodnik Wileński". Tai, kad ne ką išvaizdesni buvę ir aplinkiniai teatrai, liudija Jano Czeczoto laiško Adamui Mickiewicziui citata (paimta iš Michało Witkowskio knygos „Świat teatralny młodego Mickiewicza", 1971; knygos autorius gausiai pasinaudojo Vilniaus archyvų medžiaga). Teatro veiklos epizodo aprašymas užbaigiamas didele citata iš minėto laikraščio – redakcijos žodyje išdėstytos mintys apie sumanytą teatro veiklos apskritai reformą. Šis faktas rodo Vilniaus mokslo elito ir spaudos susirūpinimą teatro kultūra. Mat laikraštį redagavo istorikas Michałas Balińskis, Šubravcų (nenaudėlių) draugijos narys, kaip ir kiti mėgęs vadintis lietuviškais mitiniais ir kitokiais vardais (Auszławis, Usztaritois, Mokitinis), tą laikraštį įsteigęs su universiteto profesoriumi Joachimu Leleveliu.

Arba štai p. 180–181 Stanisławo Moniuszkos keturveiksmės operos „Halka" 1860 m. lapkričio 26 d. spektaklio afišos (iš Mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekos Retų spaudinių skyriaus) nuotrauka, žinios apie po 1845 m. gausiau statytas rusų pjeses, tarp kurių buvo Aleksandro Suchovo-Kobylino „Krečinskio vestuvės", Nikolajaus Gogolio „Vedybos" ir „Revizorius". Dėl „Krečinskio vestuvių" yra įsivėlusi klaidelė, greičiausiai atklydusi iš kurios nors senos enciklopedijos. Ši komedija, pirmą kartą pastatyta Maskvos mažajame teatre 1855 m., matyt, netrukus pasirodė Vilniuje, nes buvo įtraukta į 1863 m., taip pat į Aleksejaus Kartavovo trupės 1890 m., Konstatino Aliabjevo-Nezlobino trupės 1895 m. repertuarą. Taigi šio dramaturgo kūryba Rusijoje, ir Lietuvoje, nebuvo uždrausta iki 1917 m.; dėl cenzūros persekiojimų labai vėlavo kitų trilogijos pjesių „Byla" ir „Tarelkino mirtis" pasirodymas spaudoje ir teatre, o 1917-ieji minimi todėl, kad tuomet Vsevolodas Mejerholdas pirmą kartą pastatė visą trilogiją. Įdomus argumentas teigiant, kad vilniečiai nebuvo priešiškai nusiteikę geros rusų literatūros ir dramaturgijos atžvilgiu – lyginama, kiek pinigų surinkta už parduotus bilietus į kai kurių veikalų spektaklius: 1852 m. beveik panašiai lankyti „Revizoriaus", Victoro Hugo dramos „Angelo Malipieri" ir Europoje ypač išpopuliarėjusios Ferdinand'o Héroldo operos „Zampa" spektakliai (duomenys iš Vilniaus universiteto bibliotekos Rankraščių skyriuje esančios teatro pajamų ir išlaidų knygos). Esą pernelyg realistiška ir Rusijos gyvenimą atvirai pašiepianti aktorių vaidyba „Revizoriuje" labai nepatikusi Šiaurės Vakarų krašto ir Vilniaus generalgubernatoriui Konstantinui fon Kaufmanui. Dėl to jis net rašė laišką į Maskvą. Jį autorė rado Vrublevskių bibliotekos Rankraščių skyriaus Rusų archyvo viename iš fondų.

Iki šiol turėto teatro veiklos kurio nors periodo ar jo visos istorijos vaizdo nė iš tolo negalima palyginti su tuo, kurį pateikia Bakutytės knyga. Matyti, kad teatro veikla buvo kur kas įvairesnė ir reikšmingesnė; aiškiai parodyta, kad (nors būta ir sunkių veiklos tarpsnių) jam – kaip kartais pasitaiko istoriografijoje – netinka provincijos teatrėlio, o Vilniui – tamsaus užkampio vardas, nes mieste niekada nestigo išsilavinusios, reiklios publikos. Galima sakyti, kad Vilniaus kultūros erdvėje gyvavo tos teatro meno vertybės, kuriomis išsiskyrė kur kas didesnes tradicijas turintys Europos miestai. Ir teatro veiklos pradžioje, ir vėliau yra atsitikę taip, kad vilniečiai buvo tarp pirmųjų, pamačiusių naujausius veikalus. Pavyzdžiui, Pierre-Augustino Carono de Beaumarchais „Figaro vedybos" Vilniaus scenoje pasirodė praėjus dvejiems metams nuo komedijos premjeros Paryžiuje, gana greitai ją pasiekė kai kurios Gioachino Rossini operos; galimas daiktas (tam trūksta tikrų duomenų), kad Vilniuje 1824 m. Carlo Marios von Weberio „Laisvąjį šaulį" rodė puikų repertuarą turėjusi Klaipėdos vokiečių trupė (operos pasaulinė premjera 1821 m. įvyko Berlyne); Vilniaus teatre ji pastatyta 1827 m. (režisavo Skibińskis). 1890 m. Vilniuje pirmą kartą parodytas Giuseppe's Verdi „Otello" (pasaulinė premjera Milane 1887 m.); Varšuvoje ši opera rodyta 1893 m., Paryžiuje – 1894 m. Mūsų teatrai turėtų pasižvalgyti po istoriją, kad, kaip yra pasitaikę, neklystų skelbdami, kad koks veikalas pastatytas „pirmą kartą Lietuvoje", nes juk jis gal jau buvo rodytas prieš pusantro šimto ar du šimtus metų. Molière'as, Voltaire'as, Friedrichas Schilleris, Gottholdas Ephraimas Lessingas anuomečiame teatre pasirodė XVIII a. pabaigoje, Williamas Shakespeare'as („Romeo ir Džuljeta") – 1801 m., Wolfgangas Amadeus Mozartas („Užburtoji fleita") – 1802 m. Dėl tuomet Vilniaus sceną pasiekusių Jeano Racine'o ir Pierre'o Corneille'o tragedijų nėra ko nerimauti – šie didieji klasicistai, matyt, nelaikomi vertais lietuviško žodžio, nes, išskyrus pastarojo „Sidą", neišverstas nė vienas jų veikalas...

Aprašytos, išnagrinėtos visos teatro veiklos sritys, pradedant (su priešistorija) teatro įsteigimo aplinkybėmis, trupių sudarymu, veiklos organizavimu, administravimu ir pan. Nurodyti ir aprašyti visi mieste buvę stacionarieji ir vasaros teatrai, spektakliams ar koncertams naudotos kitos scenos, koncertų salės. Daugelis gal net nebus girdėjęs to, kad, pavyzdžiui, Gedimino prospekto name Nr. 22 1900 m. gruodžio 6 d. atidarytas naujas, puikiai įrengtas 2 000 vietų teatras, imtas vadinti Didžiuoju, o Rotušės teatras – Mažuoju (žinias apie architektūrą autorė ėmė iš „Savasties" leidyklos leidžiamos „Lietuvos architektūros istorijos"), kad Vilniuje jau ne sykį dainavęs Mattia Battistini, „baritonų karalius" (beje, Česlovo Sasnausko geras pažįstamas Sankt Peterburge) čia 1903 m. dainavo Gaetano Donizetti „Marijos de Rohan", Giuseppe's Verdi „Ernani", „Rigoletto", „Kaukių baliaus", Giacomo Puccini „Toscos", Ambroise'o Thomas „Hamleto", Piotro Čaikovskio „Eugenijaus Onegino" ir kituose spektakliuose (F. Castellano italų trupės gastrolės). Deja, 1904 m. teatras sudegė.

Repertuaro (drama, opera, kiti žanrai) analizė – visapusiška: parodytos jo sudarymo aplinkybės, priežastys, Vakarų dramaturgijos, stiliaus pokyčių, rusiškojo laikotarpio teatre – ir rusų dramaturgijos, teatro estetikos poveikis, veikalų pasirinkimo paskatos (tarp jų ir trupės galimybės,

prisitaikymo prie jų – veikalų adaptavimo – atvejai, publikos skonis ir pan.). Puikiai susipažinus su šaltiniais rekonstruota vaidybos, režisūros, scenografijos, operos ir kitų muzikinio teatro žanrų atlikimo, scenos šokio padėtis (dėl to užgriebti kai kurie specialiosios pedagogikos raidos reikalai); labai vertingi duomenys apie teatro (daugiausia – jo orkestro) koncertinę veiklą. Pirmąsyk išsamiai aprašyta ir teisingai (nepritariant lenkų istoriografijai, o remiantis vilnietiškais šaltiniais) įvertinta Carlo Wilhelmo von Schmidkoffo vokiškosios operos trupės veikla ir jos reikšmė (parengė trijų Mozarto operų, Vincenzo Bellini „Normos", kelių prancūzų operų ir kitus pastatymus). Kai kurie vietinių autorių, kiti repertuaro savitumo požiūriu minėtini veikalai aprašyti ir išnagrinėti smulkiau. Apibūdintos visų operos, krašto teatro gyvenimą praturtinusių kitų svečių trupių ir asmenų (tarp jų būta itin garsių) viešnagės. Daugybė vardų – aktoriai, dainininkai, režisieriai, dirigentai ir t. t. Nagrinėjant vilniečių sukurtą kai kurių spektaklių muziką, įdėta natų pavyzdžių tekste ir prieduose. Kai kuriems, tarp jų pasižymėjusiems ir kitose kur kas garsesnėse negu Vilniaus scenose, skirta daugiau dėmesio. Išsamiau apibūdindama jų asmenybes autorė pasitelkia anuometės ir šių dienų teatrologijos duomenis. Teatro veiklą lydėjusi kritika knygoje naudojama ne vien kaip žinių šaltinis – ji yra ir kaip teatrologijos elementas, aktyvi teatro gyvenimo dalyvė, vertybinių orientacijų, tam tikro pobūdžio skonio ir mokytumo sprendimų reiškinys. Vaizdą praturtina įvairios nuotraukos.

Žinoma, neliko neaprašytas ir lietuviškos tematikos kūrinių parodymas XIX a. pirmųjų dešimtmečių repertuare. Tie, kuriems pritrūko unijinių idėjų ir būdingo lenkiškumo tono, spaudos įvertinti neigiamai ir dingo iš repertuaro. Tai nežinomo autoriaus melodrama „Vytautas, Lietuvos didysis kunigaikštis, arba Gardino apsuptis" su vilniečio Faustyno Żylińskio muzika (1819), dramaturgės, Vienos teatro „Burgtheater" aktorės Johannos Franul von Weissenthurn drama „Lietuvių ištikimybė ir drąsa" (1821); 1826 m. F. Bernatowicziaus romanas „Pajauta, Lizdeikos duktė" vėliau buvo perdirbtas į dramą, net buvo sukurta ir muzika, bet scenos nepasiekė. Priminus, kad tai buvo stipraus lituanistinio sąjūdžio universitete, Mickiewicziaus kūrybos (ir su lietuviška tematika) pradžios metas, liktų tik pridurti, kad tokią tematiką į literatūrą grąžino (po lotyniškosios lietuvių mokyklinės dramos) ne lenkų romantikai, bet karaliaučiškiai, verta pakartoti Mickiewicziaus bičiulio Czeczoto 1820 m. žodžius [lietuvių kalbos gaivinimas būtų „žala mūsų Tėvynei", „smūgis lenkų kalbai. [...] Dabar visi esame lenkai, kas žino, kas buvome prieš du tūkstančius metų" (žr. J. Tretiak. Adam Mickiewicz w świetle nowych żródeł. Kraków, 1917, p. 314)] ir tai, kad universitetas neįgyvendino 1825 m. nutarimo įsisteigti Lietuvių kalbos katedrą.

Vienas poskyris skirtas Moniuszkos veiklai ir kūrybai Vilniuje. Papasakota apie turbūt menkai žinomą dalyką – kompozitoriaus ketinimą kurti herojinę operą „Margiris". Išnagrinėtas didžiausias muzikinės lituanikos reiškinys – kūriniai Józefo Ignacy Kraszewskio „Vitolio raudos" (tai pirmoji trilogijos „Anafielas" dalis) tekstais (9 dainos, kantatos „Milda", „Nijolė" ir nebaigta „Krūminė"), taip pat „Lietuvių žygio daina" (Władysławo Syrokomlos „Piastų dukters" tekstas) ir jos paplitimo istorija. Mūsų atlikėjai šiais kūriniais visiškai nesidomi. Užmiršta lietuvių tautinę savimonę ypač paveikusi „Vitolio rauda" ir visa trilogija; išskyrus „Vitolio raudą" ir kelis trečios dalies („Vytauto kovos") fragmentus (antra dalis pavadinta „Mindaugas"), daugiau versti į lietuvių kalbą net nebandyta.

Vilniaus lenkiškasis ir rusiškasis teatras – paralelinis lietuvių bandymų išlaikyti ir puoselėti savo dvasią ir kalbą reiškinys. Reti sąlyčio taškai: vienas kitas lietuviškos tematikos kūrinys repertuare, dėl „lietuviškos kantilenos" ne sykį kritikuota lenkų aktorių tartis (dėl meilės lietuviams ji „klausos nerėžė" 1856 m. vilniečių spektaklį Druskininkuose žiūrėjusiam dr. Teodorui Tripplinui; kitą jo kelionės po Lietuvą dienoraščio ištrauką Bakutytė cituoja p. 193); spektaklį stebinčiam lietuvių inteligentui gal kartais ir kilo mintis apie savo teatrą, kaip ir tiems slaptą rankraštinį laikraštėlį leidusiems ir apie „letuvišką operą" bene 1860 m. ar pora metų vėliau pasvajojusiems Maskvos studentams (žr. Mykolo Biržiškos paskelbtus Jono Koncevičiaus atsiminimus 1910 m. „Aušrinės" Nr. 2); viena kita suslavinta (ar net ne) lietuviška trupės nario pavardė.

Iš tokios aplinkos išniro mūsų tautinis teatras. Aprašyta ir tai, kaip jis kilo paskutinį nagrinėjamo teatro veiklos dešimtmetį, pateikiami įvairūs įdomūs duomenys. Štai 1879 m. balandžio 19 d. Vilniuje koncertavusios dainininkės Ewelinos Syrwid-Sonchi biografija (aišku, tai Sirvydaitė; pseudonimas Sonchi yra sutrumpinta jos vyro dainininko Sąchockio pavardė), gerokai besiskirianti nuo dainininkės biografijos lenkų leidinyje „Slownik biografyczny teatru polskiego" (1973). Galima paminėti, kad su Sasnausku ji dainavo pirmajame Peterburgo lietuvių koncerte (1896 03 31), o 1920 m. liepos 14 d. „Lietuva" pranešė ją žadant grįžti į Lietuvą (negrįžo). Peterburgo lietuvių programėlėse rusų kalba jos pavardė rašoma E. O. Sonki. Tai greičiausiai reiškia Otovna (Ottovna), tad gal ir giminystę su Juozu Otto Širvydu (jo vardu pavadinta Jūžintų vidurinė mokykla). Knygos autorė rado dar vieną galbūt tos giminės atstovę – tuomet Vilniaus teatre koncertavusią Heleną Syrwid (tarp kitų, atliko ir Georgo Friedricho Händelio „Rinaldo" ariją; tai buvo vienintelė galimybė knygoje paminėti šį kompozitorių). Ne mažiau įdomi žinia, kad metais anksčiau už Miko Petrausko „Birutę" buvusio pranciškonų vienuolyno patalpose Trakų gatvėje atlikta melodrama „Linų šventė" su šešiolikmečio Juozo Tallat-Kelpšos muzika. Šį faktą autorė aptiko vaidinimo dalyvės Eleonoros Gališauskaitės-Jurėnienės (paskiau vaidilutės „Birutėje") prisiminimuose (Teatro, muzikos ir kino muziejuje).

Tallat-Kelpšą, pirmąjį ir kelis vėlesnius sezonus vienintelį Operos vaidyklos ir Valstybės operos dirigentą 1921–1922 m. kartais pavaduodavo orkestro smuikininkas Dimitras Stupelis (trupės narys 1921–1931 m., yra dirigavęs „Traviatą“, „Demoną“, „Rigoletto“; Tallat-Kelpšai susirgus, dirigavo „Fausto“ premjerą) – paskutinio, 1914–1915 m., sezono Vilniaus miesto teatro dirigentas.

Dr. Vidos Bakutytės knyga yra labai reikšmingas mokslo darbas, vienas ryškiausių šiandienės mūsų teatrologijos ir muzikologijos pasiekimų.

Jonas BRUVERIS

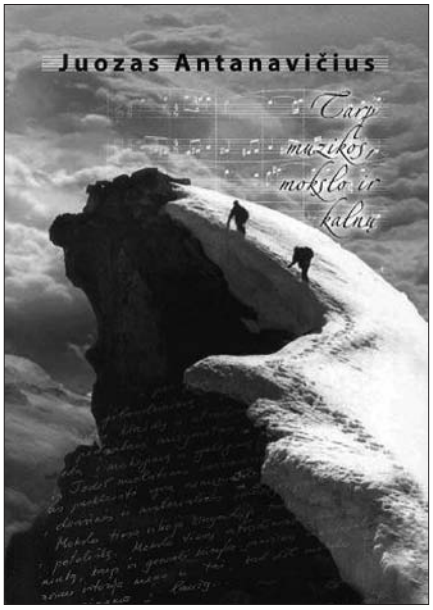
Istorijos pilna knyga

Juozas Antanavičius. *Tarp muzikos, mokslo ir kalnų*. Sud. R. Gaidamavičiūtė, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010, 703 p., ISBN 9789986503965.

Muzikos ir teatro akademijos Leidybos skyrius nuolat išleidžia knygų apie mūsų kompozitorius, atlikėjus, muzikos istorijos ir teorijos veikalų, straipsnių, atsiminimų, laiškų ir panašių rinkinių. Šįmet pristatyta Juozo Antanavičiaus straipsnių ir kitokios medžiagos rinktinė „Tarp muzikos, mokslo ir kalnų“, sudaryta dr. Rūtos Gaidamavičiūtės, būtų dar viena įprastos sandaros knyga, kurioje sudėti per keletą dešimtmečių (šįsyk kone per pusę amžiaus) parašyti straipsniai, recenzijos, kita medžiaga, ir taip papildanti mūsų muzikos meno ir mokslo raidos vaizdą. Būtų įprastinė, jeigu ne viena, teisingiau, dvi aplinkybės. Tai Antanavičiaus asmenybė ir jo veiklos apimtis. Itin gražiai sumaketuotos knygos atvarte (dailininkas Rimantas Tumasonis) autorius rašo: „M. K. Čiurlionis, o paskui nepailstantis jo kūrybos tyrinėtojas ir skleidėjas V. Landsbergis savo raštuose kalbėjo apie „geresnės muzikos troškimą“. Ši jų veiklos dominantė artima ir man. Ją bandžiau realizuoti tiek mokydamas moksleivius ir studentus pažinti muzikos sandarą ir prasmes, tiek rašydamas apie muziką, jos kūrėjus ir atlikėjus.

Greta to mano profesiniame kelyje buvo ir kita kelrodė gairė – geresnio aukštojo mokslo siekimas. Jį stengiausi įgyvendinti ir pasisakymais spaudoje (jų publikuojama knygoje), ir dalyvavimu mokslo bei studijų teisinių aktų kūrime, ir asociacijų bei tarybų veikloje, ir diskutuodamas posėdžiuose, konferencijose... O pridėjus dar kelias publikacijas apie mano pomėgį – kopimą į kalnus, alpinizmą, ir susidėstė šioji „rinktinių raštų“ knyga.“

Apie knygos turinį būtų galima papasakoti tokia tvarka, kaip parašyta čia ir knygos pavadinime. Tačiau publikacijos apie kalnų pomėgį – anaiptol ne šiaip įdomus priedas prie svarbesnių dalykų. Tai ypatingas pomėgis. „Svilinantį šaltį jaučiame visu kūnu, veidu ir rankomis, [...] kenčiame deguonies badą. [...], vėtra panėšėjo į uraganą, kiekvienas gūsis grasino nublokšti žemyn. [...] Paskutiniai, svirduliuojantys nuo



svaigulio žingsniai [...]. V i r š ū n ė ! Viskas“ (p. 623). Ne, tik iki kito (kartais, ačiū Dievui, ne tokio grėsmingo) karto.“

„1962–1972 m. vienuolika kartų Lietuvos, Pabaltijo ir SSRS alpinizmo pirmenybių čempionas ar prizininkas“ (p. 678). 1964 m. dalyvavo mūsų alpinistų ekspedicijoje, Pamyro kalnuose šešių kilometrų aukščio kalnams suteikusioje Lietuvos, Donelaičio, Čiurlionio vardus, užkopė ir į tuometėje SSRS aukščiausią (7495 m) Ismailo Samani (tada Komunizmo) viršukalnę. Dabar nerimsta be Alpių. Lietuvių alpinizme regi savitų tautinių bruožų: „Jam svetimas fanatiškas rekordų, didesnio aukščio, statesnės sienos [...] siekimas. Sportinė aistra čia sumišusi su žavėjimusi gamtos grožiu, etnografiniais aplankyto krašto savitumais“; daug kartų „mūsų alpinistai rinkosi kopimo objektą pagal jo silueto grožį ir vaizdingumą“ (p. 628). Kalnus, materializuotą amžinybę, sako ir menininkams, ir alpinistams

simbolizuojant sunkiai pasiekiamą idealą; jie (kaip ir ne sykį cituotam Čiurlioniui) suteikia ypatingų estetinių įspūdžių ir progą atitrūkti „nuo žemiškų problemų smulkmės, kasdieniškų prasmių, verčių mastelio" (p. 631). Dėl potyrių panašumo 1970 m. straipsnyje (žr. p. 587) pacitavo vieną Čiurlionio „Laiškų Devdorakėliui": „Žiūrėk, tarp snieginių kalnų karūnų, kalnų, šaunančių į viršų, bemaž siekiančių dangų, stovi žmogus. Prie jo kojų debesys pridengė žemę; ten, apačioje, vyksta žemiški dalykai: maišatis, triukšmas, nerimas [...]. Tyla. Aplink baltos, nuostabios karūnos [...], nuostabiai gražios, iš opalų ir perlų, iš topazų ir malachitų [...], o tarp jų stovi žmogus [...], žiūri ir laukia. Pažadėjo jis, kad saulei tekant, užsiliepsnojus karūnoms, spalvų chaoso ir spindulių šokio valandą uždainuos Saulei himną."

Tad štai kuo taip traukia kalnai. Antanavičiaus tekstuose nėra tokių spalvų kaip dailininko vaizduotės žaisme. Puikūs literatūros stiliaus požiūriu (tokie yra ir skyrelio „Muzikinių kelionių ataidai" tekstai), jie be patetinio polinkio ramiai pasakoja tai, ką ir nespalvotos, be galo gražios, įspūdingos nuotraukos. Čiurlionio vaizdas – simbolinis. Alpinistas nuo kalnų viršūnių nusileidžia į žemę. Grįžta į ją su ta tam tikra „verčių mastelio" patirtimi; grįžta, kad ir vėl koptų tenai. Norint pasiekti tas viršūnes, reikia fizinės tvirtybės ir būdo savybių; galbūt itin ramaus atkaklumo. Bet to, jis žemaitis.

Tokio atkaklumo (turbūt ir atkaklaus ramumo...) Antanavičiui reikėjo siekiant geresnio aukštojo mokslo. Jis rūpėjo ir rūpi ne jam vienam. Tačiau daugelį metų – 34! – tai buvo tiesioginė Antanavičiaus pareiga: 1975–1987 m. (išskyrus dvejus pedagoginio darbo metus Havanoje) akademijos (tada Lietuvos konservatorijos) Muzikos teorijos katedros vedėjas, 1982–1994 m. mokslo prorektorius, 1994–2005 m. (dvi kadencijas) rektorius, 2005–2011 m. mokslo ir meno prorektorius, Senato pirmininkas.

Ano amžiaus aštuntas dešimtmetis buvo ne tik mūsų muzikos kūrybos galingo atsinaujinimo, atlikimo meno kilimo, bet ir mokslo plėtros į plotį ir gylį metas. Prisiminkime. Leningrado (Sankt Peterburgo) konservatorijos Mokslo taryba 1967 m daktaro (mūsiškai habilituoto) laipsnį suteikė Jadvygai Čiurlionytei, po metų – Juozui Gaudrimui, 1973 m. – Juliui Juzeliūnui. Antanavičius buvo vienas pirmųjų daktaro (tada menotyros kandidato) laipsnį gavusių jaunesnės kartos atstovų (1970), 1973–1974 m. jis tobulinosi Vienos aukštojoje muzikos ir teatro mokykloje. 1981 m. atsitiko taip, kad Maskvos žinybos pagaliau pamanė esant verta mūsų konservatorijoje įsteigti Regioninę specializuotą tarybą mokslų kandidato laipsniams teikti. Tokios tarybos iki tol veikė tik Maskvoje, Leningrade, Kijeve ir Tbilisyje. Tad jos įsteigimas Vilniuje ne tik reiškė mūsų muzikologijos kompetencijų pripažinimą, bet ir skatino jas stiprinti, plėsti tematikos, problemų, metodologijos akiračius. Viena, mūsiškiai disertacijas galėjo ginti jau namie (taryba „debiutavo" laipsnį suteikdama Jūratei Gustaitei), antra, disertantai su savo temomis ir problematika atvykdavo ir iš aplinkinių sostinių, Maskvos, Leningrado, ir iš labai toli, Novosibirsko, Charkovo ir kt. Mokslo veiklos stiprinimo paskatų lyg ir netrūko.

Akademijos „valdžioje" Antanavičius buvo nuo pat Atgimimo pradžios iki praėjusio rudens. Verta pasiskaityti skyrelio „Permainų skersvėjuose" straipsnius (pavyzdžiui, dabar būtų nelengva surasti konservatorijos Persitvarkymo sąjūdžio grupės biuletenį „Muzika", jame 1989 m. vasario 16 d. spausdintą didelį straipsnį „Lašas po lašo...", iš rankraščių skelbiamą raštą „Dėl Gruzijos įvykių" (TSKP Centro komitetui ir Tbilisio konservatorijai), kreipimąsi į Rusijos konservatorijas „Dėl 1991 m. sausio 11-osios įvykių"). Po šių lemtingų politinio gyvenimo permainų daug pokyčių įvyko Muzikos (paskiau ir teatro) akademija pavadintos konservatorijos gyvenime. Pakeistos studijų programos (pirma jas nustatydavo SSRS kultūros ministerija), atkurtos bažnyčios vargonininkų, orkestro ir operos dirigentų, įvestos visos teatro ir kino meno profesijų studijos (pirma daugelis buvo prieinamos tik Maskvoje ar Leningrade). Teatro fakultetui gauti Sluškų rūmai (paskiau ir patalpos Tilto g.), nuolat rūpintasi naujų instrumentų (tarp jų ir vargonų) įsigijimu, sistemingai imtos rengti mokslo konferencijos, leisti ir šis žurnalas, įvesta šiandien gyvuojanti studentų kvalifikacinių laipsnių sistema; aukštojo mokslo sistemoje pedagogas menininkas prilygintas pedagogui mokslininkui ir t. t. Nepaprastai išsiplėtė pozityvių poslinkių teikiantys tarptautiniai ryšiai, akademijos – ir visos Lietuvos – atstovavimas įvairiose asociacijose, tarybose ir pan.

1996–2003 m. Antanavičius buvo Lietuvos universitetų rektorių konferencijos prezidentas. Tai ir garbingos, ir itin svarbios, visos šalies aukštuoju mokslu įgaliojančios rūpintis pareigos (1995 m. įsteigtos šios visuomeninės organizacijos vadovą renka patys rektoriai; Antanavičius tas pareigas ėjo maksimaliai ilgai, gerokai ilgiau negu iki šiol kiti). Visa tai – jau ne tik aukštosios mokyklos pedagogo biografijos faktai. Už jų – valstybės politinio, kultūros gyvenimo įvykiai, reiškiniai ir pastangos gerinti aukštąjį mokslą. Tai atsispindi ir knygos struktūroje. Ji pradedama ne asmeninės biografijos nuotraukomis (jų įdėta paskiau), bet nemažu pluoštu nuotraukų, kuriose Antanavičių matome įvairiomis progomis susitinkantį su garsiais mūsų ir svečių šalių muzikais, mokslo ir valdžios žmonėmis (tarp jų ir prezidentais), užsienio valstybių ambasadoriais, Jo Karališkąja Didenybe Velso princu Charlesu, užsienio kelionėse – tarp Austrijos universitetų rektorių jų šventėje Vienoje, Šv. Tėvo Jono Pauliaus II audiencijoje su mūsų kameriniu choru. Prieš ketvirtį amžiaus neįsivaizduojami, šiandien tai įprasti vaizdai, ateityje tapsiantys unikalia istorine dokumentika.

Šimto puslapių skyriuje „Mokslo ir studijų tarnystėje" – pranešimai mokslo konferencijose, straipsniai spaudoje, kalbos Seime, Mokslų akademijoje, Mokslo taryboje ir kt. – tai vis dalyvavimo kuriant mokslo ir studijų teisinius aktus, asociacijų ir tarybų veikloje, taip pat kasdienių rūpesčių

dėl mokyklų finansavimo ir pan. liudijimai. Nemaža šios medžiagos dalis – iš rankraščių, tad skelbiama pirmą kartą, todėl ypač informatyvi.

Skyriuje „Iš kupinos kalbų skrynios" vyrauja proginės kalbos, tačiau ir jose aptariami svarbūs reikalai. Iš Antanavičiaus perimdamas rektorių konferencijos prezidento pareigas, naujasis prezidentas Vytauto Didžiojo universiteto rektorius Vytautas Kaminskas pabrėžė pirmtako objektyvumą (savo akademijos reikalų nekėlė aukščiau už kitų mokyklų), dalykiškumą, neįkyrų racionalumą, didelę erudiciją, gebėjimą visur įnešti gaivią humanitarinę dvasią ir itin vertingą savybę „bet kuriuos klausimus spręsti ramiai, oponentų atžvilgiu neįžeidžiai, inteligentiškai, tačiau problemos aštrių kampų negludinant ir pernelyg didele diplomatija neužsiimant" (p. 36). Galbūt kaip tik dėl alpinisto kantrybės ir ramaus atkaklumo knygos autorius niekuomet neprarado savitvardos ir nenuleido rankų, pavyzdžiui, valdininkų meno studijų ir mokslo specifikos visiško nesupratimo, lietuvių kalbos moksle menkinimo, biurokratinės demagogijos akivaizdoje.

Knygos pabaigoje yra Gintarės Stankevičiūtės parengtas interviu „Kaip įrodyti, kad dukart du – keturi?" Į klausimą, ar toks didelis užimtumas pakenkė jam kaip muzikologui, Antanavičius atsakė vienu žodžiu: „Pakenkė." Prispaustas vadovo reikalų, sykį (gal ir ne vieną) prasitarė pamirštąs, kad yra muzikologas. Aišku, nepamiršo. Tos pareigos atėmė daug laiko. Sumažėjo galėjęs būti didesnis muzikologijos raštų kiekis, bet ne jų kokybė, nesumenko jų vertė. Atsiliepta į svarbiausias meto aktualijas, „daugelio straipsnių įžvalgos, kaip įvadiniame straipsnyje „Atskleidęs daug talentų" rašo sudarytoja, nepasenusios iki šiol" (p. 34–35). Kūrybos problemas, pavienius kūrinius, vieno kito kompozitoriaus kūrybą apskritai, muzikos kultūros reiškinius nagrinėjantys diskusiniai straipsniai, recenzijos užima per tris šimtus puslapių. Pagaliau ir straipsniai, pranešimai konferencijose, kalbos apie muzikos mokslo ir pedagogikos reikalus irgi yra muzikologija.

Pirmuosius straipsnelius parašė studijų konservatorijoje metais, daugiau, didesnių, temų ir teoriniu požiūriu reikšmingesnių – studijuodamas aspirantūroje Leningrado konservatorijoje (šalia to joje dvejus metus dėstė muzikos teorijos dalykus). Pirmasis knygoje spausdinamas straipsnis „Profesionaliosios polifonijos principų ir formų analogijos liaudies sutartinėse" publikuotas 1969 m.; po metų ten apgynė disertaciją „Lietuvių instrumentinės muzikos polifonija" (straipsnis yra disertacijos dalis). Tuos ilgus pavadinimus reikia paminėti todėl, kad Antanavičiaus disertacija juose nurodomos temos ir nagrinėjimo aspektų požiūriu buvo novatoriškas mokslo darbas. Konservatorijoje studijuodamas muzikos teoriją gerai susipažino ir su liaudies muzika – kone visą studijų laiką (1959–1963) dirbo prof. Jadvygos Čiurlionytės įsteigtame Liaudies muzikos kabinete, užrašė ir iššifravo apie 500 liaudies dainų. Tai buvo sutartinių atgimimo metas: 1958–1959 m. Zenonas Slaviūnas išleido tris „Sutartinių" tomus, paskelbė straipsnių vokiečių (1967) ir lietuvių kalbomis (1969), skyrelį sutartinėms knygoje „Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai" (1966 m. rusų, 1969 m. lietuvių k.) paskyrė Čiurlionytė, 1965 m. Pedagoginiame institute Stasys Paliulis subūrė sutartinių atlikėjų ansamblį, o Povilo Mataičio suburto Jaunimo teatro etnografinio ansamblio pirmąją programą (1968) irgi sudarė sutartinės. Susisteminęs šio į kultūros gyvenimo kasdienybę grįžusio unikalaus reiškinio savybes ir nustatęs jų panašumą į profesinės daugiabalsės muzikos savybes (tai reiškia ne ką kitą, kaip meninės mąstysenos giminystę), Antanavičius pirmasis istoriniu ir teoriniu aspektu išnagrinėjo polifoniją gana skirtingą muzikos kalbą vartojusių mūsų kompozitorių instrumentinėje muzikoje. Sutartinių savybės joje – ir vienas integraliųjų polifonijos elementų, ir muzikos tautiškumo pagrindas. Muzikos tautiškumo problema visada buvo Antanavičiaus akiratyje. Savaime suprantama, kad ji nagrinėjama Juliaus Juzeliūno disertacijos „Akordo sandaros klausimu" recenzijoje (spausdinama iš rankraščio) ir jos, pasirodžiusios jau knygos pavidalu, recenzijoje „Lietuviškos harmonijos beieškant" (tai pavyzdiniai mokslo darbo nagrinėjimo ir įvertinimo rašiniai), ji iškeliama bene visuose lietuvių muzikos raidai, stilistinių pokyčių, žanrų, atskirų kompozitorių ar kūrinių nagrinėjimui skirtuose straipsniuose.

Sovietiniais laikais dėl muzikologijos yra pasitaikę visokių dalykų. Vytautas Venckus dienoraštyje aprašė 1980 m. sausio 15 d. Komunistų partijos Centro komiteto Kultūros skyriaus Kompozitorių sąjungoje surengtą pokalbį apie muzikos kritiką. Tai buvęs ne pokalbis, o per menkai vertinamais pasijutusių atlikėjų „susidorojimas su muzikos kritikais". „Literatūrą ir meną" jie išvadino bulvariniu laikraščiu, apie kritiką nepasakė nė vieno gero žodžio, „o tik beatodairiškai, necenzūriškais žodžiais ją plūdo" – plūdo taip, kad kitą dieną Kultūros skyriaus vedėjas prašęs tą susirinkimą užmiršti, o laikraščio redakcijos buvo atsiprašyta (kritikus apginti bandė ir Antanavičius; žr. Vytautas Venckus. Sudarė ir parengė Svetlana Puidokienė. Tyto alba, 2001, p. 230–231). Apie tą laiką paaštrėjo ir publikos muzikinio skonio problema. Aršiai užsipuldami muzikologus, kurie esą tekalba apie kūrinių struktūrą, formą ir pan. (yra formalistai), bet neatskleidžia jų turinio (tad be jo palieka nesusigaudantį klausytoją), kai kurie įtakingi muzikos bendrosios pedagogikos teoretikai propagavo antimokslines meno turinio ir formos sampratas, primityvias muzikos mokymo mokykloje, visuomenės skonio ugdymo idėjas, iliustruojamas štai tokiais „kūrinių muzikos pažinimo", supažindinimo su jų „meniniais vaizdais" ir „emocionaliai intelektualiąja prasme" tekstais: „Didingi, pakilūs ir kartu taurūs jausmai, atrodo, čia suliepsnoja, čia staiga sustingsta [...]. Tyliai tyliai įženkime į šį paslaptingą pasaulį (orkestro pianissimo). Čia viskas nuostabu ir tyra [...]. Aukščiausias kūrinio taškas (orkestro fortissimo primena vargonų

skambesį) – tai himnas žmogui, humanistinėms idėjoms. Gyvenime, koks tu žavingas ir kokie mes turime būti laimingi, kad tave turime!“ (žr. „Vakarinės naujienos“, 1980. X. 16, 17). Muzikologai, žinoma, ėmė priešintis tokioms „teorijoms“, bet jų straipsnius greit nustota skelbti. Išpeikęs nemokšišką žongliravimą turinio ir formos sąvokomis, jau 1971 m. Antanavičius labai „formalistiškai“ teigė, kad „muzikoje forma ir išreiškia turinį“, todėl kūrinio prasmės reikia ieškoti „tik pačiame skambančiame darinyje“, o ne kažkieno žodžiuose (p. 315).

Aštrią diskusiją išprovokavo 1984 m. liepos 28 d. „Literatūroje ir mene“ išspausdintas Donato Katkaus straipsnis „Ar muzika turi teisę į turinio autonomiją?“ Į ją dideliu straipsniu „Antinomijų federacija, arba Tarp turinio ir formos girnų“ įsitraukė ir Antanavičius; netrukus parašė panašios tematikos straipsnį „Z. Rinkevičius apie vaikų muzikinio auklėjimo problemas“ (atsiliepimas apie monografiją „Vaikų ir jaunimo muzikinio auklėjimo problemos“), straipsniu „Suarti barai – dar platesni dirvonai“ įsitraukė į „Kultūros barų“ diskusiją „Muzikologo pašaukimas“. Tuomet nė vienas nebuvo paskelbtas, knygoje jie spausdinami iš rankraščių. Verta paskaityti.

Minėtame interviu Antanavičius sakė dabar turėsiąs daugiau laiko, bet monografijų, ko gero, nerašysiąs. Labai kukliai apibūdino savo šiandienį naujų muzikos partitūrų, muzikologijos darbų pažinimą. „O antra, jei parašysiu knygą, kiek skaitytojų ji sulauks? Man būtų labai nesmagu matyti savo knygą, ne vienus metus dulkančią knygynų lentynose“ (p. 653). Tačiau, viena, mokslo ir apskritai rimtos knygos niekuomet, ypač mūsų pasibjaurėtinai supopsėjusiais laikais, populiarumu nerungtyniavo su jų neverta literatūra. Antra, kokią nusėdusią netvarią dulkę nuo tokių laikui atsparių knygų nupučia jų ieškantys žmonės. Tad verta rašyti.

Apie autorius

Rytis Ambrazevičius (g. 1961), humanitarinių mokslų daktaras (2005), Kauno technologijos universiteto profesorius, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos docentas. Europos etnomuzikologų seminaro (ESEM), Europos kognityviųjų muzikos mokslų draugijos (ESCOM), Tarpdalykinių muzikos tyrimų žurnalo (JIMS) redakcinės kolegijos narys. Baigė Vilniaus universitetą (1984; fizika), stažavo Švedijoje (1995, 2001) ir Norvegijoje (1997). Išleido monografijas „Etninės muzikos notacija ir transkripcija" (1997), „Psichologiniai muzikinės darnos aspektai" (2008). Skaitė pranešimų konferencijose (per 70), paskelbė mokslinių straipsnių (per 50) Lietuvoje ir užsienyje – JAV, Japonijoje, Didžiojoje Britanijoje, Prancūzijoje, Belgijoje, Italijoje, Austrijoje, Vokietijoje, Graikijoje, Švedijoje, Suomijoje ir kt. Skaitė paskaitas Suomijoje, Norvegijoje, Lenkijoje ir Estijoje, intensyvius paskaitų kursus – Italijos, Latvijos ir Estijos aukštosiose mokyklose. Moksliniai interesai apima etnomuzikologijos, muzikos akustikos ir muzikos psichologijos sritis: lietuvių ir kitų tautų tradicinis dainavimas (atlikimas, stilistika, suvokimas, transkripcija, perėmimas); kognityvinė muzikos psichologija; kalbos akustika; matematiniai metodai muzikologijoje. Folkloro grupės „Intakas" vadovas, folkroko grupės „Atalyja" narys.

El. p. rytisam@delfi.lt

Interneto puslapiai: http://www.rytisambrazevicius.hmf.ktu.lt, /http://www.personalas.ktu.lt/~rytambr/

Straipsnis įteiktas 2012 02 10

Gražina Daunoravičienė (g. 1955), muzikologijos daktarė (1990), 2008 m. atliko habilitacijos procedūrą, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos profesorė (2008), Lietuvos mokslo tarybos narė, Lietuvos mokslo tarybos Humanitarinių ir socialinių mokslų komiteto narė, LRT tarybos narė. Nuo 1979 m. dėsto Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, 1998–2003 m. – Muzikos teorijos katedros vedėja. Yra gavusi nemažai mokslinių stipendijų ir stažuočių moksliniam darbui užsienyje: Maskvos valstybinėje P. Čaikovskio konservatorijoje (Rusija), Zalcburgo „Mozarteum" (Austrija). Apdovanota Saksonijos žemių kultūros ir mokslo ministerijos stipendija moksliniam darbui Vokietijoje, taip pat gavo DAAD stipendiją, buvo pakviesta į Oksfordo universitetą pagal programą „Oxford Colleges Hospitality". Skaitė pranešimų ir publikavo darbų Lietuvoje, Latvijoje, Lenkijoje, Estijoje, Vokietijoje, Rusijoje, Didžiojoje Britanijoje, Italijoje, Belgijoje, Šveicarijoje, Slovėnijoje, Čekijoje, Serbijoje, Suomijoje, JAV ir kt. Daunoravičienės iniciatyva išleistos knygos, skirtos Osvaldo Balakausko ir Broniaus Kutavičiaus muzikos analizei. Mokslininkė sudarė ir išleido knygas „Feliksas Bajoras: Viskas yra muzika" (2002), „Algirdas Jonas Ambrazas: muzikos tradicijos ir dabartis" (2007). Įsteigė ir rengia mokslinį tęstinį žurnalą „Lietuvos muzikologija" (išleista 13 tomų). Šiuo metu rengia ir leidžia 5 tomų studijų vadovą „Muzikos kalba" (pirmieji 2 tomai pasirodė 2003 ir 2006 m.).

Moksliniai interesai: muzikos žanro ir muzikos formos problematika, istoriniai kompozicinių technikų modeliai, XX a. lietuvių muzikos kompozicinės tendencijos.

El. p. daunora@gmail.com

Straipsniai įteikti 2012 05 21

Antanas Kairys (g. 1982), socialinių mokslų daktaras, Vilniaus universiteto lektorius. Mokslinių interesų sritys: laiko perspektyva, asmenybės bruožų tyrimai, žiniasklaidos psichologija. Šiomis temomis yra paskelbęs mokslinių straipsnių, dalyvauja konferencijose Lietuvoje ir užsienyje.

Tel. +37052687255

El. p. antanas.kairys@fsf.vu.lt

Straipsnis įteiktas 2012 06 28

Laura Kaščiukaitė (g. 1987) 2006 m. baigė Kauno Juozo Naujalio muzikos gimnaziją. 2010 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje įgijo muzikologijos bakalauro (prof. habil. dr. Gražinos Daunoravičienės klasė), 2012 m. – muzikos teorijos ir kritikos magistro (prof. habil. dr. Gražinos Daunoravičienės klasė) laipsnius. Dalyvavo tarptautinėje konferencijoje Rygoje (Latvija, 2008), „Lietuvos muzikologijoje" (2010) publikavo bakalauro darbo „Praeities muzikos adaptacijos lietuvių neoromantikų kūryboje" santrauką, išspausdino keletą kritinių straipsnių periodiniuose Lietuvos leidiniuose („7 meno dienos", „Literatūra ir menas", „Muzikos barai"). Tyrimų sritis – intertekstualumo teorija ir minimalistinė komponavimo technika šiuolaikinėje lietuvių muzikoje. Veda koncertus, taip pat savanoriauja tokiuose festivaliuose ir muzikiniuose projektuose kaip „Druskomanija", „Nordplus IP" muzikos laboratorijoje „Procesas".

El. p. laurute.mail@gmail.com

Straipsnis įteiktas 2012 05 21

Ivan Kuzminsky (g. 1983) gimė Berdyčive (Žytomyro r.). Žytomyro muzikos kolegijoje baigė bakalauro studijas, šiuo metu magistro studijas tęsia Ukrainos nacionalinės muzikos akademijos Senosios muzikos katedroje Kijeve. Darbo vadovė – prof. habil. dr. Nina Gerasimova-Persidskaja.

Tel. + 380976435114

El. p. Terra_Cosaccorum@ukr.net

Straipsnis įteiktas 2012 06 10

Eva Mantzourani Aristotelio universitete Tesalonikuose baigė muzikologijos bakalauro studijas, Londono universiteto Goldsmito koledže – su pagyrimu muzikos teorijos ir analizės magistro studijas; Londono universiteto Karaliaus koledže baigė doktorantūrą. Dėsto muzikologiją Kenterberio Kristaus bažnyčios universitete. Platūs moksliniai interesai apima įvairius muzikos analizės ir istorinės muzikologijos aspektus. Skaitė pranešimų konferencijose Didžiojoje Britanijoje, Austrijoje, Vokietijoje, Graikijoje, Airijoje, Italijoje, paskelbė darbų muzikos analizės temomis, apie Nikoso Skalkottaso muzikinę

kūrybą, 2011 m. išleido monografiją „Nikoso Skalkottaso gyvenimas ir dvylikatonė muzika“ (*The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*, leidykla „Ashgate“). Kenterberio Kristaus bažnyčios universitete organizavo ir surengė keturias tarptautines konferencijas, bendradarbiaujant su šiuolaikinės muzikos festivaliu „Sounds New“.

El. p. eva.mantzourani@canterbury.ac.uk
Straipsnis įteiktas 2011 09 15

Albertas Navickas (g. 1986) studijavo kompoziciją Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, Paryžiaus nacionalinėje muzikos ir šokio konservatorijoje (CNSMDP) ir biochemiją Vilniaus universitete. Šiuo metu studijuoja muzikos antropologijos doktorantūroje Aukštojoje socialinių mokslų mokykloje (EHESS) Paryžiuje.

El. p. info@albertasnavickas.lt
Straipsnis įteiktas 2012 06 29

Michał Łukasz Niżyński (g. 1983 m. Varšuvoje), dirigentas, kompozitorius, meno licenciatas (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2011), Lenkijoje pripažintas meno daktaru (2012). Mokėsi G. Bacewicz ir J. Elsnerio muzikos mokyklose. 2007 m. magistro studijas baigė F. Šopeno muzikos akademijoje Varšuvoje (dabartinis F. Šopeno muzikos universitetas) Kompozicijos, dirigavimo ir muzikos teorijos fakultete, prof. T. Bugaj dirigavimo klasėje. Studijavo Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (prof. J. Domarko klasėje; 2007–2009 m. magistrantūra, 2009–2011 m. meno aspirantūra). Kompoziciją studijavo pas prof. S. Czarnecki, P. Łukaszewski ir O. Balakauską.

Moksliniai interesai: šiuolaikinės muzikos dirigavimo problemos, muzikos hermeneutinė interpretacija, muzikinio teatro meno sinkretiškumas ir jo įtaka muzikos kalbai.

Dirigentu dirba nuo 2000 metų. Bendradarbiavo su Lietuvos nacionaliniu simfoniniu orkestru, Lenkijos radijo orkestru, Lietuvos nacionalinio operos ir baleto teatro solistais. 2011–2012 metų sezonu dirbo etatiniu dirigentu Klaipėdos valstybiniame muzikiniame teatre. Nuolat bendradarbiauja su Krokuvos kamerine opera. Anksčiau dirigavo Panevėžio muzikiniame teatre ir Marijampolės kultūros centre. Koncertavo Lietuvos nacionalinėje filharmonijoje, Varšuvos nacionalinėje filharmonijoje, Lvovo apskrities filharmonijoje, Vilniaus rotušėje, kitose Lenkijos ir Lietuvos koncertų salėse. Repertuare ypatingą vietą užima šiuolaikinė muzika. Dirigavo per 50 premjerų – tarp jų V. Laurušo „Concerto da camera“ solo atliekant D. Geringui. Tarptautiniame kompozitorių konkurse Kembridže (2007) apdovanotas pirmąja premija, X Lenkijos kompozitorių konkurse „Crescendo“ Tarnove (2002) – „Grand Prix“ premija.

Tel. +48502138373
El. p. mn.poland@gmail.com
Straipsnis įteiktas 2012 06 28

Jurgis Paliauka (g. 1982) Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje baigė kompozicijos bakalauro studijas, 2012 m. – muzikologijos magistro studijas. Magistro darbo tema – „Bazinės struktūros ir jų sklaidos strategijos lietuvių kompozitorių kūriniuose“ (darbo vadovė prof. habil. dr. Gražina Daunoravičienė). Studijuodamas paskelbė straipsnių periodikoje, 2011 ir 2012 m. dalyvavo Lietuvos muzikos ir teatro akademijos rengiamose jaunųjų muzikologų konferencijose (2012 m. už puikų pasirodymą gavo diplomą). Mokslinių interesų sritis – organiškumas, vieningumas, muzikos analizė ir epistemologija.

El. p. jurgis.paliauka@gmail.com
Straipsnis įteiktas 2012 05 21

Vilma Paliaukienė (g. 1982) studijuoja klinikinę psichologiją Vilniaus universiteto magistrantūroje. 2011 m. Vilniaus universitete baigė psichologijos bakalauro studijas, 2008 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje – muzikologijos bakalauro studijas. Muzikologijos tematika paskelbė mokslo populiarinimo ir publicistinių straipsnių. Dabartinė psichologinių tyrinėjimų sritis – muzikos atlikimo nerimas, jo įveikos veiksniai. Konferencijoje „Modernizmo diskursas šiuolaikiniame Lietuvos mene“ skaitė pranešimą „Muzikos atlikimo nerimas: samprata ir tyrimai“.

Tel. +37067237901
El. p. paliaukiene@gmail.com
Straipsnis įteiktas 2012 06 28

Danutė Petrauskaitė, socialinių mokslų (muzikos edukologija) daktarė, Klaipėdos universiteto Menų fakulteto Muzikologijos instituto direktorė, Muzikos teorijos ir pedagogikos katedros profesorė, Lietuvos kompozitorių sąjungos narė. 1978 m. baigė muzikologijos studijas Lietuvos valstybinėje konservatorijoje (dab. Lietuvos muzikos ir teatro akademija), 1992 m. – Vilniaus universiteto aspirantūrą. Mokslinių tyrimų sritys: lietuvių muzika ir muzikos pedagogikos istorija, lietuvių egzodo muzikinė kultūra, Lietuvos ir kitų šalių muzikinės sąsajos. Išleido knygas „Jeronimas Kačinskas: Gyvenimas ir muzikinė veikla“ (1997), „Klaipėdos muzikos mokykla 1923–1939 m.“ (1998), „Prudencija Bičkienė“ (1998), „Petras Armonas muzikinių kultūrų kryžkelėse“ (2005). Paskelbė straipsnių Lietuvos ir užsienio spaudoje, buvo enciklopedijos „Mažoji Lietuva“ Muzikos skyriaus redaktorė. Dalyvavo daugelyje konferencijų Lietuvoje ir užsienyje, kaip vizituojanti profesorė skaitė paskaitas Vokietijos, Olandijos, Šveicarijos, Ispanijos, Čekijos, Austrijos, Turkijos, Norvegijos universitetuose ir konservatorijose, rinko mokslinę medžiagą JAV bibliotekose ir archyvuose. 2010 m. parengė ir 2011 m. pradėjo vykdyti Visuotinės dotacijos projektą „Lietuvių muzikinė kultūra migracijų kontekstuose: tautinio tapatumo ir muzikinės raiškos sąveika (1870–1990)“, kurį finansuoja ES socialinis fondas.

El. p. dandan@balticum-tv.lt
Straipsnis įteiktas 2012 05 21

Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė (g. 1962), muzikologijos daktarė (1993), habilituota daktarė (2009), docentė (1998), Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Etnomuzikologijos katedros vedėja (nuo 2001), Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyriaus vyriausioji mokslinė bendradarbė (2010). Europos etnomuzikologų seminaro (ESEM), Tarptautinės tradicinės muzikos tarybos (ICTM), Vokalinės polifonijos

tyrimų centro Tbilisyje narė, nuolatinė Vokalinės polifonijos tyrėjų simpoziumų dalyvė, dalyvauja Europos daugiabalsės muzikos tyrimų centro (EMM) veikloje. Skaitė mokslinių pranešimų ir publikavo darbų Lietuvoje, Austrijoje, Didžiojoje Britanijoje, Estijoje, Gruzijoje, Latvijoje, Lenkijoje, Rusijoje, Sardinijoje, Vokietijoje ir kt. Išleido monografijas „Sutartinių atlikimo tradicijos“ (2000) ir „Lithuanian Polyphonic Songs. Sutartinės“ (2002), sutartinių pradžiamokslį „Kokių giedosim, kokių sutarysim?“ (2004), sudarė ir parengė 11 muzikinio folkloro kompaktinių plokštelių ir vaizdadiskių. Folkloro atlikėja, vadovauja sutartinių giedotojų grupei „Trys keturiose“ (nuo 1986), folkloro ansamblio „Visi“ narė (nuo 1986), užsiima aktyvia sutartinių sklaida Lietuvos ir užsienio folkloro, taip pat šiuolaikinės muzikos festivaliuose. Už reikšmingą mokslinę ir visuomeninę veiklą etninės kultūros srityje kartu su Evaldu Vyčinu 2002 m. apdovanota Valstybine Jono Basanavičiaus premija.

Moksliniai interesai: Europos tradicinė polifonija; sutartinės ir kitos lietuvių daugiabalsiškumo rūšys; folkloro atlikimo ypatumai; folkloras vaikų muzikinio ugdymo sistemoje; mitologija; pasaulėžiūra; (etno)lingvistika; šiuolaikinės folkloro interpretacijos formos ir kt.

El. p. daivavy@lmta.lt

Straipsnis įteiktas 2012 05 15

Tamara Vainauskienė, humanitarinių mokslų daktarė (1993), Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Dainavimo katedros docentė. 1983 m. baigė Lietuvos valstybinę konservatoriją (dab. Lietuvos muzikos ir teatro akademija). Paskelbė mokslo straipsnių, recenzijų, skaitė pranešimų mokslinėse konferencijose, parengė metodinių darbų, tarp jų „Dainavimo pagrindų formavimas“ (2004), mokslinės monografijos „Lietuvos muzikos istorija. Nepriklausomybės metai, 1918–1940“ (2009) bendraautorė.

Pagrindinės tyrimų sritys: dainavimo meno edukologija (istorija, teorija, metodika); muzikos interpretacijos teorija ir praktika.

Tel. +37061188904
El. p. tamaravainauskiene@takas.lt

Straipsnis įteiktas 2012 04 02

About the authors

Rytis Ambrazevičius (b. 1961), PhD in Humanities (2005), Prof. at the Kaunas University of Technology and Assoc. Prof. at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. A member of the European Seminar in Ethnomusicology (ESEM), the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM), and the Advisory Board of the Journal of Interdisciplinary Music Studies (JIMS). He graduated from Vilnius University (1984; physics) and has won scholarships to study and research in Sweden (1995, 2001) and Norway (1997). Ambrazevičius is the author of the books *Notation and Transcription of Ethnic Music* (1997), and *Psychological Aspects of Musical Scales* (2008). He has published a number of research articles (over 50), made presentations at conferences (over 70) in Lithuania and abroad. Also he gave lectures and courses in Finland, Norway, Poland, Italy, Estonia and Latvia. Research interests include branches of ethnomusicology, musical acoustics and psychology of music: traditional singing (Lithuanian and other traditions; performance, stylistics, perception, transcription, transmission); cognitive psychology of music; speech acoustics; mathematical methods in musicology. Leader of folklore group *Intakas*, and a member of folkrock group *Atalyja*.

rytisam@delfi.lt
http://www.personalas.ktu.lt/~rytambr/
Delivered: 2012 02 10

PhD Doctor Habil. Of Musicology (2008), Professor **Gražina Daunoravičienė** has been teaching at the Lithuanian Academy of Music and Theatre since 1979; the head of the Departament of Music Theory (1998–2003). She held a numerous scientific scholarships and grants to study and do research at the Moscow Tchaikovsky Conservatoire (Russia), at Salzburg Mozarteum (Austria). She was awarded a scholarship from the ministry of Culture and Education of Saxon lands and DAAD grand (Germany), and has been invited to Oxford University (UK). She presented reports and published scientific articles in Lithuania, Latvia, Poland, Germany, Russia, Great Britain, Belgium, Italy, Switzerland, Slovenia, Yugoslavia, Finland, United States etc. Under her initiative a series of monographs dedicated to the most outstanding Lithuanian composers (O. Balakauskas, F. Bajoras, B. Kutavičius) was started. Daunoravičienė edited monographs *Feliksas Bajoras: Viskas yra muzika* (Everything is Music, 2002) and *Algirdas Jonas Ambrazas: muzikos tradicijos ir dabartis* (Musical Traditions and the Present, 2007). She is also a founder and compiler of the collection of scientific articles *Lietuvos muzikologija* (Lithuanian Musicology; 13 volumes have already been published). Now she is preparing (compiler and author) the study guide *Muzikos kalba* (The Language of Music) consisting of five books, the first two of which were published in 2003 and 2006. She is a member of the Research Council of Lithuania, a representative of the Committee of Humanities and Social Sciences, as well a member of the Lithuanian Radio and Television Council. Areas of research interests include the problematiques of musical genres, musical forms, models of historical techniques of composition, microtonal music, national composers' schools, and 20th-century composition trends in Lithuanian music.

daunora@gmail.com
Delivered: 2012 05 21

Antanas Kairys (b. 1982), PhD in Social Sciences, lecturer at Vilnius University. Areas of research interests include the perspective of time, research of personality features, psychology of media. He has published the research articles, participates in the conferences in Lithuania and abroad.

Tel. +37052687255
antanas.kairys@fsf.vu.lt
Delivered: 2012 06 28

Laura Kaščiukaitė (b. 1987) graduated from the Kaunas Juozas Naujalis Music Gymnasium in 2006. In 2006–2010, she studied musicology at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, where she received an MA in Music Theory and Criticism in 2012. As a musicologist she participated in the International Conference in Riga, Latvia (2008), published her thesis for Bachelor's degree in *Lithuanian Musicology* (2010); several of her critical reviews have been published in Lithuanian periodical magazines. The research area in which she is interested is the theory of inter-textuality and minimalism in Lithuanian contemporary music. She was a volunteer at number of musical projects and festivals, such as The Process IP Musical Network and the Druskomanija festival.

laurute.mail@gmail.com
Delivered: 2012 05 21

Ivan Kuzminsky (b. 1983) was born in Berdychiv (Zhytomyr region). He has a BA from the Zhytomyr Music College, postgraduate studies of the Department of Early Music of the National Music Academy of Ukraine (Kyiv). His supervisor is Prof. Habil. Dr. Nina Herasymova-Persydska.

Tel. + 380976435114
Terra_Cosaccorum@ukr.net

Dr Eva Mantzourani studied musicology at the Aristotle University of Thessaloniki, where she was awarded a BMus(Hons); Goldsmiths College – University of London, gaining two MMus qualifications, one in Music Theory and Analysis, and another (with distinction) in Historical Musicology; and King's College – University of London, where she was awarded her PhD. She is a Reader in Musicology at Canterbury Christ Church University, England. Her research interests are wide ranging and cover both music analysis and historical musicology. She has given numerous papers at conferences in Britain, Austria, Germany, Greece, Ireland and Italy, and she has published work on theoretical issues relating both to

the music of Nikos Skalkottas and music analysis. Her monograph *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas* was published by Ashgate in 2011. At Canterbury Christ Church University she has organised four international conferences, in conjunction with the Sounds New Contemporary Music Festival.

eva.mantzourani@canterbury.ac.uk
Delivered: 2011 09 15

Albertas Navickas (b. 1986) has studied composition at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, Paris Conservatoire (CNSMDP) as well as biochemistry at the Vilnius University; currently continuing his studies in music anthropology PhD in EHESS, Paris.

info@albertasnavickas.lt
Delivered: 2012 06 29

Michał Ł. Niżyński (b. 1983 m.), conductor, composer, art licenciate (LMTA 2011), in Poland has a PhD in Art (2012); was born in Warsaw where he studied at the G. Bacewicz and J. Elsner music schools, received grants. He first received his MA in Conducting from the Faculty of Composition, Conducting and Theory of Music (Prof. T. Bugaj's conducting class) at the F. Chopin Music Academy in Warsaw in 2007 (now F. Chopin University of Music). Later he continued studies at the Lithuanian Academy of Music and Theatre under Prof. J. Domarkas (2007–2009 studies for an MA, in 2009–2011 post-graduate course in art). He studied composition under Prof. S. Czarnecki, P. Łukaszewski and O. Balakauskas. Professional interests are issues of modern music conducting, hermeneutic interpretation of music, syncreticism of the art of music theatre and its influence on musical language. He has been involved in various conducting activities since 2000, has collaborated with distinguished performers: the Lithuanian National Symphony Orchestra, Polish Radio Orchestra and soloists of the Lithuanian National Opera and Ballet Theatre. During the 2011–2012 season, he was a member of the staff and worked as a conductor at the Klaipėda State Music Theatre. He also cooperates with the Cracow Chamber Opera. Niżyński has also conducted performances at the Panevėžys Music Theatre and culture centre in Marijampolė, with the Lithuanian National Philharmonic, National Philharmonic in Warsaw, Lvov Region Philharmonic orchestras, at the hall of the Town Hall in Vilnius and other concert halls in Poland and Lithuania. Contemporary music takes a special place in his repertoire. Niżyński has conducted fifty premieres – V. Laurušas' *Concerto da camera* with D. Geringas including. Niżyński the composer has received several prizes: first prize at the International Composers Competition in Cambridge (2007) and the Grand Prix at the 10th Polish Composers Competition Crescendo in Tarnów (2002).

Tel. +48502138373
mn.poland@gmail.com
Delivered: 2012 06 28

Jurgis Paliauka (b. 1982) received a BA in composition from the Lithuanian Academy of Music and Theatre; in 2012, an MA in musicology with the study *Basic Shapes and their Development Strategies in Works by Lithuanian Composers* (under Prof. Dr. Habil. Gražina Daunoravičienė). While still a student, he published articles in periodicals., in 2011 and 2012 participated in conferences of young musicologists held by the LAMT (diploma for an outstanding presentation in 2012). Academic interests include integrity, unity, music analysis and epistemology.

jurgis.paliauka@gmail.com
Delivered: 2012 05 21

Vilma Paliaukienė (b. 1982) is studying for an MA in clinical psychology at Vilnius University; in 2011 completed her studies for a BA in psychology at Vilnius University; in 2008, a BA in musicology from the Lithuanian Academy of Music and Theatre. She has published popular scientific articles on musicology. Currently she is conducting research on music performance anxiety and coping with it. At the conference *Discourse on Modernism in Contemporary Lithuanian Art* she delivered the paper *Performance Anxiety: Understanding and Research*.

Tel. +37067237901
paliaukiene@gmail.com
Delivered: 2012 06 28

Danutė Petrauskaitė has a PhD in social sciences and musical education. She is the director of the Institute of Musicology at Klaipėda University, a professor at the Department of Music Theory and Pedagogy, and a member of the Lithuanian Composers Union. In 1978, she graduated from the Lithuanian State Conservatoire (now the Lithuanian Academy of Music and Theatre) with a diploma in musicology; in 1992, she completed her post-graduate studies at Vilnius University. The principal area of her interest is Lithuanian music, history of music pedagogy, Lithuanian music culture in exile, musical correlations between Lithuania and other countries. She is the author of the following books: *Jeronimas Kačinskas: Gyvenimas ir muzikinė veikla* (Jeronimas Kačinskas: Life and Musical Activity, 1997), *Klaipėdos muzikos mokykla 1923–1939 m.* (The Klaipėda Music School in 1923–1939, 1998), *Prudencija Bičkienė (1998), Petras Armonas muzikinių kultūrų kryžkelėse* (Petras Armonas at the Crossroads of Musical Cultures, 2005). She has published articles in Lithuania and abroad, made numerous presentations at local and international musical conferences, was an editor of the music section of the encyclopaedia *Lithuania Minor*. As a guest lecturer, she has visited universities and conservatoires in Germany, the Netherlands, Switzerland, Spain, the Czech Republic, Austria, Turkey, and Norway. She has done research work at libraries and archives in the USA.

dandan@balticum-tv.lt
Delivered: 2012 05 21

Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė (b. 1962). She graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre in 1985; doctor of musicology (1993), PhD. habil. (2009), associate professor (1998), and the head of the department of Ethnomusicology (since 2001). She is a member of the European Seminar in Ethnomusicology (ESEM) and the International

Council of Traditional Music (ICTM). She has been teaching at the Lithuanian Academy of Music and Theatre since 1989. Račiūnaitė-Vyčinienė has published numerous scientific articles, presented reports at conferences in Lithuania and abroad; she is the author of the books Sutartinių atlikimo tradicijos (The Traditions of Performing the Multipart Songs,, 2000), Sutartinės. Lithuanian Polyphonic Songs (2002). She has led a sutartinės performers group *Trys keturiose* (since 1986); an organizer of the annual International Folklore Festival Skamba skamba kankliai in Vilnius. The objects of her scientific interests are sutartinės and other forms of early polyphony; traditional polyphonic singing in contemporary culture; peculiarities of performance; archaic forms of folklore; mythology and ethnic linguistics; teaching and interpretation of folk music for children. Her concern is with the dissemination of ethnic culture in modern-day society. The National Jonas Basanavičius Award (2002; for significant scholarly and public activities in the area of ethnic culture).

daivavy@lmta.lt

Delivered: 2012 05 15

Tamara Vainauskienė, doctor of humanities (1993), associate professor at the Vocal Department of the Lithuanian Academy of Music and Theatre, graduated from the Lithuanian State Conservatoire (currently, the Lithuanian Academy of Music and Theatre) in 1983; presented articles at scientific conferences, author of scientific articles, reviews, teaching materials, including *Formation of Vocal Basics* (2004), co-author of scientific monograph *The History of the Lithuanian Music. The Years of Independence, 1918–1940* (2009).

Major research areas: educology of the art of singing (history, theory, methodology); theory and practice of the interpretation of music.

Tel. +37061188904
tamaravainauskiene@takas.lt

Delivered: 2012 04 02

Atmintinė autoriams

Teikiamų publikuoti straipsnių reikalavimai, jų recenzavimo tvarka

Į žurnalą priimami tokios arba analogiškos struktūros moksliniai straipsniai: įvadas, tyrimų tikslas, objektas, metodas ir metodikos, gauti rezultatai, išvados arba apibendrinimas, nuorodos, naudotos literatūros sąrašas.

Prieš pagrindinį tekstą turi būti anotacija, kurioje nurodoma: tyrinėjimo objektas, metodas (metodikos), tikslas, išdėstomi tyrimo rezultatai. Paskui išvardijami reikšminiai žodžiai. Anotacija turi būti pateikiama lietuvių ir anglų (vokiečių) kalbomis.

Straipsnio pabaigoje turi būti pateikiamos nuorodos ir literatūros sąrašas. Po literatūros sąrašo pateikiama santrauka. Jei straipsnis lietuvių kalba, santrauka rašoma anglų (vokiečių, prancūzų) kalba; užsienio kalba teikiamo straipsnio santrauka turi būti lietuvių kalba. Santraukos apimtis – 0,5–1 puslapis.

Straipsnio iliustracinė medžiaga (nuotraukos, grafikai, schemos, lentelės ir kt.) turi būti nespalvota, geros kokybės ir tinkama reprodukuoti. Natų pavyzdžiai turi būti parengti kompiuteriu.

Straipsnius galima teikti lietuvių ir pagrindinėmis užsienio kalbomis. Apimtis neturėtų viršyti vieno spaudos lanko. Didesnės apimties straipsnio spausdinimo galimybė aptariama su vyriausiuoju redaktoriumi.

Straipsnio autorius atskirame lape lietuvių ir anglų (vokiečių, prancūzų) kalbomis turi pateikti trumpą savo mokslinę biografiją – nurodyti mokslinį laipsnį ir vardą, svarbiausius darbus, mokslinius interesus, darbovietę, pareigas ir adresą.

Redakcijai pagal nurodytus reikalavimus parengtą straipsnį autorius turi pateikti spausdintą baltame tipiniame A4 formato popieriuje (1 egz.) ir pridėti kompiuterinę laikmeną su straipsnio įrašu.

Pateiktą straipsnį recenzuoja du redakcinės kolegijos paskirti mokslininkai. Laikomasi nuostatos, kad kiekvienas straipsnis turi turėti dvi recenzijas – vidinę ir išorinę. Jeigu pateikto straipsnio problematika tarpdisciplininė, privaloma gretutinės mokslo srities ar krypties mokslininko rekomendacija.

Straipsnis spausdinamas gavus dviejų mokslininkų rekomendacijas.

Bibliografinių nuorodų sistemos reikalavimai

„Lietuvos muzikologijai“ teikiamuose straipsniuose turi būti laikomasi citavimo tvarkos ir bibliografinių nuorodų sąrašo sudarymo metodikos. Redaktorių kolegija vadovaujasi Osvaldo Janonio instrukcijomis, nurodytomis leidinyje *Bibliografinių nuorodų ir jų sąrašo sudarymo studijų bei mokslo darbuose metodika* (pagal Lietuvos standartus LST ISO 690 ir LST ISO 690-2). Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2005. ISBN 9986-19-775-9).

Nuorodose (išnašose) ir literatūros sąraše bibliografiniai duomenys pateikiami originalo rašyba. Dokumentai kirilica nelotyninami (netransliteruojami). Kinų, japonų, arabų ir kitų kalbų šaltiniai nurodomi naudojantis atitinkamais transliteravimo standartais. Sulotyninti duomenys gali pakeisti vartotuosius originaliame dokumente arba papildyti – tuo atveju suskliausti laužtiniais skliaustais. Didžiųjų raidžių rašyba turi atitikti nurodomo dokumento kalboje susiklosčiusią praktiką. Pagrindinis nuorodos šaltinis išryškinamas kursyvu.

Tekstinės išnašos įterpiamos į straipsnio tekstą lenktiniuose skliaustuose arba teikiamos kaip pastaba nuorodose darbo gale. Į tekstą įterptose išnašose nurodomas cituojamo teksto autorius arba antraštė, išleidimo metai ir – jei reikia – puslapis, pavyzdžiui, (Čiurlionis 1973, 51). Kelių autorių leidinio nuoroda gali būti trumpinama nurodant pirmojo autoriaus pavardę ir prirašant „et al.“ Nuorodose teikiami bibliografiniai duomenys gali būti nurodomi dvejopai. Pirmuoju atveju, pavyzdžiui: Tekstas iš Mikalojaus Konstantino Čiurlionio laiškų Sofijai Kymantaitei-Čiurlionienei rinktinės leidinyje Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. *Laiškai Sofijai*. Parengė Vytautas Landsbergis. Vilnius: Vaga, 1973, p. 51. Antruoju atveju gali būti teikiama vien tik bibliografinė nuoroda laikantis citavimo tvarkos ir literatūros sąrašo sudarymo metodikos.

Literatūros sąrašas turi būti išdėstytas autorių arba antraščių abėcėlės tvarka. To paties autoriaus darbai rašomi išleidimo chronologine tvarka.

Bibliografinės nuorodos sudaromos laikantis šių reikalavimų:

a) po autoriaus pavardės prieš vardą dedamas kablelis; po kiekvieno asmenvardžio dedamas kabliataškis;

b) jei autorius nežinomas, nurodoma antraštė (pavadinimas);

c) jei antraštės nėra, ji keičiama pirmaisiais žodžiais, reiškiančiais baigtinę mintį; po jų dedamas daugtaškis;

d) toliau eina antraštė – straipsnio arba knygos pavadinimas (kursyvu) originalo kalba;

e) prieš šaltinį, kuriame išspausdintas straipsnis, rašoma „In“ arba „Iš“; šaltinio antraštė išryškinama kursyvu.

f) jei esama antraštės, t. y. antraštę paaiškinančių duomenų (informacija apie leidinio tipą, žanrą, paskirtį, rengėjus), jie teikiami po antraštės; prieš paantraštę dedamas dvitaškis;

g) leidinio rengėjų (redaktorių, vertėjų ir pan.) nurodyti neprivalu, tačiau jie gali būti nurodomi po antraštės;

h) būtini bibliografijos elementai yra išleidimo duomenys – originalo kalba rašomi duomenys: vieta, leidėjas, metai;

i) po leidinio išleidimo vietos nuorodos dedamas dvitaškis (kai leidėjas nenurodomas, dedamas kablelis); po dvitaškio toliau rašomas leidėjas, esant keliems leidėjams – išryškintasis arba pirmasis leidėjas; po leidėjo įvardijimo dedamas kablelis;

j) toliau nurodomi leidinio metai; esant tęstinių ar periodinių leidinių numerių, tomų ir pan. nuorodoms, po leidinio metų dedamas kablelis; nesant šių duomenų, po leidinio metų dedamas taškas, pavyzdžiui:

Landsbergis, Vytautas. *Geresnės muzikos troškimas*. Vilnius: Vaga, 1990. ISBN 5-415-00635-4.

Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva. „Vienbalsumas šiaurės rytų Aukštaitijoje: vėlesnės monofoninės dainos“. Iš: *Lietuvos muzikologija*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005, t. 6, p. 150–160.

k) toliau nurodomi leidinio dalies (pvz., straipsnio) puslapiai, pavyzdžiui:

Kramer, Lawrence. „Perspektyvos: postmodernizmas ir muzikologija“. Iš: Goštautienė, Rūta (sud.). *Muzika kaip kultūros tekstas*. Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 124–160.

l) toliau įrašomas knygą, daugiatomius arba serialinius leidinius identifikuojantis standartinis numeris – ISBN, ISMN ar ISSN; po jų nuorodos dedamas taškas; standartinis numeris neprivalomas nurodant knygų, daugiatomių arba serialinių leidinių dalis (straipsnius ir pan.);

m) cituojant arba nurodant elektroninius dokumentus, būtina nurodyti leidinio autorių, antraštę, elektroninį adresą ir elektroninio leidinio žiūrėjimo datą, pavyzdžiui:

Paulauskis, Linas. „Bronius Kutavičius: jeigu nėra paslapties – nėra ir muzikos“. Iš: *Lietuvos muzikos link* [interaktyvus]. 2005–2006, Nr. 11 [žiūrėta 2007 m. lapkričio 5 d.]. Interneto prieiga: <http://www.mxl.lt/lt/classical/info/251>.

Lietuvos muzikologija, 13
Lithuanian Musicology, 13

SL 1695. 27 sp. l. Tiražas 200 egz.
Maketavo Rokas Gelažius
Išleido Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius
Spausdino Vilniaus dailės akademijos leidykla ir spaustuvė, Dominikonų g. 15, LT-01013 Vilnius