

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. Johnsonas, Dano Warbutonas, 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, processuality, systematics.

XX a. paskutiniųjų dešimtmečių meninė kūryba, reflektuojanti naujus kūrybinius ieškojimus ir susaistanti, regis, itin skirtingus kultūrinius reiškinius, formavosi postmodernizmo¹ 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

kūrybai². Minimalistinė muzika yra gana abstrakti, nenartyvi, 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.

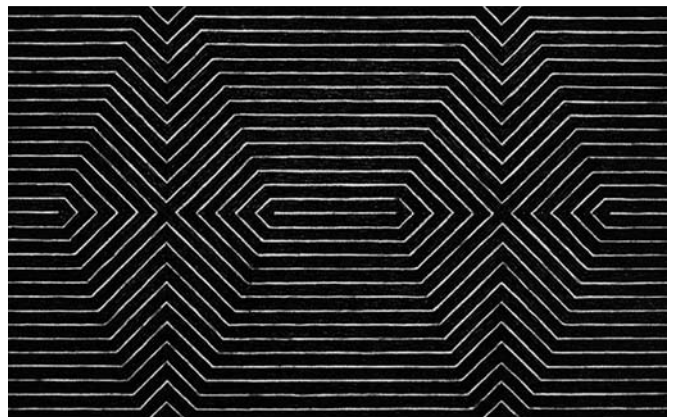
Apžvelgus minimalistiniam menui skirtą mokslinę literatūrą matyti, kad susiformavęs teorinis šio reiškinių vaizdinys atskleidžia gana įvairius jo aspektus (istorinį, geografinį, filosofinį, komponavimo, analitinį, etc.), tačiau pamatinių, fundamentalių ir visuotinai pagrįstų teorinių studijų, regis, 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 kūrinuose 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 išvelgiamos reakcijoje prieš formalią abstraktaus ekspresionizmo (tapytojai Willemas De Kooningas ir Jacksonas Pollockas) naikinimo galią ir pretenzingumą, taip pat populiariume ir konceptualiame mene. Naujoji meno kryptis buvo paveikta ir tokių rusų suprematistų⁴ 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 kvadratinio išdėstymu ir / ar matematiškai sukombinuotas, minimalistinis menas siekia sukurti išvaizdą, 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 ritiniu, melodiniu ir harmoniniu žodynu, stiliui (ir kompozicinei technikai) apibūdinti. Kaip paradigmiam 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), tranco 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 tęšiamos muzikos (*drone music*), kuriai atstovautų Youngo „Fluxus“ kryptiai 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 Karlheinz'o 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 apibūrežiama idėja; tai nėra redukuotas taisyklių, tam tikrų operacijų kompleksas ar formalus šablonas, nusakantis vieta, 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 paveikslas 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 etapais reflektuojančiomis sąvokomis – *estetika*, *stilius*, *technika*. Geriausiai **minimalizmo estetikos** idėją ir kriterijus iliustruoja ankstyviausi minimalistiniai kūriniai, sukurti 1950–1970 m. (pavyzdžiui, Youngo „Styginių trio“⁴⁵ (1958), Riley'o „In C“⁴⁶ (1964), Reicho „It's Gonna Rain“ (1965) ir „Come Out“⁴⁷ (1966)). Dauguma jų yra orientuoti į itin lėtai besiplėtojančią procesą ar susitelkiantys į smulkia 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 subjektyvus 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. Išplėtotą melodinę liniją kūrinyje nepasirodo, o ritmas formuoja pasikartojančius šešiolikitinių natų modelius.

Nuo devinto dešimtmečio kompozitorių Reicho, Glasso, Adamso, Andriesseno kūriniuose kito muzikos kalbos elementai: „muzikinė vertikale pasipildė tonacinės traukos brožais 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“⁸⁸ (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 broožų 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 broožus: 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 Edgardo 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. Apibendrinami galime daryti prielaidą, kad minimalizmas nebuvo pripažintas kaip kompozicinis įrankis

The image displays 27 numbered musical examples (1-27) on a single staff, illustrating rhythmic and melodic models from Terry Riley's 'In C'. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Examples 1-6 show simple rhythmic patterns with stems and flags. Examples 7-12 show more complex rhythmic patterns with stems and flags. Examples 13-18 show rhythmic patterns with stems and flags, some with accidentals. Examples 19-24 show rhythmic patterns with stems and flags, some with accidentals. Examples 25-27 show rhythmic patterns with stems and flags, some with accidentals.

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).

Johnsonso 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 Taruskinio (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 – Julio Wolfe, Davido Lango ir Michaelo Gordono įkurtos organizacijos *Bang on a Can* (žr. Navickas, 2009, p. 6). Tiek Taruskinio, 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 (Johnsonso, Katunian, Taruskinio, Finko, Potterio, 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 (Taruskinio, 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 aštunto devintu dešimtmečiais sukurtų muzikinių opusų, kuriuose jungiami ir minimalizmo, ir kitų kompozicinių technikų elementai: pavyzdžiui, džiazas, roko ar populiariosios muzikos detalės (Michaelo Torke's muzikoje), eksperimentinės muzikos elementai (Andriesseno kūrinuose), 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, Párto) 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 Johnsonso, Katunian, Taruskinio, 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, elementarios formos, ribotus kompozicinius elementus ir išraiškos priemonės naudojanti šiuolaikinio meno kryptis. Anot Jasinskaitės-Jankauskienės, „muzikoje ši kryptis identifikuojama ne tik siejant su specialia kompozicine technika, kuriai būdingas repetityvumas, ritmo pulsacija, neišplėtotą melodinę liniją, konsonansinę, diatoninę harmoniją, 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 jokių istorinių stiliumi. Tokiu būdu minimalizmas siaurąja prasme yra terminas, charakterizuojantis medžiagą“ (Katunian, 2005, p. 465).

Minimalizmas, kartais tapatinamas su repetityvine muzika⁹, teoriniuose darbuose itin dažnai yra siejamas su vadinamoju 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) analizės (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 „Pagoniškas 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 (angl. *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) padalą (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 pridėdant 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 Fifth“, „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 muzika¹⁰. 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 atvirksčiais (Jasinskaitė-Jankauskienė, 2001, p. 208). Reicho kūryboje (pavyzdžiui, kūrinyje „Drumming“, 1970–1971) ši technika vadinama „pavadojančiomis 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) klausia 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 atvirksčinė adityviam procesui techninė repetityvinio komponavimo priemonė. Pirmąkart šiuos priešingus procesus muzikoje panaudojo Glassas („Music in Twelve Parts“, 1971–1974), tačiau itin sistemingai įvairiems parametrms šis metodas pritaikomas Părto 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 tarpusavyo santykių simetriškumu (kompozitorius Părtaš 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 kūrinių 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 Părto kūrinuose „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 Twilow 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):

	SAŪSTINGIS
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 identišką 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 priemonės, mėginome išvelgti jų tarpusavio panašumų, taip pat sąvokų ekvivalentų. Atramine klasifikacija pasirinkę Ganno (2004) sistematiką (kaip paradigmę 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 kompleksas) analitinėje perspektyvoje funkcionuoja kaip minimalistinę kompoziciją leidžiančios identifikuoti techninės ir interpretacinės galimybės. Šios kūrinio komponavimo priemonės „antrosios kartos“ kompozitorių minimalistų (Andriesseno, Adamso, Pārto, Góreckio ir kt.) buvo atmetos, modifikuotos arba papildytos „lengvesnius“ muzikos žanrus (džiazo, roko, populiariosios muzikos) charakterizuojančiomis detalėmis ir savybėmis.

Lietuviško minimalizmo genezė ir analitika

Lietuviškas minimalizmas¹² dažniausiai siejamas su dviejų kompozitorių vardais – tautiškojo Broniaus Kutavičiaus ir radikalojo Mindaugo Urbaičio, nors ši muzikinė 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 minimalistą¹³ (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 tęsimi 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 *disco* 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 aktuales 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) nevakarietiško 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 minimalizmą¹⁴ 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 pominištinę 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 (Johnson, Katunian, Taruskin, Finko, Pottorio) 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, Julijų Juzeviūną („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 modifikuoti ar praturtinti 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 trukmę¹⁵, 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 ansamblui, 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, ilgą ritminę trukmę ir išretintą kūrinių erdvę. Rūtos Gaidamavičiūtės teigimu, „jeigu minimalistai savo pasirinktas struktūras padaro lengvai įsimenamomis, parinkdami aiškias intonacijas, paprastus akordus ir juos daugybę kartų kartodami, tai dalis pominištinė, išretindami pačią kūrinių erdvę, leidžia ne tik ilgai, bet ir kur kas lėčiau jas apžiūrėti“ (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 misti- cizmas, 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 <i>arpeggio</i>	
	Laipsniškas balsų sluoksniavimas	Faktūra palaipsniui tankinama arba retinama, formuojama sluoksniuojant balsų hori- zontales (Reicho vadinamoji „piramidė“)	
Ritmas	Reguliari metroritminė pulsacija	Reguliari metroritminė pulsacija	Reguliarus ritmas
	Minimalistinės muzikos neteleolo- giškumas sukuria stovinčio, sustabdy- to ir amžino (mitinio) laiko pojūtį	Būdingos šešioliktinių, aštuntinių ritminės vertės	
Medžiagos plėtotė	Nuolatinis kartojimas – repetityvumas	Nuolatinis kartojimas – repetityvumas	Repetityvumas
	Neišplėtotą melodinę liniją	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	Nestandardinės trukmės kūriniai	
		Nestandardinės 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 išstobulintą 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, nuolatinis 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 Nomedė Valančiūtė kartu su Ryčiu Mažuliu, Gintaru Sodeika ar Šarūnu Naku atstovauja ir „mašinstų“, ir postminimalistų generacijai. Tai patvirtina Valančiūtės kūrinuose 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 kūrinių 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 kūrinių atveju patvirtiname postminimalistų siekiamą tobulą kūrinių formą, kuri nėra elementari, priešingai – idėją išreiškianti, logiškai suręsta ir dažnai itin konkreti. Taigi lietuvių kompozitorių kontekste minimalistinis komponavimas ir minimalizmo įtaka postminimalistinei muzikai („susiduriančiai su conceptualizmu, struktūralizmu, spektralizmu, „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, Merklio 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 kūrinių, 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 kūrinių muzikinės medžiagos modeliavimo strategijos.

Pradžioje analitiniu požiūriu aptarkime kūrinių „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 kūrinių instrumentuotę (violončelė, smuikas ir fortepijonas), galima būtų daryti prielaidą, kad kaip tik ji diktuoja pačią kūrinių 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 kūrinių padalose: ji funkcionuoja kaip nenutrūkstanti viso kūrinių 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 kūrinių „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 padalioje 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 padalioje (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 padalos: 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 *b* (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...“ Pirmasis 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 ritiniu 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 transponuoti 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 opus, kaip minėjome analizės pradžioje, atspindi brandųjį minimalizmo laikotarpį. Tai liudija autoriaus pasirinkta kūrinių modeliavimo strategija: iš bazinio melodinio motyvo išauginti visą kamerinio kūrinių 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 kūrinį „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 kūrinių 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 kūrinių „Ateinanti...“ struktūra pasižymi ištisine plėtote (žr. schemą Nr. 2), t. y. minimalizmui itin būdingu procesualumu. Jo išpūdį 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 refreniškas, 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 vertikaloje pasitaikančios aštrios sekundos ar kiti disonansiniai sąskambiai leidžia kūrinių „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 sumodeliuotus 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), stebintis 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 stimuliuojo 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 Urbaičio 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“ repriza¹⁷, III dalis „Nelaime“ 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



Klarinetas. 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. Kūrinyms 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 ritiniame 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 atrامينius 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. Variantiškas

10 pvz. Bajoro „Muzika septyniems“

Fortepijonas. I d. 1 skaitmuo.
Pirmas motyvas. OriginalasSkrabalai. III d. 15 skaitmuo.
Adityvus procesasSkrabalai. 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 smėžuoja 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“

Skrabalai. I d. 4 skaitmuo. Originalas → Vargonai. II d. 8 skaitmuo. Variantiškumas

Klarnetas. II d. 10 skaitmuo. Variantiškumas → Fleita. III d. 18 skaitmuo. Variantiškumas

Vargonai. V d. 28 skaitmuo. Retrogradas → Kontrabosas. V d. 40 skaitmuo. Variantiškumas

Fleita. VI d. 42 skaitmuo. Redukcija → Vargonai. V d. 32 skaitmuo. Redukcija

17 pvz. Bajoro „Muzika septyniems“

Fleita. I d. 5 skaitmuo. Originalas → Smuikas. II d. 11 skaitmuo. Variantiškumas

18 pvz. Bajoro „Muzika septyniems“

Vargonai. I d. 6 skaitmuo. Originalas → Vargonai. I d. 7 skaitmuo. Redukcija

Vargonai. I d. 7 skaitmuo. Retrogradas → Smuikas. III d. 18 skaitmuo. Retrogradas

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 slinktytys. Skrabalų melodinio motyvo pagrindu konstruojami kiti¹⁸ – modifikuoti, papildyti arba paveikti adityvaus proceso (17 pvz.). Įdomesnis ir ne taip lengvai atsekamas yra retrogradinis pagrindinio skrabalų motyvo pavidalas, išvelgiamas 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 iliustruojamas 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:	SAŠTINGIS	(Ne)būdinga „Muzika septyniems“:
Nejudanti harmonija	Polinkis funkcionuoti vienoje harmonijoje arba kaitalioti ribotą harmonijų kompleksą 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 kūrinų. Taip pat nurodoma kaip koncepcija „Minimalizmas“.	Monotonija, kai nuolat kartojami ir improvizuojami vos du garsai (<i>g</i> ir <i>b</i>), 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 kūriniiui galėtų būti taikoma sąlygiškai: pavyzdžiui, intonaciškai panašios smuiko ir kontraboso I dalies temos (3–4 skaitmuo) skamba skirtinguose tempuose (<i>Andante</i> ir <i>Andante sostenuto</i>).
	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 griaua 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 aukščių grindžiamame minimalizme. Būgnijimu grįstame arba monotoniškame minimalizme, kaip randama Youngo kūrinuose, gali būti suprantamas kaip lėtas gryno derinimo intervalų tyrinėjimas.	Susišaukianti su monotonijos arba būgnijimo savybe, ši taip pat gali būti atsekama IV kūrinio dalyje. <i>Largamente</i> tempo dalyje improvizuojamas tercijos intervalas gali būti traktuojamas kaip tam tikras intervalo tyrinėjimo būdas.
Nevakarietiškos įtakos	Pirmiausia aptinkama sujungiančioje daugelio pulsuojančio minimalizmo kūrinų 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 kūriniiui: 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, atonaliją, taip pat avangardinę ir eksperimentinę muziką, gražino muzikai elementarias jos formas, įprasmino tylą, redukavo kompozicinių elementų ir išraiškos priemonių skaičių, sutelkė klausytojų (ir analitikų) dėmesį į itin mikroskopiškus 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 Taruskinio, 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 kūrinui charakteringos (arba ne) minimalistinės savybės.

Glaustai apibendrinami 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 tęsimus tonus, nepertraukiamą kūrinio 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 teikiama 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 septyniems, jis (kaip ir kiti analizuoti kūriniai) yra laikomas iliustratyviu ir itin tinkamu lietuviško minimalizmo pavyzdžiu. Minimalistiniais kelių melodinių motyvų ir jų transformacijų pagrindu sukomponuotais kūrinių galėtų būti vadinami, tarkime, ir Bartulio „Keturių paguodos liūdnei violončelei ir daina be žodžių“, ir Urbaičio „Meilės daina ir išsiskyrimas“.

Perspektyviai žvelgiant į ateitį, galima būtų teigti, kad minimalistinė komponavimo strategija (iki šiol populiaru 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 įvairių santykių 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 etnis 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, siurrealistų, portretisto Johno Grahama paveikslių parodą Dudensingo galerijoje Niujorke (1929), pavartojo Davidas Burlyukas. Muzikinio minimalizmo terminą pirmasis pavartojo kompozitorius Michaelas Nymanas 1968 m. recenzijoje apie Cornelius 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 kūrinuose „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 kūrinuose, 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 intencijos 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 synchronizaciją viena su kita. Šiuose kūrinuose dėmesį sutelkia pats procesas, o ne galutinis grįžimo į synchronizaciją rezultatas. Šie kūriniai turėjo įtakos vėlesniems Reicho instrumentiniams kūriniais, bandoma netobula juostos – kilpų modeliavimo technika, ir jo kaip minimalisto raidai. Reicho „Six Pianos“ (1973) taip pat laikomas charakteringu minimalistinės estetikos kūrinium. Nors visos šešios individualios fortepijono partijos yra visiškai išrašytos partitūroje, nepaprastai lėtas pasikeitimų procesas pasikartojančiose dalyse eliminuoja bet kokį teologinį 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 minimalistiniams 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. Užtuot reguliariai pridėdamas ar atimdamas po vieną natą, kas yra būdinga minimalistiniams Glasso stiliui, Adamasais laisvai pridėda ar atima natas nenuspėjamu būdu. Taigi savo kompozicijose Adamasas 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 take-
lis 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 Konceptija „Minimalizmas“ yra ribotos medžiagos, pa-
vyzdžiui, vieno būgno, naudojimas ilgą laiką, nepasirodant
repeticijai. Skirtingumas tarp minimalizmo koncepcijos ir
proceso telkiasi į minimalios medžiagos skirtingais kompo-
zicinių procesų aspektais idėjų (Bakker, 2008, p. 24).
- ¹² Kutavičius, 1996 m. atsiimdamas Lietuvos nacionalinę pre-
mią, kalbėjo apie senas vadinamojo lietuviško minimalizmo
šaknis: „Senovės lietuvių dainose minimalus garsų skaičius,
mažai ritmo, mažas diapazonas. Forma – atvira – be pradžios
ir pabaigos, laiko atkarpė. Todėl toks išsakyimas savęs ir
mūsų kai kurių kompozitorių profesionalioje 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 kom-
pozicijoms jis naudojo kai kurias minimalistinės technikos
priemones. Šiuo atveju labiausiai tiktų sakyti, kad minima-
listinė technika Kutavičiaus oratorijose (išskyrus „Panteistinę
oratoriją“) vyrauja (Jasinskaitė-Jankauskienė, 2001, p. 209).
- ¹⁴ Lietuviškąjį minimalizmą 1984 m. lenkų muzikologas Krzysztofą
Droba apibūdino kaip „reakciją prieš retorinę išraiškos ir akade-
minio 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 neigė 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 kūrinį 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 Kutavi-
čiaus 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 repeti-
tyviškumas, adityvus procesas, išlaikomos ritminės formulės.
- ¹⁷ Repriza nėra visiškai tiksli: VII kūrinio dalis pradeda
kanonine melodija vargonų partijoje. Pastaroji yra atklydusi
iš II kūrinio dalies.
- ¹⁸ Tarkime, „Nelaimės“ dalies vargonų partijoje minėtas pa-
grindinis motyvas atspindi varijuotą, t. y. ritmiškai pakitusį,
adityvaus principo paveiktą jo išraišką. Itin panašaus plėtojimo
principo kompozitorius laikosi ir modeliudamas 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 in 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 ženklavimas. 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=IFWwTLuTE4ug4Qae_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 pomiminalistinio 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: Gervėlė, 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=%2Ft%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=%2Ft%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 0-521-65297-9. 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=0CCDcQ6AEwAw#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.
- Кагунян, М. *Минимализм и репетитивная техника. Теория современной 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 Martinitis, 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.