

Jurgis PALIAUKA, Gražina DAUNORAVIČIENĖ

Bazinių struktūrų sklaidos strategijos lietuvių kompozitorių kūrinuose (1975–2001)

The Development Strategies of Basic Shapes in Works by Lithuanian Composers (1975–2001)

Anotacija

Straipsnyje iškėlėme prielaidą, kad organiškumo idėja XX a. paskutiniųjų dešimtmečių muzikoje vis dar aktuali. Organiškumo apraiškas XX a. pabaigos lietuvių kompozitorių kūrinuose tyrinėjame analizuodami atsitiktinio pasklidimo ir besiplėtojančio pokyčio bazinių struktūrų sklaidos strategijas. Netiesioginis šio straipsnio tikslas – parodyti, kad organiškumas yra su kompozicine praktika glaudžiai susijęs ir iš jos kylantis reiškinys, o ne dirbtinai muzikologų taikomas teorinis modelis. Nors pasirinktos strategijos Felikso Bajoro, Vytauto Barkausko, Juliaus Juzeliūno, Broniaus Kutavičiaus, Onutės Narbutaitės, Antano Jasenkos kameriniuose kūrinuose įgijo labai individualias formas, jas apibendrinant išryškėja tam tikri bendrumai. Šis faktas ir galimybė didžiąją analizuotų kūrinių medžiagos dalį redukuoti iki nedidelio kiekio bazinių struktūrų leidžia daryti prielaidą, kad kompozicinės medžiagos vieningumas, integralumas, kitos su organiškumu sietinos ypatybės vis dar yra aktyvi dabarties kompozitorių kūrybinio proceso ir mąstymo konstanta. Teikiamos analizės ne tik leis geriau suvokti individualius lietuvių kompozitorių kūrybos aspektus, bet ir atskleis sąsajas su platesne Vakarų muzikos tradicija.

Reikšminiai žodžiai: organiškumas, bazinė struktūra, Arnoldas Schönbergas, motyvas, kartojimas, transformacija, sklaidos strategijos, generatyvumas, besiplėtojantis pokytis.

Abstract

In the paper the presumption is made that the idea of organicism is still valid in the music of the last decades of the 20th century. Manifestations of organicism in the works by Lithuanian composers of the end of the 20th century were studied analyzing the development strategies of the basic shapes of random development and developing variation. Another aim of the study is to demonstrate that organicism is closely related with composing practice and that it is a phenomenon that originates from it, rather than an artificial theoretical model applied by musicologists. Although the strategies chosen have acquired very individual forms in chamber works by Feliksas Bajoras, Vytautas Barkauskas, Julius Juzeliūnas, Bronius Kutavičius, Onutė Narbutaitė, and Antanas Jasenka they have certain common features. This fact and the possibility to reduce most of the material analyzed to a few basic shapes enable us to make a premise that the harmony, integrity, the organicism of the compositional material and other features connected with organicism are still an active constant of the creative process and thought of contemporary compositions. The analyses presented not only will give a better possibility to better understand individual aspects of Lithuanian composers' works but will also reveal links with a wider tradition of Western music.

Keywords: organicism, basic shape, Schönberg, motive, repetition, transformation, developmental strategies, generativity, developing variation.

Ar muzikos kūrinys tarsi gyvas organizmas gali išaugti iš nedidelio pradinio darinio, jeigu visi gyvi organizmai išauga iš mažos pirminės ląstelės? Gali ir „augti“ jis pradėjo XIX a., kai muzikologai ėmėsi bandymų moksliskai pagrįsti ir taip įtvirtinti požiūrį, kad muzikos kūrinys, nors ir sukurtas žmogaus, vis tiek atspindi universalias gamtoje randamas taisykles. Muzikos kūrinys „augo“ ir XX a., tuo metu šis organiškasis požiūris į kūrinio muzikinę medžiagą kaip sugeneruotą iš nedidelio pradinio „branduolio“ ar „ląstelės“ taip įsitvirtino kultūrinėje sąmonėje, kad net ir dabar, praėjus 30 metų nuo pirmųjų organiškumo kritikos šauklių, tokių kaip Josephas Kermanas (1980), šis požiūris vis dar labai populiarus net ir tarp muzikantų, nieko negirdėjusių apie organiškumą kaip reiškinį.

XVII–XVIII a. mechanistinių¹ požiūrį į muzikos kūrinio sandarą XIX a. keičia organiškasis² požiūris, puoselėjantis įsitikinimą, kad muzikos kūrinys – tai „visuma, sukurta iš susijusių dalių“ (Hasty, 1984, p. 167). Jų gausą galima

redukuoti iki riboto kiekio pradinių bazinių struktūrų – kūrinio intonacinio žodyno, „nes [...] muzikos kūrinys išauga iš viską apimančios idėjos“ (Keller, *The Chamber Music*, p. 90–91; cit. iš Dunsby, 2008, p. 913). Toks organiškasis požiūris į muzikos kūrinį taip išpopuliarėjo XX a., kad ne tik tapo neatskiriamas nuo muzikos suvokimo būdo (Whittall, 1982, p. 40), bet ir įsitvirtino kaip pirminis kriterijus vertinant meno kūrinį (Solie, 1980, p. 148). Todėl nereikėtų stebėtis, kad Kermanas (Kerman, 1980, p. 315) suabejojo muzikos analizės objektyvumu, išsakydamas nuogąstavimą, jog „analizė ir egzistuoja tam, kad pademonstruotų organiškumą“. Pavyzdžiui, motyvinės analizės metu visi dariniai interpretuojami santykio su bazine struktūra požiūriu, bet nesant griežtų nuostatų, koks skirtingumo laipsnis laikomas panašumu, o kada darinius reikėtų interpretuoti kaip skirtingus, iškyla grėsmė, jog analitikas stengsis „kuo daugiau kūrinio elementų susieti su bazine struktūra [...] tam, kad analizuojamas muzikos kūrinys taptų autoritetingesnis“

(Whittall, 1982, p. 36). Ši ideologizuotą analizės proceso veiksnį geriausiai perteikė Rudolphas Réti (Bent, 1987, p. 61), teigdamas, kad „analitiko pareiga yra parodyti, jog tai, kas **pasirodo esant nauja, iš tikro nėra nauja**“. Dėl šio ideologinio veiksnio muzikos analizė turi tikslą ne vien atskleisti kūrinyje panaudotas kompozicines technikas, priemones, metodus, bet ir netiesiogiai parodyti, kad kūrinyje atitinka to laikotarpio estetinius etalonus. XX–XXI a. tokiu etalonu vis dar yra organiškumas³ ir iš šios estetikos kylanti ekonomiško idėja. Nors organiškumo idėja susiformavo XVIII–XIX a., dauguma ją eksploatuojančių tyrinėjimų susikonsolidavo XX a. muzikologų ir kompozitorių Arnoldo Schönbergo, Heinricho Schenkerio, Réti ir jų sekėjų darbuose.

Organiškumo populiarumą XX a. galima iš dalies grįsti tuo, kad toks požiūris į muzikos kūrinių leidžia įžvelgti įvairiuose kūriniuose atsikartojantį ir dėl to į universalumą pretenduojantį „pastovų procesą, kuriuo individualūs muzikiniai įvykiai yra suorganizuojami į unifikotą visumą“ (Almén, 2003, p. 5). Šis „pastovus procesas“ gali tapti universalus, nes jis „kyla iš gamtos taisyklių, iš organinės struktūros, paverčiančios jas neišvengiamomis, nepakeičiamomis ir universaliomis“ (Hedwig; Asow, 1962, p. 14; cit. iš Robb, 2008, p. 22).

Požiūrio, kad muzikinė medžiaga kyla iš riboto kiekio bazinių struktūrų ištakų, reikėtų ieškoti biologijoje⁴, kaip tik iš jos estetinis vertinimas perėmė organinio vieningumo pojūtį. Jis žvelgia į meno kūrinių specifiskai, manant, kad kūrinyje „gali būti vieningas tokiu pačiu būdu ir tokiu pačiu mastu kaip ir gyvas organizmas“ (Solie, 1980, p. 148). Gražiais, tobulais, prasmingais vadinami kūriniai, atitinkantys organiškumo estetiką: jie išauga iš bazinės struktūros, kuri įvardijama biologijos mokslų terminais, tokiais kaip sėkla, ląstelė, branduolys, gemalas⁵. Šiai „viską apimančiai idėjai“ (Keller, *The Chamber Music*, p. 90–91; cit. iš Dunsby, 2008, p. 913), iš kurios generuojamas muzikos kūrinyje, įvardyti pasirinkime Schönbergo terminą „bazinė struktūra“, mat pastarasis laikytinas vienu populiariausių muzikinį branduolį apibūdinančių terminų.

Bazinė struktūra, anot Schönbergo (Schönberg, 1967, p. 8; cit. iš Toorn, 1996, p. 384), tai „kondensuotas muzikinės medžiagos šaltinis [...], nes ji apima visų po to pasirodančių muzikinių figūrų elementus, apie ją galima galvoti kaip apie „mažiausią bendrą kartotinį“. Kadangi tokia struktūra yra kiekvienoje tolesnėje figūroje, ji galėtų būti suvokiama kaip „svarbiausias bendras veiksnys“.

Kadangi bazinė struktūra tėra abstraktus teorinis darinys, kaskart ji gali įgyti skirtingą muzikinę išraišką⁶. Pavyzdžiui, Erwinas Steinas, išanalizavęs Schönbergo kompozicijas (op. 23–25), teigė, kad kai kuriose kompozicijose „tikslingiau svarstyti bazinę struktūrą kaip setą, o ne kaip motyvą, tačiau, pavyzdžiui, pirmoje iš penkių orkestrinių

pjesių op. 16 [...] bazinę struktūrą geriau reprezentuoti ritminiai ir melodiniai kontūrai“ (Schiano, *Grove*). Carlos Dahlhausas (Dahlhaus, 1989, p. 129) mano, kad bazinės struktūros ekvivalentas priklauso nuo kompozitoriaus, todėl kūrinio bazinės struktūros muzikiniu ekvivalentu jis laiko bet kokią „idėją, kurią jos kūrėjas norėjo pademonstruoti“. Taigi kokią konkrečiai muzikinę išraišką įgis bazinė struktūra, labai priklauso nuo įvairių veiksnių, pradedant analitiko požiūriu ir baigiant, pavyzdžiui, laikotarpiu, kai buvo parašytas kūrinyje.

Šiame straipsnyje bazinės struktūros muzikiniu atitikmeniu pasirinkome motyvą. Motyvas reikšmingas ne vien todėl, kad jam suteikiama garbė būti „kompozitoriaus pagrindine kūrybine priemone“ (Schönberg, 1967, p. 8; cit. iš Frisch, 1982, p. 221), bet ir todėl, jog įsitvirtina XX a. muzikos analitinėje teorijoje, kuri remiasi motyvais ir jų transformacijomis, nes „harmonija daugiau nėra garsinių muzikos struktūrų pagrindas. [...] melodiją ir harmoniją generuoja motyviniai santykiai tarp garsų grupių“ (Lester, 1989, p. 9–10; cit. iš Dunsby, 2008, p. 918). Kaip tik Schönbergas, išdėstęs kompozicijos principus, grindžiamus „bazine struktūra“, praktiškai atvėrė erdvę diskusijoms apie motyvą (Pearsall, 2004, p. 69). Dėl to motyvas kaip bazinė struktūra labai dažnai aptariamas mokslinėje literatūroje. Padiskutuokime, ar motyvas gali būti bazinės struktūros ekvivalentas ir ar jis atitinka tokiam ekvivalentui keliamus reikalavimus.

Muzikologė Brent Auerbach (Auerbach, 2005, p. 48; cit. iš Embry, 2007, p. 20) pateikė sukonkretintas keturias bazinės struktūros charakteristikas, pristatančias, kaip dažniausiai yra suvokiamas bazinės struktūros muzikinis ekvivalentas. Pasinaudoję šiomis charakteristikomis galime nustatyti, kokių mastu motyvas jas atitinka.

Nedidelė apimtis. Motyvas dažniausiai apibūdinamas kaip trumpa⁷ arba „pati trumpiausia“ (Parry, *Figure*, p. 36; cit. iš Dunsby, 2008, p. 907), sudaryta mažiausiai iš dviejų atskirų tonų (Ringer, *Grove*) muzikinė idėja, kurios neverta skaidyti į mažesnes dalis, nes „bet koks jo skaidymas pateiks tik neišraiškingus atskirus garsus, beprasmius kaip atskiros žodžių raidės“ (Parry, *Figure*, p. 36; cit. iš Dunsby, 2008, p. 907).

Pasireiškia kaip linearus darinys. Nors pagal apibrėžimą motyvas gali būti melodinis, harmoninis⁸, ritminis⁹ arba pasireikšti bet kuria kita šių trijų darinių kombinacija, dažniausiai motyvas yra linearus, melodinis darinys, kurio pagrindines charakteristikas nulemia melodinės ir ritminės idiomos. Motyvą kaip linearaus darinio įvaizdį paryškina ir ritminio piešinio atsakymas, susitelkiant išskirtinai į kontūrą arba intervalinę sandarą. Ritmas tokiu atveju lieka „lemiamu aspektu“ segmentacijos procese – „sprendžiant, kuri iš kelių galimų interpretacijų yra teisinga“ (Brinkman, 1980, p. 70). Kontūro labai vieni pirmųjų ritminio piešinio

atsisakė ne tik Ernstas Kurthas (1917), bet ir Rėti (1951), labiau gilinęsi į kūrinio antrą planą (angl. *background*), o ritmą asocijavę su „konkrečiomis manifestacijomis pirmame plane“ (Bent; Pople, *Grove*).

Pasirodo kūrinio pradžioje. Pagal nusistovėjusią tradiciją bazinės struktūros klausantis arba analizuojant ieškoma kūrinio / fragmento pradžioje. Taip daroma ir motyvą suvokiant kaip struktūros ekvivalentą, nes pastarasis „dažniausiai pasirodo [...] kūrinio pradžioje“ (Schönberg, 1967, p. 208; cit. iš Terricciano, 1986, p. 3). XX a. pab. nemažai motyvinės analizės darbų paskelbęs Allenas Forte (1983a, 1983b), analizuodamas Johanneso Brahmsio „Alto rapsodiją“ op. 53 (1869), pirmuose kūrinio taktuose aptinka pagrindines kūrinio bazines struktūras:



1 pvz. Johanneso Brahmsio „Alto rapsodijos“ op. 53, 1–2 taktai (ilustr. iš Forte, 1983b, p. 257)

Anot Forte (Forte, 1983b, p. 256), Brahmsio „Alto rapsodijos“ pirmuose dviejuose taktuose (1 pvz.) slypi net aštuonios bazinės struktūros, iš jų „kyla visos melodinės ir harmoninės konfigūracijos“.

Gebėjimas kartotis ir transformuotis. Siekdami įrodyti, kad motyvas atitinka šį bazinei struktūrai keliamą reikalavimą, pasinaudosime Williama S. Newmano (Newman, 1954, p. 303) pastebėjimais motyvo kaip bazinės struktūros funkcionavimo dėsningumais.

Būdamas „pagrindinio susidomėjimo“ objektu, **motyvas tampa pagrindine vieningumo priemone.** Dažniausiai pabrėžiama, kad viena iš motyvo savybių, kuriomis pasižymi motyvai, interpretuojami kaip bazinės struktūros, yra jų „įsimintina forma ar kontūras“ (Schönberg, 1967, p. 8; cit. iš Frisch, 1982, p. 221). Taip bazinė struktūra funkcionuoja tarsi tam tikras atskaitos taškas, trigeris – stiprus dirgiklis, kuris dėl savo išskirtinumo įsimenamas ilgam ir su juo siejama likusi muzikinės medžiagos dalis.

Būdamas „neužbaigta idėja“, motyvas siekia atsinaujinti nenutraukiamame kartojimų sraute, dažnai kartojimai dengia vienas kitą, kad neliktų vientisumo spragų. Motyvas suvokiamas kaip „neužbaigta idėja“ (Newman, 1954, p. 303), todėl asocijuojamas „su laisvu, nesibaigiančiu tęstinumu“ (Hoffmann, 1810; cit. iš Dunsby, 2008, p. 909) ir šia įgyta laisve jis skiriasi nuo „tradicinės“ frazės, „kuri apibrėžiama kaip mažiau ar daugiau melodiškai, ritmiškai ir tikriausiai harmoniškai išbaigta idėja“. Motyvo atvirumas pabrėžiamas siekiant išryškinti jo generatyvumą.

Nuolat kartojant motyvą, atsiranda kontrasto ar įvairovės poreikis, o tai gali būti pasiekta keičiant diapazoną, garsų aukštį, metrinę poziciją, tembrą, intensyvumą, tempą ir motyvo struktūrą, bet išlaikant motyvą atpažįtamą. Nors motyvas yra mažiausias struktūrinis darinys, jis vis tiek išsaugo „idėjos identišumą“ (Ringer, *Grove*). Motyvas nėra per mažas (per smulkii figūra) įkūnyti individualų tapatumą, kurio jis, anot Kurtho (Kurth, 1917, p. 21ff; cit. iš Bent, Pople, *Grove*), „nepraranda net ir tuo atveju, kai jo garsų aukščiai ir trukmės yra modifikuojamos“. Taigi kontrastas, Hanso Kellerio teigimu, – ne nauja muzikinė medžiaga, bet „skirtingas vienos bazinės idėjos aspektas“ (Keller, 1956–1957, p. 15; cit. iš Bent, 1987, p. 61).

Motyvas atitinka visas keturias pateiktas bazinės struktūros charakteristikas. Dažniausiai jis yra smulkus linearus darinys, nuskambantis kūrinio pradžioje, o dėl tokių savybių kaip neužbaigtumas, įsimintina forma gali funkcionuoti kaip bazinė struktūra, nes net ir modifikuotai pakartotas nepraranda savo identiteto ir gali būti susietas su pradine forma. Galbūt dėl tokio universalumo XX–XXI a. analitinėje praktikoje motyvas įsitvirtino kaip sąvoka ir darinys, galintis būti pritaikytas tyrinėjant įvairių laikotarpių kompozitorių kūrybą.

Bazinės struktūros sklaidos teoriniai metmenys

„Kadangi kompozicija paklūsta formalioms grožio taisyklėms, ji neimprovizuoja savęs atsitiktinai, bet save išaugina į organiškai atskiras pakopas kaip gražus žiedas iš pumpuro“ (Hanslick, 1854, p. 80–82; cit. iš Dunsby, 2008, p. 911). Tasai pumpuras, iš kurio išauga muzikos kūrinys, yra bazinė struktūra, o Eduardo Hanslicko išsakyta mintis apie bazinės struktūros sklaidos procesą susieja kompoziciją su biologija, tiksliau, – su **morfogenezės procesu**; jo esmė yra „laipsniškas gyvo organizmo formos kitimas, susietas su jo kilmės šaltiniu“ (Kooij, 2004, p. 120). Morfogenezė galima apibūdinti kaip „repetityvų procesą, kurio metu nuolat taikomi nedideli pakitimai pamažu sukuria pavidalą ar formą, panašią, bet tuo pat metu ir besiskiriančią nuo originalo“ (Kooij, 2004, p. 120). Tokio požiūrio pritaikymas muzikos kūriniui reiškia, kad pastarasis yra suvokiamas kaip nesibaigiantis bazinės struktūros (struktūrų) multiplikavimas arba, kaip tai įvardijo Schönbergas (Schönberg, 1975, p. 290; cit. iš Frisch, 1982, p. 215), „viskas, kas vyksta muzikos kūrinyje, – tai ne kas kita, kaip nesibaigiantis bazinės figūros perpavidalinimas“. Be abejo, tokiam požiūriui reikia tikėjimo, kad, net ir transformavus bazinę struktūrą, jos kartotinius vis tiek bus įmanoma susieti su bazine struktūra. Tokią bazinės struktūros savybę Ianas D. Bentas ir Anthony Pople'as pavadino „giluminiu atsparumu transformacijai“. Šiam tikėjimui pagrindą suteikė XX a. pradžioje įgyvendinti pirmieji muzikos psichologijos eksperimentai, įrodę, kad klausytojas ne tik geba išskirti atskiras figūras iš muzikinio

srauto (figūros – fono suvokimas) ir jas sujungti į prasmingus darinius, bet ir tai, jog melodija nepraranda savo melodinio identiškumo – klausytojas gali ją atpažinti net ir transformuotą (Bent; Pople, *Grove*).

Mechanistinį muzikos kūrinių suvokimą XVIII a. pabaigoje pakeitė organiškasis ir taip, anot Evanso Bondso (Bonds, 1991, p. 141–142; cit. iš Robb, 2008, p. 33), buvo pereita nuo konformacinio (sudarymo, suformulavimo) požiūrio į bazinės struktūros sklaidą prie **generatyvinio** požiūrio. Muzikos kūrinyje buvo suvokiamas kaip „susikuriantis, save generuojantis darinys, galintis reguliuoti savo plėtotės (augimo¹⁰) procesą“ (Bent, 1994, p. 12; cit. iš Robb, 2008, p. 22). Toks požiūris tarsi išvaduoja iš nelanksčių kūrybos taisyklių ir žanrų „pedantizmo“ ir suteikia galimybę puoseleti „laisvą kūrybingos vaizduotės žaismą, kuriantį taisykles kūrybinio akto metu“ (Orsini, 1973, p. 421).

Prieš pereidami prie konkrečių bazinės struktūros sklaidos strategijų aptarimo panagrinėkime **organiškąjį generatyvumą**. Muzikos kūrinyje ar fragmentas sugeneruojamas arba, kitaip sakant, bazinės struktūros sklaida įgyvendinama pasitelkus kartojimo principą. Nors Schönbergo ir Schenkerio teorinės pažiūros skiriasi, abu sutaria, jog kartojimas yra svarbus generuojant muzikinę medžiagą. Anot Schenkerio (Jonas, 1973, p. 4; cit. iš Frisch, 1982, p. 221–222), „kartojimas yra muzikos kaip meno pagrindas“ ir „tik dėl pasikartojimo garsų serija gali būti suvokta kaip kažkas apibrėžto. Jeigu motyvai nebūtų kartojami, tuomet neegzistuos ir bazinė struktūra, kurios svarba labai priklauso nuo pakartojimų kiekio“. Bazinė struktūra yra sukuriama tik kartojimu, nes jos „buvimas gali būti atpažintas per kartojimą“ (Schönberg, 1994, p. 31; cit. iš Ashby, 1995, p. 607), kurio metu ji tampa „reikšminga sąmonei“ (Toorn, 1996, p. 370). Juk pati sąvoka „bazinė struktūra“ pažymi, kad taip apibūdintas darinys yra bazinis tam tikrai didesnei struktūrų grupei. Kad muzikinį darinį būtų galima pavadinti „baziniu“, jis turėtų būti tiksliai arba varijuotai pakartotas bent jau vieną kartą. Lora L. Gingerich (Gingerich, 1986, p. 87) išskėlė labai įdomią mintį, kad bazinė struktūra, suvokiama kaip subjektas, per kartojimą pasireiškia ir analizės procese, tuomet antrasis – darinių asociacijos tarpusavyje etapas – veikia pirmąjį – segmentavimo etapą.

Transformacijos „išradimas“ susiejo variantus (kartotinius) su bazine struktūra, kurie atrodo visiškai nesusiję, nes pabrėžia transformuotos struktūros kilmę ir santykį tarp to, kas yra nauja, ir to, kas vyko prieš tai (Zagny; Rovner, 1999, p. 185). Kitaip tariant, transformacija nurodo ne vien tai, kad dariniai tarpusavyje susiję, bet ir kaip susiję, ir tokiu būdu skatina muzikinėje medžiagoje išvėlgti ne skirtingumą ar įvairovę, o vieningumą ir organiškumą. Kraštutine tokio požiūrio išraiška galima laikyti Sergei Zagny'o ir Antono Rovnerio (Zagny; Rovner, 1999, p. 184) teiginį, kad „netgi ir panaudojant labai sudėtingas transformacijas,

kai nelieka kartojamo motyvo nė ženklo, kartojimas (tikslus kartojimas) išlieka, tačiau pakartojamas ne motyvas, o santykis tarp pradinio elemento ir jo kartotinio“. Santykiai tarp bazinės struktūros ir jos transformuotų kartotinių tampa sudėtingesni ir todėl, kad bent jau teoriškai bet koks bazinės struktūros parametrų skaičius gali tapti vienalaikių transformacijų objektais (Pearsall, 2004, p. 75).

Transformacijos procese variantinis muzikos darinys (kartotinis) išvedamas iš kito – pirmesnio – invariantinio darinio (bazinės struktūros) pritaikant pokytį (transformaciją). Šio pokyčio esmė yra priešinga tiksliai kartojimui, kuris „išsaugo visas invarianto (bazinės struktūros) savybes“ (Schönberg, 1967, p. 9; cit. iš Frisch, 1982, p. 221). „Transformacija – tai pakartojimas, kuriame kai kurios savybės yra pakeistos, o likusios išsaugotos“ (Schönberg, 1967, p. 9; cit. iš Frisch, 1982, p. 221). Panašią mintį išsakė ir Edwardas Pearsallas (Pearsall, 2004, p. 73), teigdamas, kad „bet koks motyvo pasikeitimas turi palikti nepalietą bent vieną bazinę dedamąją, iš šaltinio motyvo norint sukurti nuoseklią pereinamą fazę“ nuo vieno darinio prie kito.

Analizuojant muzikos kūrinius susiduriama su dilema – ar išskirtą darinį, nepanašų į bazinę struktūrą („sunkiai suvokiama jungtis tarp jų“ (Zagny; Rovner, 1999, p. 180)), interpretuoti kaip naują savarankišką darinį – naują bazinę struktūrą, ar jį susieti su jau esančia bazine struktūra. Praktiškai visus kūrinyje susidariusius darinius galima bandyti susieti su bazine struktūra, kiekvieną jų, net ir patį nepanašiausią, paaiškinant kokia nors sudėtinga jos transformacija. Tad kai kurie teoretikai, pavyzdžiui, Pearsallas (2004), prieš analizuodami arba įgyvendindami antrąjį motyvinės analizės etapą, asociaciją¹¹ (Hanninen, 2001, p. 355) apsibrėžia, nurodydami, koks nuokrypis nuo bazinės struktūros dar yra suvokiamas kaip giminingas bazinei struktūrai, o kada traktuojamas kaip naujas darinys (Pearsall, 2004, p. 73). Pearsallas (Pearsall, 2004, p. 75) intervalinę transmutaciją apriboja „iki pustonio ar tono išplėtimo ar susitraukimo, nes jie yra geriau matomi nei didesnės alteracijos“. Beje, kuo bazinė struktūra smulkesnė, tuo tikimybė, kad ji ir jos kartotiniai sujungti transformacijomis, yra didesnė. Didžiausia tikimybė esti tuomet, kai bazinę struktūrą sudaro du garsai.

„Kadangi yra labai daug motyvo transformacijos galimybių¹², motyvinė analizė dažnai tampa nenuosekli, prieštaringa ir kaprizinga. Ypač tuomet, kai motyvinio varijavimo priemonės nėra panaudojamos sistemingai visoje kompozicijoje. [...] Tačiau kartais, anot Gingerich (Gingerich, 1986, p. 90; cit. iš Pearsall, 2004, p. 71), motyvinė plėtra gali būti redukuota iki kelių pasikartojančių operacijų, suteikiant motyvinei analizei sistematiškumą“ (Pearsall, 2004, p. 71). Pearsallas (Pearsall, 2004, p. 89) irgi užsimena apie sistematiškas transformacijas, bet plačiau jų neaptaria, tad galima daryti prielaidą, jog sistematiškų transformacijų

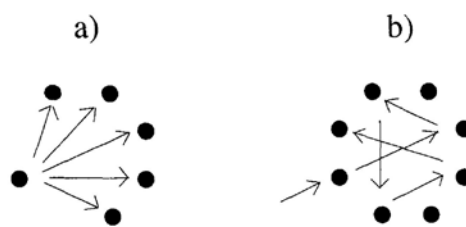
atveju muzikinėje medžiagoje išvelgtinas dėsningas vienos ar kelių transformacijų panaudojimas. Pavyzdžiui, Frédéricas Chopinas Preliude *c-moll*, op. 28, Nr. 20, anot Almén (Almén, 2003, p. 12), nuolat naudoja intervalo išplėtimo transformaciją.

Su organiškumu į muzikos teoriją buvo perkeltas ir požiūris į muzikos kūrinį kaip į augalą, išaugantį iš sėklos, kurioje ne tik glūdi būsimos augalo išvaizdos informacija, bet ir užkoduotas pats augimo procesas, arba, kitais žodžiais tariant, kiekviena bazinė struktūra tarsi iš anksto turi numatytą sklaidos būdą, visuomet grindžiamą generatyvumu – tikslu arba transformuotu bazinės struktūros kartojimu, užtikrinančiu muzikinės medžiagos organinį vieningumą. Ši iš pažiūros paprasta augimo formulė, sugeneruojanti tiek augalus, tiek ir muzikos kūrinius, gali įgyti labai įvairias formas. Tad tolesniame skyrelyje panagrinėsime dažniausiai aptinkamas konkrečias sklaidos strategijas.

Bazinės struktūros sklaidos strategijos

Žvelgiant iš šalies, bazinės struktūros sklaidos strategija grindžiama savaip universalia analitine organiškumo monogenezės koncepcija, teigiančia, kad „viskas kyla iš vienos idėjos [...], viskas – tai savo pasirodymo formą pakeitusi pirminė idėja“ (Poné, 1972, p. 114). Pastaroji atrodo labai nesudėtinga, bet muzikoje ši strategija įgyja labai įvairias ir kartais rafinuotas išraiškas. Tenka pripažinti, kad Almén (Almén, 2003, p. 5) yra teisi teigdamas, jog „nėra vienintelio proceso, kuriuo individualūs muzikiniai įvykiai suorganizuojami į unifikotą visumą“. Konkrečios bazinės struktūros sklaidos strategijos yra individualios, reflektuojančios intymiausias bazinės struktūros detales, „toku būdu jų koncepcija varijuoja atsižvelgiant į kontekstą“ (Toorn, 1996, p. 384) ir į tai, kas suvokiama kaip bazinės struktūros muzikinis atitikmuo. Toliau bus nagrinėjamos tik su motyvu (kaip bazinės struktūros išraiška) susijusios sklaidos strategijos.

Į bazinės struktūros organišką sklaidą galima žvelgti dviem būdais. Pirmiausia per santykius tarp bazinės struktūros ir jos variantų (kartotinių) arba per pačių kartotinių (kokios transformacijos juos sieja tarpusavyje) santykius. Antra, stebint, kaip bazinės struktūros variantai pasiskirsto, pasklinda (išsidėsto) muzikinėje medžiagoje (šiam straipsnyje tenkinamės tik linearia bazinės struktūros sklaidos strategija). Bazinės struktūros kartotiniai muzikinėje medžiagoje gali pasklisti labai įvairiai, tačiau dažniausiai aptiriamos dvi strategijos: **atsitiktinis pasklidimas**, kai kartotiniai nuskamba kūrinyje kartkartėmis (dažniausiai neperiodiškai) arba kaip **sugeneruoti tęstiniai dariniai** – ciklai (fragmentai), kurie yra besiplėtojančio pokyčio atitikmuo. Toliau aptarsime atvejus, kaip bazinės struktūros variantai pasiskirsto muzikinėje medžiagoje.



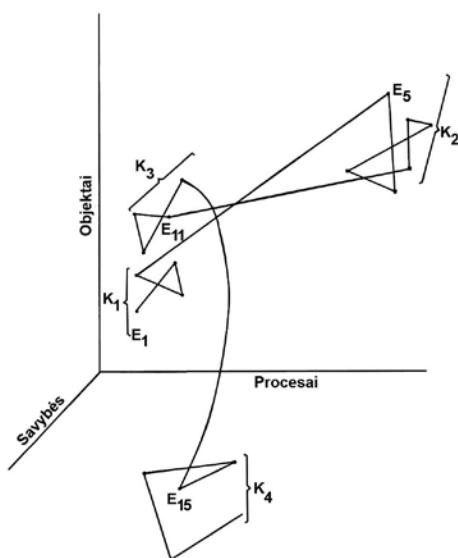
2 pvz. Du transformacinių srautų variantai (ilustr. iš Pearsall, 2004, p. 77)

Nors Pearsallas (Pearsall, 2004, p. 77) ne visai taip interpretavo šį grafiką, kaip interpretuosime mes, ši diagrama gerai vizualizuoja dvi čia aptartas sklaidos strategijas. Pirmuoju atveju kūrinio pradžioje nuskambėjusi bazinė struktūra vėliau kūrinyje nuskamba po tam tikro laiko. Tyrinėdamas Johanno Sebastiano Bacho choralų išdailas, Alexanderis R. Brinkmanas (Brinkman, 1980, p. 58) pasiūlė du tokios sklaidos variantus:

Periodinis (angl. *recurrent*) – bazinė struktūra eksponuojama pradžioje, o kartotiniai pasikartoja visame kūrinyje periodiškai tam tikrais laiko tarpais.

Reminiscencinis (angl. *reminiscent*) – bazinė struktūra eksponuojama kūrinio pradžioje, bet kartotiniai pasikartoja neperiodiškai. Šis variantas dažniausiai aptinkamas įvairiose analizėse. Kadangi šioje sklaidos strategijoje bazinės struktūros dažniau kartojamos tiksliai, struktūra ir jos kartotiniai funkcionuoja kaip **trigeriai** – ryškūs dariniai, „vienu metu esantys ir muzikinės medžiagos vieningumo šaltinis, ir fiksuotas standartas, dėl kurio gali būti išgirsti pokyčiai“ (Straus, 1991, p. 166). Nuolatinis tokio trigerio transformuotas ar tikslus kartojimas pabrėžia ir jo reikšmingumą, kuris šalia pasikartojimų skaičiaus nustatomas „pagal bazinės struktūros „stambumą“ (kuo didesnė, tuo reikšmingesnė) ir bazinės struktūros „unikalumo laipsnį“ (kuo labiau išsiskiria)“ (Brinkman, 1980, p. 47). Pavyzdžiui, muzikologas Kooijus, analizuodamas Willemo Pijperio sonatą fortepijonui (1930), nurodė, kad „iš 225 sonatos taktų branduolinė ląstelė 47 taktuose pasirodo išlaikydama savo pradinius tonų aukščius, o 29 taktuose pasirodo modifikuota“. Tokiais atvejais bazinė struktūra tampa dominuojančiu muzikos kūrinyje dariniu, „užtikrindama jo homogeniškumą“ (Cook, 1994, p. 97).

Pavyzdyje (Nr. 2) pateiktas b variantas vaizduoja antrą bazinės struktūros kartotinių sklaidos muzikos kūrinyje būdą. Šiuo atveju nuolat transformuotai kartojant bazinę struktūrą sudaromi įvairios trukmės ir sudėtingumo „ciklai, kur stabilūs įvykiai veikia kaip atskaitos taškai naujam augimui“ (Sisman, *Grove*). Jeffas Pressingas (Pressing, 2001, p. 158) pateikia tokio organiško požiūrio į bazinių struktūrų sklaidą abstrakciją arba, kitais žodžiais tariant, abstrahuotą modelį, kaip bazinės struktūros sugeneruoja kūrinio muzikinę medžiagą:



3 pvz. Hipotetiškas organiškos sklaidos modelis (ilustr. iš Pressing, 2001, p. 158)

Transformuotai pakartojus kelis kartus pirmąją bazinę struktūrą (3 pvz.), pažymėtą raide E_1 (fragmentas K_1), įvedama nauja kontrastinga (nes nutolusi objektų ašyje) bazinė struktūra (pažymėta E_3), kuri vėl transformuotai kartojama (fragmentas K_2). Po kelių pakartojimų vėl grįžtama prie pirmosios bazinės struktūros (E_{11}) arba, tiksliau, jos varianto, dabar funkcionuojančio kaip savarankiška bazinė struktūra; pastaroji vėl yra transformuotai kartojama (fragmentas K_3) ir t. t. Kaip matyti, sudaromi penki skirtingo ilgumo ciklai (fragmentai): K_1, K_2, K_3, K_4, K_5 . Panašiai šią sklaidos strategiją apibūdino ir Rėti (Rėti, 1951), jo manymu, „kompozitorius kūrinį pradeda [...] nuo motyvo, kuris kyla jo mintyse ir kuriam jis leidžia augti nuolat transformuodamas [...]“. Tam tikru metu kompozitorius reikšmingai motyvą modifikuoja ar pasirenka detalę iš motyvo plėtojimo medžiagos ir į ją sutelkia savo dėmesį. Taip muzikos kūrinys primena muzikos improvizaciją [...] pasitelkiant kelis motyvus“ (Rėti, 1951). Tai „laipsniškai vykstantis procesas, progresas, nuo vieno varianto pereinantis prie kito“ (Pearsall, 2004, p. 77) ir taip sukuriantis tęstinę muzikinę medžiagą. Tad toliau panagrinėkime, kaip sukuriamas šis tęstinumas. Šiuo atveju svarbesni yra santykiai tarp bazinės struktūros kartotinių. Pressingas (Pressing, 2001, p. 155) pateikia du modelius, kaip gali būti sukurtas muzikinės medžiagos tęstinumas.

Asociatyviojo (angl. *associative*) muzikinės medžiagos generavimo metu išlaikoma kuo daugiau bendrų parametrų tarp gretimų darinių, tačiau naujam elemente gali būti naujų stiprių komponentų, kurie prieš tai buvo silpni arba jų visai nebuvo. Naudojant šį būdą, visai įmanoma įterpti į vykstantį procesą naujus, nesusijusius su prieš tai buvusia muzikine medžiaga muzikinius darinius ir taip sukurti asociatyvaus tęstinumo, turinčio ir aiškaus naujumo pojūtį, išpūdį. Asociatyvusis generavimas gali būti dviejų tipų:

panašumo tipo atveju visi ar beveik visi svarbiausi bazinės struktūros kartotinių parametrai išlieka labai panašūs tarpusavyje ir drauge su bazine struktūra (Pressing, 2001, p. 156);

kontrastinio tipo asociatyviojo generavimo atveju bent vienas stiprių objekto savybių komponentas turi pasislinkti į vieną kraštutiniausių savo pozicijų arba pereiti tam tikrą suvokiamumo ribą, tuo metu kiti svarbūs darinio komponentai skiriasi labai mažai arba visai nesiskiria (Pressing, 2001, p. 156).

Pertraukiamojo (angl. *interrupt*) muzikinės medžiagos generavimo atveju nutraukiama vykdoma kryptis ir nauja muzikinė kryptis pradeda dariniu, kurio komponentai smarkiai skiriasi nuo prieš tai buvusio darinio. Kuo svarbesni muzikiniai komponentai yra atnaujinami, tuo didesnis muzikinės medžiagos pertraukimo pojūtis (Pressing, 2001, p. 157).

Prieš imdamiesi nagrinėti besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategiją, norėtume paminėti, kad dažniausiai mokslinėje literatūroje analizuojama tik tai, kaip sugeneruojama kūrinų tematinė medžiaga, o ne visas kūrinys. Už tai, kad per daug dėmesio skyrė individualių muzikinių temų konstravimo būdai, bet nekėlė klausimo, kaip šios struktūros suformuoja visą muzikinę medžiagą, Walteris Frischas (Frisch, 1982, p. 227) kritikuoja tiek Schönbergo, tiek ir Dahlhauso analizes, demonstruojančias besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategijos veikimo principus. Šis Frischo išsakytas priekaištas nesutrukdė besiplėtojančiam pokyčiui tapti viena populiariausių sklaidos strategijų.

Arnoldo Schönbergo „besiplėtojančio pokyčio“ sklaida

XX a. muzikologijoje vienas dažniausiai aptariamų bazinės struktūros sklaidos strategijų yra besiplėtojantis pokytis (angl. *developing variation*). Tai kompozicinė technika, kuria Schönbergas, kaip rašo Jonathanas Dunsby (Dunsby, 2008, p. 911–912), „sujungė Johanno Wolfgango von Goethe’s pateiktą organiško suvokimą su Hanslicko pateiktu muzikos kaip „savaime egzistuojančios“ (angl. *self-subsistent*) statusu“ (Hanslick, 1854, p. 28; cit. iš Dunsby, 2008, p. 912).

Prieš plačiau aptariant šią sklaidos strategiją reikėtų paminėti, kad šiuo atveju kyla painiava bandant tiksliai apibrėžti, kaip reikėtų interpretuoti besiplėtojančią pokytį. Anot Dahlhauso (Dahlhaus, 1989, p. 128), „Schönbergas pats negalėjo apsispręsti, ar verta besiplėtojančią pokytį apibrėžti kaip „techniką“, „pateikimo stilių“ (angl. *style of presentation*), ar kaip „[muzikinės] idėjos plėtojimą“. Šiame straipsnyje besiplėtojančią pokytį interpretuojame kaip kompozicinę techniką, nes tai labiausiai paplitusi interpretacija.

XIX a. kompozitoriai, anot Dahlhauso (Dahlhaus, 1980, p. 42; cit. iš Frisch, 1982, p. 226), išrado du skirtingus būdus, kaip sugeneruoti stambias muzikines struktūras¹³ iš

tokios drastiškai redukuotos tematinės medžiagos, koks yra motyvas. Pirmajam būdui priskirti kompozitoriai Franzas Lisztas ir Richardas Wagneris ėmė naudoti praktiškai tikslios sekvencijos techniką, kurioje idėjos „neplėtojamos“ – suskaidomos ir performuojamos, bet kartojamos daugiau ar mažiau tiksliai nuo skirtingų tonų aukščių. Tokiu būdu muzika sudaroma iš „variųtuotų pakartojimų, niekuo nesisiskiriančių nuo jų pirminio darinio, išskyrus tuo, kad jie yra tiksliai transponuoti“ (Schönberg, 1975, p. 129; cit. iš Frisch, 1982, p. 216).

Antrąjį būdą, Schönbergo pavadintą „besiplėtojančių pokyčių“ (angl. *developing variation*), savo kūryboje, pasak Dahlhauso, naudojo Brahmsas¹⁴. Besiplėtojančio pokyčio technika nuo pirmojo būdo skyrėsi tuo, kad muzikinė medžiaga sugeneruojama taikant permanentinį vienos ar kelių bazinės struktūros savybių (intervalų, ritmų) modifikavimą, pasitelkiant tokias atpažįstamas tradicines transformacijas kaip inversija, fragmentavimas, praplėtimas ir pakeitimas. Toks technikų atskyrimas buvo grindžiamas estetiniu vertinimu, anot Schönbergo, „besiplėtojančiame pokytyje glūdi didesnė estetinė vertė nei nevariųtuotoje sekvencijoje“ (Schönberg, 1984, p. 77–78; cit. iš Haimo, 1997, p. 352). Tokiu būdu naujesniam (besiplėtojančio pokyčio) metodui priskiriamos gelmiškesnės ypatybės ir galimybė sukurti „meniškai kokybiškesnę kompoziciją“ (Schönberg, 1975, p. 165–166; cit. iš Frisch, 1982, p. 216), o pirmasis būdas dėl dažno kartojimo, kuris, kaip manyta, yra pernelyg aiškus ir labiau pagražinantis nei plėtojantis, buvo suvokiamas kaip labiau paviršinis, pernelyg paprastas (Toorn, 1997, p. 377–378), todėl atmetamas kaip „primityvus“ ir „pras-tas“ (Schönberg, 1975, p. 129; cit. iš Frisch, 1982, p. 216).

Besiplėtojančio pokyčio kompozicinė technika tikriausiai buvo idealizuojama todėl, kad ji savo esme yra kompozicinį ekonomišumą propaguojanti technika. Naudojant šią techniką, užtenka nedaug pradinių motyvų, gebančių sugeneruoti didelį kiekį muzikinės medžiagos. Be ekonomiško, besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategija atitiko ir du kokybinius aspektus, kuriais grindžiami organiško grožio standartai: „integracijos lygmuo ir integruojamos medžiagos kiekis“ (Pepper, 1946, p. 79; cit. iš Solie, 1980, p. 148). Kadangi visa muzikinė medžiaga sugeneruojama iš vienos bazinės struktūros, ne tik pasiekiamas labai aukštas muzikinės medžiagos integralumo lygmuo, bet ir organiškai susiejama praktiškai visa muzikinė medžiaga. Taip bent turėtų būti teoriškai.

Kai kurie muzikologai, pavyzdžiui, Richardas Taruskinas, linkę manyti, kad Schönbergas besiplėtojančio pokyčio technika susidomėjo neatsitiktinai arba, kitaip sakant, jog ir šiuo atveju tai yra ne „vien technika, bet ir idėja“ (Dahlhaus, 1989, p. 128) ideologija. Pasak Taruskino (Taruskin, 2005, p. 358), „Schönbergo dėmesys Brahmsio muzikos tematinei struktūrai – ne neutralus metodologinis pasirinkimas, o veikiau rafinuotas būdas įteisinti kompozicinę praktiką,

pristatant Brahmsą kaip savo pirmtaką. Susidomėjimas tematinio vieningumu, kylantis iš paties Schönbergo estetikos, buvo jo suprojektuotas į praeitį siekiant parodyti savo dvylikatonę techniką kaip neišvengiamo progreso rezultatą. Taigi straipsnyje¹⁵ „Brahms the Progressive“ (1947) Schönbergas rašo ne mažiau apie save nei apie patį Brahmsą“. Taruskinas (Taruskin, 2005, p. 359) pabrėžia, jog Schönbergo interpretacija buvo gana įtikinama, kad sukeltų „plačiai paplitusią muzikos istorijos reviziją“, tą, kurioje Schönbergo pastebėjimas buvo apibendrintas taip, jog „tapo ne istorija apie du kompozitorius ar apie specifiską muzikos techniką, pavadintą besiplėtojančiu pokyčiu, bet istorija apie pačią Vakarų muziką“.

Nors Schönbergas terminą „besiplėtojantis pokytis“ ir su šia techniką susijusius terminus (tema, motyvas ir bazinė struktūra) vartojo ir apibrėžė skirtingai savo karjeros metais, pagrindinė mintis liko panaši į suformuluotą veikale ZKIF (nebaigtas teorinis darbas „Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre“). Anot Schönbergo (Schönberg, ZKIF, p. 38–39; cit. iš Haimo, 1997, p. 350), naudojant besiplėtojančio pokyčio techniką, „kitimai vyksta kryptingai, turėdami tikslą sudaryti galimybes rasti naujoms idėjoms“. Per besiplėtojančio pokyčio techniką Schönbergas, pasak Dahlhauso (Dahlhaus, 1989, p. 128), apibrėžia „bazinės struktūros sklaidą kūrinyje“ kaip „nesibaigiantį bazinės struktūros performavimą“. Kadangi naudojant besiplėtojančių pokyčių visada kartojama mažiau nei to tikimasi, iš tikrųjų gaunama „kažkas kintamo, bet drauge kažkas ir atpažįstamo“ (Dunsby, 2008, p. 911–912) arba, kaip labai tiksliai pastebėjo Taruskinas (Taruskin, 2005, p. 359), „gaunama „ateminė“ muzika [...] „kurioje nėra jokių aiškių melodijų, motyvų (angl. *tune*) ir jokio akivaizdžiai suvokiamo formalaus dizaino (kūrinio konstrukcijos) muzikos paviršiuje, bet kurios „poodinis“ sluoksniu pilnas sudėtingų motyvinių santykių“.

Nors šios kompozicinės technikos arba sklaidos strategijos angliška pavadinime (angl. *developing variation*) ir yra žodis „variacija“ (angl. *variation*), nuo kitų variacinių technikų ji skiriasi tuo, kad grindžiama teleologiniu procesu. Taip vėlyvesni įvykiai (net smarkiai kontrastingi) gali būti suvokti kaip kylantys iš / ar išaugę iš pokyčių, įgyvendintų kartojant ankstesnę muzikinę vienetą.

Besiplėtojančio pokyčio proceso sudedamosios dalys (Haimo, 1997, p. 355):

Pateikiama pirminė motyvinė figūra (bazinė struktūra).

Bazinės struktūros kartotinis išlaiko nemažai pirmosios figūros (bazinės struktūros) savybių siekiant, kad bent jau tam tikrais aspektais ji būtų atpažinta kaip pirmosios figūros (bazinės struktūros) transformuotas pakartojimas.

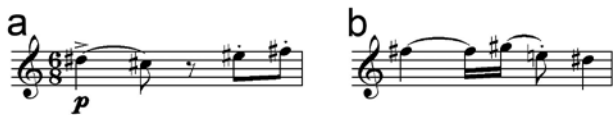
Nuolat vykstantys pokyčiai efektyviai sukuria naują muzikinį darinį, kuris gali tapti tolimesnio plėtojimo objektu. Galbūt besiplėtojančio pokyčio technika sukuriamą galimybę kilti išvestinėms bazinėms struktūroms ir yra viena

svarbiausių šios technikos savybių. „Iš naujų motyvinės medžiagos kombinacijų, skirtingų pakartojimų ir skirtingo motyvų plėtojimo būdų kaleidoskopiškai kyla naujos melodinės figūros, neturinčios nieko bendra su originalia temos struktūra“ (Stein, 1953, p. 16; cit. iš Boynton, 1995, p. 198).

Nors šio punkto muzikologas Ethan Haimo'as neįtraukė, besiplėtojančio pokyčio technika turi ir likvidacijos stadiją, pasiekiamą „laipsniškai eliminuojant motyvo ar frazės charakteringas savybes iki tol, kol lieka necharakteringos savybės, nereikalaujančios tolimesnio tęstinumo“ (Schönberg, 1967, p. 58; cit. iš Toorn, 1997, p. 371).

Šie keturi pagrindiniai besiplėtojančio pokyčio žingsniai gali būti išplėtoti įvairiais būdais. Kadangi „kiekviena transformacija keičia motyvo aspektus, o pakeistų aspektų skaičius pasitarnauja kaip nutolimo nuo originalaus motyvo indeksas“ (Boss, 1992; cit. iš Dunsby, 2008, p. 913), galima tarsi iš anksto suprojektuoti įvykių eigą – kaip bus transformuoti bazinės struktūros kartotiniai.

Haimo'as savo straipsnyje (1997) pateikia pavyzdį, kaip Schönbergas besiplėtojančių pokyčių pritaikė savo kūryboje, operos „Moses und Aron“ (1932) I veiksmo 2-os scenos instrumentinėje dalyje. Autoriaus (Haimo, 1997, p. 356) nuomone, pradinis motyvas (bazinė struktūra) (4a pvz.) sudarytas iš dviejų ląstelėlių po du garsus:



4 pvz. Schönbergo „Moses und Aron“ I veiksmo 2-os scenos fleitos partija: a – 98 taktas, b – 99 taktas (ilustr. iš Haimo, 1997, p. 356)

Tolimesnis taktas (4b pvz.) yra bazinės struktūros transformuotas (pritaikius inversiją) pakartojimas. Juos tarpusavyje sieja panašus kontūras. Anot Haimo (Haimo, 1997, p. 356), antrasis motyvas išsaugo nemažai bazinės struktūros savybių, leidžiančių suprasti, kad motyvas kilo iš jo, bet tuo pat nedidelės transformacijos leidžia darinį suvokti kaip naują bazinės struktūros variantą:



5 pvz. Schönbergo „Moses und Aron“ I veiksmo 2-os scenos 100–101 taktai, fleitos partija (ilustr. iš Haimo, 1997, p. 357)

Antroji frazė (5 pvz.), sudaryta iš dviejų bazinės struktūros pakartojimų, yra ritmiškai identiška pirmajai (98–99 taktai), tačiau skiriasi tonų aukščiai ir tarp jų susidarantys intervalai. Jei pirmoji frazė buvo kvazisimetriška ir uždara, antroji nėra nei simetriška, nei uždara (Haimo, 1997, p. 357):



6 pvz. Schönbergo „Moses und Aron“ I veiksmo 2-os scenos 101–103 taktai, fleitos partija (ilustr. iš Haimo, 1997, p. 359)

Nuo 101 takto prasidedančią frazę (6 pvz.) Haimo'as (Haimo, 1997, p. 358) interpretuoja kaip pirmųjų frazių tolesnį plėtojimą ir praplėtimą nealteruojant tam tikrų bazinės struktūros savybių. Frazė prasideda 100-ojo takto antros dalies pakartojimu (garsai B ir C), šis dviejų garsų motyvas vieną su kita sujungia dvi frazes, bet drauge jas atskiria tarpusavyje (Haimo, 1997, p. 358).



7 pvz. Schönbergo „Moses und Aron“ I veiksmo 2-os scenos fleitos partija: a – 102–105 taktai, b – 105–108 taktai (ilustr. iš Haimo, 1997, p. 360)

Schönbergas dažniausiai generuoja naują medžiagą tik darinio (dalies, preliudo, scenos) pirmame trečdalyje arba pirmoje pusėje. Paskui jis grįžta prie sukurtos medžiagos, imdamas jau sugeneruotas idėjas ir jų pagrindu toliau plėtoja muzikinę medžiagą, tačiau netransformuoja jų taip smarkiai, kad jos prarastų savo identiškumą (Haimo, 1997, p. 362). Kaip matyti iš aukščiau pateiktų pavyzdžių, Schönbergas pamažu sukūrė daug skirtingų motyvų panaudodamas gana saikingas transformacijas. Nuo 105-ojo takto (7b pvz.) Schönbergas nepanaudojo naujų ritminių piešinių, bet sugrįžo atgal, siekdamas išplėtoti jau panaudotas idėjas (Haimo, 1997, p. 363).

Besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategija Schönbergas tarsi nori sujungti įvairiais laikotarpiais parašytą muziką. Pasak jo, ji tampa viena iš svarbiausių Vakarų muzikos tradicijos dalių. Nors dažniausiai muzikologai šią sklaidos strategiją sieja su paties Schönbergo arba Brahms'o kūryba, mes manome, kad tiek besiplėtojantis pokytis, tiek ir pats organiškumas, su kuriuo siejama ši strategija, neprarado savo aktualumo ir XX a. pabaigoje. Šią prielaidą bandysime įrodyti analizuodami XX a. pabaigoje parašytus lietuvių kompozitorių kamerinius kūrinius, o jų analizės rezultatus ir aptarimą pateikiame toliau.

Bazinių struktūrų sklaidos strategijų ypatumai lietuvių kompozitorių kūryboje (1975–2001)

Iškėlę svarbiausią mūsų straipsnio problemą – bazinių struktūrų organišką sklaidą ir šiuo požiūriu

rengdamiesi tyrinėti XX a. paskutiniu ketvirčiu (1975–2001) lietuvių kompozitorių sukurtus kūrinius, primename jau cituotą Taruskiną (Taruskin, 2005, p. 359) teiginį, kad organiškumo istorija yra pačios Vakarų muzikos istorija. Vadinas, šiuo požiūriu žvalgydamiesi po Lietuvos muziką, paliudijame ir patvirtiname ją kaip vakarietiškos muzikinės tradicijos atšaką. Dėl šios priežasties ir dėl to, kad organiškumas kartais suvokiamas kaip universalus (Hedwig; Asow, 1962) (kai kada net kaip vienintelis galimas (Levy, 1987)) požiūris į muziką, šiame straipsnyje išskėlėme hipotezę, jog įvairių laikotarpių lietuvių kompozitorių kūriniai yra organiški, ir tai mėginsime įrodyti analizuodami, kaip juose realizuojamos dvi su organiškumu siejamos bazinių struktūrų sklaidos strategijos: atsitiktinis pasklidimas ir besiplėtojantis pokytis.

Atsitiktinio pasklidimo sklaidos strategija

Kartojimas kaip bazinių struktūrų sklaidos pagrindas gali būti nagrinėjamas, apibūdinamas per kartotinių santykį su pradiniu dariniu (invariantu), stebint, kaip pakartojama – tiksliai ar pritaikius transformaciją. Tačiau kartojimas turi ir kitą – laiko parametρά, nusakantį, kada, palyginti su pradiniu dariniu, pasirodo jo kartotinis. Pavyzdžiui, pritaikius besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategiją, bazinė struktūra yra pakartojama iš karto tik nuskambėjusi, paskui vėl pakartojama, kol sukuria tam tikrą tęstinį darinį, o tokioms Brinkmano (Brinkman, 1980, p. 58) aprašytoms sklaidos strategijoms kaip periodinė ar reminiscencinė būdinga tai, jog tarp bazinės struktūros ir jos kartotinio įsiterpia kiti dariniai. Pirmiausia aptarsime periodiniu kartojimu grindžiamą atsitiktinio pasklidimo sklaidos strategiją, aptinkamą Antano Jasenkos kūrinyje fortepijonui „ME-KA“ (1995–1996).



8 pvz. Antano Jasenkos kūrinyje fortepijonui „ME-KA“ (1995–1996) periodiškai kartojama bazinė struktūra

Šiuo atveju kartojimo periodiškumas reiškia ne tai, kad bazinės struktūros kartotinius skiria vienodi laiko tarpai, bet tai, jog bazinė struktūra yra reguliariai pakartojama po kurio nors kito darinio. Pavyzdyje (Nr. 8) pateiktame Jasenkos kūrinyje „ME-KA“ bazinė struktūra kartojama tiksliai, išskyrus paskutinį pakartojimą. Ši bazinė struktūra funkcionuoja tarsi įvairaus didumo darinius užbaigiantis arba juos tarpusavyje atskiriantis refrenas bei kartu ir kaip darinys, dėl tokio pastovumo turintis užtikrinti kūrinio muzikinės medžiagos vieningumą.

Beveik visuose nagrinėtuose lietuvių kompozitorių kūrinuose aptinkamas „reminiscencinis“ (Brinkman, 1980, p. 58) bazinės struktūros sklaidos būdas. Šia sklaidos strategija grindžiama bazinės struktūros sklaida nėra „įpareigojama kartotis periodiškai“ ir traktuojama dviem būdais. Pirmuoju, pačiu populiariausiu, atveju bazinė struktūra ne tik pakartojama, bet ir tampa didesnio kūrinio fragmento muzikinės medžiagos šaltiniu, antruoju atveju bazinė struktūra tiksliai ar transformuotai pakartojama įvairiais laiko periodais. Toliau straipsnyje ir panagrinėsime šį atsitiktinio pasklidimo sklaidos strategijos variantą.

Bazinių struktūrų kartojimas išdėstant jas įvairiais laiko tarpais muzikos kūrinyje yra būdingas kompozitoriaus Juliaus Juzeliūno kūrybiniam braižiui. Jis matomas analizuojant styginių kvarteto Nr. 4 (1980) muzikinę medžiagą. Šio kūrinio pradžioje nuskambantis motyvas (9 pvz.) – harmoninis *motto* – kelis kartus tiksliai arba transformuotai pakartojamas kūrinyje (nuo 5, 10 (T¹⁶), 22 (T), 26 (T), 70, 74 (T), 285 (T), 287 (T), 288 (T), 328 (T), 331 (T) takto):



9 pvz. Juliaus Juzeliūno styginių kvarteto Nr. 4 (1980) 1–4 taktai

Šiame kūrinyje yra ir dar viena dažnai kartojama bazinė struktūra (10 pvz.), ne tik funkcionuojanti kaip atskiras darinys, bet taip pat įtraukiama ir į stambesnių darinių sudėtį. Praktiškai visais atvejais nuskamba pirmojo smuiko partijoje (69, 131–132 (inversija), 227 (T), 242 (T) alto p., 318 (T), 320 (T), 322–323 (T), 325 (T) taktuose):



10 pvz. Juzeliūno styginių kvarteto Nr. 4 (1980) pirmojo smuiko 69 taktas

Josephas N. Strausas (Straus, 1991, p. 166), analizuodamas Igorio Stravinskio operos „The Rake’s progress“ (1951) muzikinę medžiagą, išskyrė motyvą, kuriam būdinga tai, kad kartojamas jis išlaiko nepakitusį garsų aukštį. Anot Strauso (Straus, 1991, p. 166), šis darinys yra „vienu metu

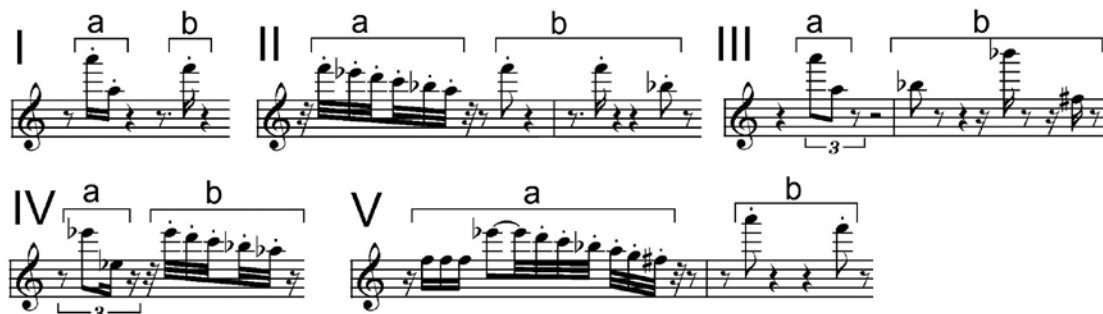
ir muzikinės medžiagos vieningumo šaltinis, ir fiksuotas standartas, dėl kurio gali būti išgirsti harmoniniai pokyčiai“. Trečiasis šios sklaidos strategijos tipas susijęs su besiplėtojančio pokyčio strategija. Kadangi visa kūrinio muzikinė medžiaga sugeneruojama iš vienos bazinės struktūros (bent jau teoriškai), tad tikslūs bazinės struktūros pakartojimai arba kartotiniai, kurie yra panašiausi į bazinę struktūrą, tampa tarsi „fiksuotu standartu“. Kompozitorius Feliksas Bajoras sonatos smuikui ir fortepijonui „Prabėgę metai“ (1979) I d. smuiko partiją sugeneruoja taikydamas besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategiją, dėl kurios kartais kai kurie kartotiniai priartėja prie bazinės struktūros, pavyzdžiui, kartotiniai, pažymėti raidėmis a7 ir a8 (žr. 19 pvz.).

Vienintelis iš mūsų nagrinėtų kūrinių, kurio didžioji muzikinės medžiagos dalis sumodeliuota taikant atsitiktinio pasklidimo sklaidos strategiją, yra Onutės Narbutaitės kūrinys fleitai, smuikui, altui ir fortepijonui „Mozartsommer 1991“ (1991). Generuojant muzikinę kūrinio medžiagą kompozitorės atspirties tašku tampa „dekonstruota, suardyta, suplėšyta iki atomų“ (Daunoravičienė, 2006, p. 62) Wolfgango Amadeaus Mozarto muzika, kurios „atomai“, kartojami neregulariais laiko tarpais, sugeneruoja didžiąją dalį kūrinio muzikinės medžiagos. Kadangi šis kūrinys sudarytas iš kelių bazinių struktūrų grupių, straipsnyje nagrinėjame tik a grupei priskirtų bazinių struktūrų sklaidą. Šią pirmąją bazinę struktūrą iš kitų struktūrų išskiria oktavos intervalas.

Pagal tai, kaip oktavos intervalas panaudojamas ir transformuojamas tolesniuose motyvuose, pirmąją bazinę struktūrą suskirstėme į kelias subgrupes. Pirmajai subgrupei priklauso dariniai, kuriuose oktavos intervalas kartojamas kaip savarankiškas darinys:



11 pvz. Onutės Narbutaitės kūrinio „Mozartsommer 1991“ (1991) fl. p., 1 taktas. Pirmoji subgrupė



13 pvz. Narbutaitės kūrinys „Mozartsommer 1991“ (1991), I – fl. p., 1 t., II – fl. p., 4–5 t., III – fl. p., 8–9 t., IV – fl. p., 33 t., V – fl. p., 71–72 t.

Šiai (11 pvz.) bazinės struktūros subgrupei priklausantys dariniai pakartojami: 8 (fl. p.), 18 (fl. p. ir sm. p.), 73 (sm. p.), 76 (fl. p.), 100 (fl. p.), 123 (fl. p.) ir 125 (fl. p.) taktuose. Antroji šios bazinės struktūros subgrupė susideda iš stambesnių darinių, juose struktūriniu pagrindu tampa oktavos intervalas:



12 pvz. Narbutaitės kūrinio „Mozartsommer 1991“ (1991) fort. p., 4 taktas. Antroji subgrupė

Oktava kaip struktūrinis elementas panaudojamas dar stambesniuose dariniuose, nuskambančiuose 10 (alt. p.), 13 (fort. p.), 14 (fort. p. ir alt. p.), 42 (sm. ir alt. p.), 68–69 (sm. ir alt. p.), 72 (sm. p.), 106–107 (sm. p.), 107–108 (fort. p.) taktuose. Trečiąją pirmosios bazinės struktūros subgrupę sudaro kūrinio pradžioje fleitos partijoje nuskambantis darinys ir jo transformacijos, kurios vėl tik pakartojamos nesugeneruojant didesnių fragmentų (žr. 13 pvz.).

Paskutiniąją, ketvirtąją, pirmosios bazinės struktūros subgrupę sudaro dariniai, kurių „diapazoninis intervalas“ (angl. *boundary interval*) (Forte, 1983a, p. 474) yra oktava:



14 pvz. Narbutaitės kūrinio „Mozartsommer 1991“ (1991) fl. p., 52–53 taktai

Šiuose dariniuose, nuskambančiuose 36 (fort. p.), 53 (sm., alt. p.), 55–56 (fort. p.), 78 (fl. p.), 79 (fort. p.), 81 (sm., alt. p.), 87 (fl. p.), 90–91 (fl. p.), 97 (fl., sm. p.), 123 (sm. p.), 127 (sm. p.) taktuose, oktavos intervalas įvairiai

užpildomas pereinamaisiais garsais. Oktavos „oriškumą“ / erdviškumą generuojant kūrinio muzikinę medžiagą pabrėžia ir absorbuoja kompozitorės kuriama puantilistinė faktūra, ypač fortepijono partijoje.

Kaip jau minėta, visi šie pirmosios bazinės struktūros subgrupėms priklausantys dariniai pakartoti netampa didesnės apimties muzikinės medžiagos fragmento išėties tašku. Diduma šio kūrinio muzikinės medžiagos yra sugeneruota remiantis tokiu pavienių darinių kartojimo principu, kai „ne iškart atsekamos mažiausių detalių sąšaukos“ (Paulauskis, 2006/2007), todėl praktiškai visuose kūrinio fragmentuose aptinkama kelių bazinių struktūrų kartotinių. Toks muzikinės medžiagos tęstinumo, kontinualumo formavimas iš įvairių tarpusavyje nesusijusių mikrofragmentų nėra būdingas kitiems lietuvių kompozitorių kūriniams, kurių muzikinė medžiaga paprastai sudaroma iš generuojančių vienos / dviejų bazinių struktūrų. Tad toliau aptarsime vieną iš populiariausių bazinės struktūros sklaidos strategijų – dėl to, kad muzikinės medžiagos tęstinumas grindžiamas koherentiškais ciklais, ji yra visiška priešingybė šiame skyrelyje aptartai sklaidos strategijai.

Besiplėtojančio pokyčio sklaidos interpretacijos

Besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategija kaip organiškumo, randamo gamtoje, muzikinė išraiška yra tarsi įrodymas, „jog menininkas į meno kūrinį gali inkorporuoti gamtoje aptinkamas vienijančias ir logines struktūras, tiksliai neimituodamas gamtos“ (Robb, 2008, p. 27). Galbūt

dėl šios priežasties besiplėtojančio pokyčio strategiją taiko dauguma mūsų šiame straipsnyje analizuojamų lietuvių kompozitorių. Taikant šią sklaidos strategiją, praktiškai visada bazinės struktūros yra „pakartojamos tik varijuota forma“ (Schönberg, 1975, p. 129; cit. iš Frisch, 1982, p. 216). Taip kartojant bazines struktūras, iš karto transformuojami keli jų parametrai, sugretinamos tolimos transformacijos, dėl to sukuriamos „naujos ar kontrastingos, tačiau vis tiek su bazine struktūra susijusios idėjos“ (Haimo, 1997, p. 351).

Šiame straipsnyje besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategiją remdamiesi Haimo požiūriu (Haimo, 1997) interpretuojame kaip strategiją, sugeneruojančią tęstinį darinį, kuriame kiekvienas struktūros kartotinis yra ankstesniojo kartotinio transformacija. Taip sukuriama „kryptingas bazinės struktūros kitimas“ (Schönberg, ZKIF, p. 38–39; cit. iš Haimo, 1997, p. 350). Tokio „kryptingo kitimo“ geriausią pavyzdį pateikia Vytautas Barkauskas kūrinyje fortepijonui „Poema“, op. 74 (1984). Kompozitorius stengiasi sklandžiai pereiti nuo vienos figūros prie kitos, todėl jas transformuoja laipsniškai (žr. 15 pvz.).

Viso fragmento muzikinė medžiaga sukuriama transformuojant bazinę struktūrą, pažymėtą raide a, paskui seka jos transformuotas kartotinis aT1 (raidė T nurodo transformaciją, skaičiukas – bazinės struktūros transformacijos variantą), aT2 ir t. t., kol pereinama į sonorą aT7. Ne tik transformuojami bazinės struktūros garsų aukščiai, bet ir modifikuojamas ritminis piešinys, pastarasis intensyvinamas.

The musical score fragment consists of three systems of piano notation. The first system shows a sequence of transformations labeled a, aT1, aT2, aT3, aT4, aT5, and aT6. The second system shows aT6 and aT6. The third system shows aT7. Dynamics include p, mf, and sonoro. A tempo marking of quarter note = 60 is present.

15 pvz. Vytauto Barkausko kūrinio fortepijonui „Poema“, op. 74 (1984), fragmentas

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Violin I, and Viola. The score is divided into three systems, each with a Flute staff on top and Violin I and Viola staves below. The first system (measures 1-3) is labeled with 'A' and sub-segments 'a' and 'b'. The second system (measures 4-6) is labeled with 'A2', 'A3', and 'A4' and sub-segments 'a1', 'b2', 'a2', 'b3', 'a3', 'b4'. The third system (measures 7-9) is labeled with 'A4', 'A5', and 'A5' and sub-segments 'a4', 'b4', 'a2', 'b5', 'a3', 'b5', 'a4', 'b5'. The Flute part features various rhythmic patterns and dynamics like *f* and *gliss.*. The Violin I and Viola parts provide harmonic support with steady rhythms.

16 pvz. Broniaus Kutavičius IV miniatiūra „Klounas“ iš ciklo „Aštuonios Stasio miniatiūros“ (2000), 1–10 taktai

Tokį laipsnišką muzikinės medžiagos transformavimą – generavimą „kažko panašaus į įvykių grandinę, kurioje laipsniškai kuriamos naujos ir kontrastuojančios idėjos, nuo bazinės struktūros judama pamažu toliau, bet vengiama suvokiamo nuotrūkio logiškoje grandinėje“ (Haimo, 1997, p. 355), taikė ir Broniaus Kutavičius IV miniatiūroje „Klounas“ iš ciklo „Aštuonios Stasio miniatiūros“ (2000) (žr. 16 pvz.).

Šiuo atveju laipsniškai transformuojamas antrojo bazinės struktūros segmento (16 pvz. pažymėtas raide b) – „elementaraus archetipinio modelio“ (Paulauskis, 2005/2006) – ritminis piešinys. Pirmasis segmentas (a) išlieka ritmiškai nepakitęs. Dešimtyje taktų nuosekliai pereinama nuo statiško (b), viena ritmine verte grindžiamo, ritmo prie šokiui būdingo ritminio piešinio (b5). Toks nuoseklus perėjimas, „cikliškas bemaž nekintantis muzikinės medžiagos judėjimas“ (Paulauskis, 2005/2006) įgyvendinamas per penkias pakopas.

Paskutinis šios sklaidos kaip laipsniško proceso pavyzdys paimtas iš Narbutaitės kūrinio fletai, smuikui ir altui „Winterserenade“ (1997). Kompozitorė pirmą kūrinio muzikinės medžiagos ketvirtadalį suformuoja pasitelkusi šešias bazines struktūras:

The image shows six musical examples labeled 'a' through 'f', each in a different time signature. 'a' is in 4/4, 'b' in 3/4, 'c' in 3/4, 'd' in 3/4, 'e' in 3/4, and 'f' in 3/4. Each example shows a short rhythmic motif with notes and rests.

17 pvz. Narbutaitės kūrinio „Winterserenade“ (1997) bazinės struktūros

Šios bazinės struktūros sujungiamos į stambesnius darinius (18 pvz., 1–16) – „subtiliai niuansuotas, viena kitą apsiejančias melodines linijas“ (Paulauskis, 2006/2007), kurios laipsniškai transformuojamos (nors iš bazinių struktūrų transformuojamos tik a ir d struktūros, kitos kartojamos tiksliai). Laipsniška stambesnių darinių medžiagos transformacija pasiekama ne vien transformuojant jas sudarančius smulkesnius darinius, bet taip asocijuojant bei jungiant smulkesnes struktūras, kad jos sudarytų vis sudėtingesnius didesnius darinius. Jeigu pradiniai fragmento dariniai (18 pvz., 1–3), atliekantys bazinės struktūros eksponavimo funkciją, sudaryti iš 4 bazinių struktūrų, tai tolesni (18 pvz., nuo 4) sudaromi dažniausiai iš daugiau struktūrų, jas asocijuojant sudėtingų junginių modeliavimo kryptimi, jungiant taip, kad susidarytų vis sudėtingesnės struktūros, kurios kartais tampa savarankiškos. Pavyzdžiui, darinys a6 (18 pvz., 12 a6) iš karto transformuotai pakartojamas, kita jo transformacija aptinkama 14-ame darinyje (18 pvz., 14 a6): šiuo atveju šioji struktūra išplečiama, o darinyje Nr. 16 pastaroji transformacija (a6), tapusi jau bazine struktūra, toliau modifikuojama transformuojant ir ritminį piešinį.

Kaip matyti iš šio Narbutaitės kūrinio pavyzdžio (žr. 18 pvz.), šią sklaidos strategiją taikantys kompozitoriai, „užuoat pateikę kontrastuojančias idėjas, naudoja tuos pačius pagrindinius modelius (angl. *basic patterns*), kuriuos modifikuoja išsaugodami jų atpažįstamumą“ (Sessions, 1971, p. 100; cit. iš Lochhead, 1996, p. 560). Klausantis Narbutaitės kūrinio, neapleidžia „kažko pažįstamo“ (Paulauskis,

1 a b c d
Violin

2 a e f a
Viola

3 f a e c
Fl.

4 b c a d a1 b
Violin

5 e d1 (d inv.) a c a2
Fl.

6 a3 e c1 a
Viola

7 a1-b a4 (a inv.) c - a a5
Violin

8 a4 a4 a5 c d1 a6 (a3 inv.)
Viola

9 d2 a4 c - a2 e
Fl.

10 a4 a4 a5 c - a2 (ret.)
Violin

11 a5 c d2 a4 e2
Fl.

12 a6 a6 a4 - a5 c - d1
Viola

13 a6 a4 a5 a5 - c c - a2 (ret.)
Violin

14 a4 c-a2(ret.) a6 c - d1 a6
Viola

15 a5 - c a6 b (ret.) e2 a5
Fl.

16 a6 e
Viola

18 pvz. Narbutaitės kūrinio „Winterserenade“ (1997) bazinės struktūros ir jų sklaida (sutrumpinimų paaiškinimas: inv – inversija, ret – retrogradas)

2006/2007) išpūdis. Igyvendindama laipsniško kitimo principą, kompozitorė neapsiribojo tik pradinėmis eksponuojamomis struktūromis. Laipsniškos transformacijos metu suformuoti dariniai imami traktuoti kaip naujos bazinės struktūros.

Kaip jau minėta skyrelio pradžioje, besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategijos vienas iš teigiamų aspektų yra tai, kad ji leidžia kilti naujoms idėjoms, kurios lieka susijusios su pradine bazine struktūra. Tad antroji besiplėtojančio pokyčio sklaidos interpretacija remiasi požiūriu į šią sklaidą ne kaip į laipsnišką procesą, o kaip į tęstinumą, sudarytą

gretinant įvairiai nuo bazinės struktūros nutolusius darinius. Tokį šios sklaidos variantą pateikia Feliksas Bajoras sonatoje smuikui ir fortepijonui „Prabėgę metai“ (1979) (žr. 19 pvz.).

Tokių kūrinių muzikinės medžiagos plėtotė grindžiama „mikrostruktūromis – motyvais, susidedančiais iš mažiau nei keturių garsų“ (Poné, 1972, p. 112). Šios mikrostruktūros (aa, ab, ac, ad) sudaro stambesnę darinį a, pastarasis yra nuolat transformuotai kartojamas. Bazinėms struktūroms pritaikomos kelios transformacijos vienu metu, pavyzdžiui, ac1 – kinta ritminis piešinys, motyvas transponuojamas, kinta intervalinė sandara ir pan.

19 pvz. Felikso Bajoro sonatos smuikui ir fortepijonui „Prabėgę metai“ (1979), smuiko partijos I dalies pradžios analizė

a a1 a2 a3 a5 a6 a7 a8 ab10 a9
 b b b1(a4) b2 b3
 c

20 pvz. Pavyzdyje (Nr. 19) pateiktos Bajoro sonatos smuikui ir fortepijonui „Prabėgę metai“ (1979) I dalies pradžios sandara

Kaip matyti iš pateikto pavyzdžio (Nr. 20), nagrinėjama me kūrinio fragmente vyrauja transformuota bazinė struktūra (a). Šiuo atveju besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategija grindžiama ne laipsnišku kitimu, o įvairiai transformuotų tos pačios struktūros kartotinių gretinimu, dėl to muzikinė medžiaga tampa sudėtinga ir ne visuomet aišku, ar išskirtas darinys yra labai tolima bazinės struktūros transformacija, ar tai vis dėlto jau naujas darinys (pavyzdžiui, segmento a1 pradžioje pasirodantis motyvas aa1 galėtų būti traktuojamas kaip naujas darinys).

Kaip buvo galima pastebėti, daugumoje analizuotų kūrinių vyrauja paprastesnės sklaidos strategijos, jas identifikuojant nereikia naudoti sudėtingų analizės metodų, nes dauguma jų yra atpažįstamos net ir klausia. Šios „paprastesnės“ strategijos muzikinės medžiagos tęstinumo įspūdį sukuria kartodamos bazinę struktūrą tiksliai arba pritaikius nesudėtingas transformacijas. Nors atsitiktinio pasklidimo sklaidos strategiją taiko dauguma nagrinėtų kompozitorių, kūriniai, kurių muzikinė medžiaga tarsi mozaika būtų sudaryta iš gausybės struktūrų, aptinkami retai, kaip ir kūriniai, grindžiami gretinant sudėtingomis transformacijomis modifikuotus bazinės struktūros kartotinius. Šiame skyrelyje stengėmės nagrinėti ne kuo daugiau sklaidos strategijų, o įvairesnius jų muzikinės išraiškos variantus, tuo dar kartą mėginami įrodyti, kad kiekvienas kūrinys pateikia unikalų požiūrį į bazinių struktūrų sklaidos strategijų siūlomas galimybes.

Išvados

Visus straipsnyje analizuotus lietuvių kompozitorių kūrinius galima laikyti organiškais, nes didžiąją dalį kūrinių muzikinės medžiagos pavyko redukuoti į nedaug bazinių struktūrų. Tačiau šią mūsų analizę reikėtų interpretuoti ne vien kaip siekį parodyti organiškumo muzikinę raišką, bet taip pat ir kaip tam tikrą norą rekonstruoti kompozicinį procesą, galbūt net iškeliant prielaidą, kad organiškumas yra iš kompozicinės praktikos kylantis reiškinys, o ne dirbtinai muzikologų taikomas teorinis modelis. Taip pat šia analize pademonstravome, jog organišką požiūrį gali būti pritaikytas ir XX a. pabaigoje parašytiems kūriniams.

Straipsnyje aptartuose kūriniuose dažniausiai vyrauja viena sklaidos strategija, ji papildoma įvairiomis kitomis strategijomis. Nors šios strategijos teoriškai gali pasirodyti

nesudėtingos, jos labai įvairiai realizuojamos kūriniuose ir sukuria nesikartojančius rezultatus.

Atsitiktinio pasklidimo sklaidos strategijai būdinga tai, kad bazinės struktūros kartojamos ne iš karto šioms nuskambėjus, bet po tam tikro laiko intervalo, taip bazinės struktūros tarsi „išbarstomos“ po kūrinio muzikinę medžiagą. Periodinio kartojimo, kuris nagrinėtuose lietuvių kompozitorių kūriniuose aptinkamas retai, atveju bazinės struktūros kartojamos arba reguliariais laiko intervalais, arba reguliariai nuskamba po kokio nors darinio. Tokių reguliarių bazinės struktūros kartojimą naudojo Jasenka pjesėje fortepijonui „ME-KA“ (1995–1996). Dažniausiai kompozitoriai naudoja nereguliarus kartojimo sklaidos strategiją, kūrinyje pasireiškiančią dviem būdais. Pirmiausia praktiškai kiekviename analizuotame muzikos kūrinyje aptinkamas atvejis, kai dariniai ne šiaip pakartojami po ilgesnio laiko tarpo, bet pakartojami tam, kad taptų naujo fragmento muzikinės medžiagos išeities tašku. Antruoju atveju bazinės struktūros tiesiog tiksliai ar pritaikius transformacijas pakartojamos kūrinyje įvairiais laiko intervalais (Juzeliūno styginių kvartete Nr. 4 (1980)). Vienintelis iš analizuotų straipsnyje muzikos kūrinių, kurio didžioji dalis muzikinės medžiagos sugeneruota neperiodinio kartojimo būdu, yra Narbutaitės kūrinys „Mozartsommer 1991“ (1991).

Naudojant besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategiją, fragmento muzikinės medžiagos tęstinumas sukuriamas nuolat kartojant (dažniausiai pritaikius įvairias transformacijas) vieną bazinę struktūrą. Ši sklaidos strategija lietuvių kompozitorių kūriniuose įgyvendinama dviem būdais. Pirmiausia naudojant „kryptingą kitimą“, kuriuo tęstinumas sukuriamas laipsniškai transformuojant bazinę struktūrą (Barkausko „Poemoje“ op. 74 (1984), Kutavičiaus IV miniatiūroje „Klounas“ iš ciklo „Aštuonios Stasio miniatiūros“ (2001), Narbutaitės „Winterserenade“ (1997)). Antruoju atveju muzikinės medžiagos tęstinumas sugeneruojamas gretinant įvairias bazinės struktūros transformacijas. Tokių sklaidos variantą pateikė Bajoras sonatoje „Prabėgę metai“ (1979). Besiplėtojančio pokyčio sklaidos strategija yra dažniausiai analizuotuose lietuvių kompozitorių kūriniuose aptinkama bazinių struktūrų sklaidos strategija.

Požiūrio, kad muzikos kūrinys sugeneruotas multiplikuojant nedaug bazinių struktūrų, pritaikymas analizuojant lietuvių kompozitorių kūrinius ne tik suteikė galimybę geriau pažinti pastarųjų techninę pusę, bet ir tarpusavyje susiejo tokių dažniausiai tarpusavyje nesiejamų kompozitorių kaip Barkauskas, Kutavičius, Narbutaitė kūrinius. Tik iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, kad organiškumas – tai tam tikra ideologija, nesuteikianti galimybės objektyviai pažinti muzikos kūrinių, tačiau šis požiūris pakinta, kai organiškumas yra susiejamas ne su estetika, o su muzikos psichologija, su tuo, kaip žmonės suvokia muzikos kūrinius, bet tai jau gairės tolesniems tyrinėjimams.

Nuorodos

- 1 Ir mechanistinė, ir organiško vieningumo estetika į muzikos kūrinių žvelgia kaip į sudarytą iš bazinės idėjos ir jos plėtotės. Tačiau plėtotės procesas abiejų idėjų šalininkų suvokiamas skirtingai. Mechanistinė koncepcija, orientuota į kompozitorių edukaciją ir kilusi tuo metu (XVI–XVII a.), kai muzika dar turėjo glaudžių ryšių su matematika, bazinės idėjos plėtotę suvokė kaip konstravimo, paremto hierarchiška muzikos sintaksės struktūra, kuri vėliau padengiama ornamentika, procesą. Šias idėjas XVIII a. pabaigoje keitusi organiškumo estetika nusigręžė nuo tokio racionalumo ir suteikė kompozitoriui daugiau laisvės modifikuoti / transformuoti bazinę idėją plėtotės metu.
- 2 Muzikos kūrinių procesai aiškinami remiantis gyvam organizmui būdingais reiškiniais. Muzikologijoje įsivyravę idėja, kad kūrinių prekompozicija yra embrioninė – ląstelė (angl. *germ – cell*). Imama teigti, kad muzikos kūrinys kyla iš bazinės idėjos ar poetinės *Idee*, o organizmo plėtotės proceso analogu muzikoje laikoma motyvinė ir harmoninė plėtotė (Robb, 2008, p. 32). Jei ankstyvuosiuose Baroko laikotarpio darbuose motyvas buvo plėtojamas gana paprastomis priemonėmis, tokiomis kaip inversija, augmentacija, modifikavimas, chromatinė alteracija ir kt., tai klasicizmo laikotarpio kūrinuose motyvas naudotas kaip struktūros artikuliacijos ir medžiagos susenijimo priemonė. Tokią tendenciją pastebi ir Charlesas Rosenas teigdamas, kad motyviniai santykiai tampa svarbūs jau XV a., bet motyvinė plėtotė reikšmingesnė klasikiniu periodu (Rosen, 1998, p. 39; cit. iš Robb, 2008, p. 34). Tematinės plėtotės svarbą XVIII a. galima paaiškinti ir tuo, kad susiformuoja „absoliučios muzikos“ idėja, dėl to Europos muzika vis labiau darosi reginiu nei ritualu ar kolektyvine veikla. Klausytojo vaidmuo koncerte tampa labiau individualizuotas, todėl, anot Dahlhauso, norint pateisinti instrumentinės muzikos klausymą „dėl jos pačios“ (t. y. kaip autonomišką kūrinių, atliekamą koncerte), instrumentinė muzika imta interpretuoti kaip „tonali kalba“ (Dahlhaus, 1987, p. 221; cit. iš Robb, 2008, p. 10), kurios centre – motyvas ir jo plėtotė (Robb, 2008, p. 10).
- 3 Vis didėjantis neigiamas požiūris į organiškumo estetika remiasi Janet Levy (Levy, 1987; cit. iš Montgomery, 1992, p. 23) išsakyta nuomone, kad organiškumas „yra ne vien į viską prasismelkiantis požiūris; tai invazinė idėja, nes diegiama ne vien į dabarties, bet ir į praicities muzikos teorijos ideologiją“ (Street, 1989, p. 80).
- 4 Muzikos kūrinių kaip gyvą organizmą interpretavo labai daug XX a. muzikologų ir kompozitorių, pavyzdžiui, Schönbergas (1911), Hansas Kelleris (1957) ir kt.
- 5 Organiškumas siejamas su biologiniais procesais, todėl išsikristalizavę du požiūriai į bazinę struktūrą neatsitiktinai pirmiausia kilo bandant paaiškinti biologinę gyvybę. Goethe organiškumą siejo su „prototipinėmis gyvybės formomis (vok. *Urtypen*), sudarytomis iš visų įmanomų variantų ir elementų (pavyzdžiui, augalas, turintis visų augalų išskirtinius bruožus)“ (Montgomery, 1992, p. 18). Anot Goethe's, tai pirmapradis augalas, kurio „šaknys nesiskiria nuo stiebo, stiebas nesiskiria nuo lapų, o lapai nesiskiria nuo žiedo – tai tos pačios idėjos variacijos“ (Webern; 1963, p. 53; cit. iš Street 1989, p. 77).
- 6 Muzikos teorijoje nusistovėjo tam tikri bazinės struktūros ekvivalentai. Pavyzdžiui, Steinas, 1906–1910 m. studijavęs pas Schönbergą, manė, kad bazinė struktūra yra darinys, labai panašus į tai, kas dabartinėje muzikologijoje būtų vadinama neorganizuotu aukščio klasių setu. Setas funkcionuoja kaip

bazinė struktūra todėl, kad būdamas analitine priemone geba redukuoti visą dvylikagarsės muzikinės medžiagos įvairovę į Forte (1973) nustatytas 228 pagrindines setų formas. Josefas Ruferis bazinės struktūros muzikinių atitikmeniu taip pat siūlo ir seriją. Tikėtina, šiuo atveju bazinės struktūros atitikmeniu reikėtų laikyti ne vien dvylikagarsę seriją, bet ir patį serijškumą kaip įvairių muzikinių elementų organizavimo priemonę, nes, pavyzdžiui, Olivier Messianas, Pierre'as Boulezas, net Osvaldas Balakauskas, pasitelkę seriją, organizuoja ne vien garsų aukštį, bet ir kitus muzikinius parametrus: ritmą, dinamiką ir pan. Patricia Carpenter, studijavusi pas Schönbergą paskutiniaisiais jo dėstytojavimo metais, bazinę struktūrą suvokia kaip „konkrečią abstrakčios muzikinės idėjos išraišką“ (Schiano, *Grove*). Jos straipsnyje (1983) bazinės struktūros „spektras išplečiamas nuo viso kūrinių iki jo mažiausio segmento“ (Pearsall, 2004, p. 93), taip peržengiama motyvinės analizės ribos arba motyvo kaip bazinės struktūros suvokimas.

- 7 „Maksimumas garsų, kurie gali būti lengvai integruoti, yra penki ar šeši“ (Hasty, 1984, p. 170). Anot Lerdahlo (Lerdahl, 1983; cit. iš Dunsby, 2008, p. 103), motyvas „susideda nuo dviejų iki penkių garsų“.
- 8 Kartojamas harmoninis modelis retai suvokiamas neatsižvelgiant į ritminį ir melodinį kontūrą ir dėl to sunkiai gali būti traktuojamas kaip motyvas, tačiau harmoniniai elementai gali prisidėti prie motyvo komponavimo, kaip yra leitmotyvuose, naudojamuose XIX a. operoje (Drabkin, *Grove, Motif*).
- 9 Ritminis motyvas – trumpa, charakteringa akcentuotų ir neakcentuotų arba trumpų ir ilgų artikuliacijų sekvencija, kartais apimanti ir pauzes. Ritminiai motyvai gali būti susaistyti su melodija (tikriausiai pats populiariausias tokios sąsajos pavyzdys yra Beethoveno Penktosios simfonijos „likimo“ motyvas) arba jie gali egzistuoti kaip ritminės idėjos pačios savaime, visiškai (arba praktiškai visiškai) nesusietos su melodija, toks motyvas atpažįstamas atliekant jį ir netoniniais mušamaisiais instrumentais.
- 10 Šio „augimo“ proceso suvokimo ir tikėjimo, kad viena gali būti kito radimosi prielaida, rezultatu galima laikyti „organinio vieningumo“ sampratą (Orsini, 1973, p. 422). „Muzikos kūriniai suvokiami kaip visumos, sudarytos iš susijusių dalių“ (Hasty, 1984, p. 167), iš „dalių gausos, kuri gali būti redukuota į vienį“ (Orsini, 1973, p. 422) – bazinę struktūrą. Vis labiau įsitvirtina požiūris, kad „pagrindinis būdas pasiekti vieningumą muzikoje yra pirminės medžiagos kartojimas“ (Newman, 1954, p. 303), o „kiekviena sudedamoji kūrinių dalis [...], neturinti santykių su kitomis dalimis ir tokiu būdu esanti opozicijoje vieningumui, yra trūkumas ir defektas, sukeliantis nepasitenkinimą“ (Sulzer, 1995, p. 45; cit. iš Robb, 2008, p. 22). Beje, organinį vieningumą Bentas ir Pople (Bent, Pople, 2004) pavadino „analitiniu vieningumu“, nes dažnai pastarasis yra analitikų „atrandamas“, o ne girdimas klausantis kūrinių, nors, pasak Schiano (Schiano, 2004), Schönbergas manė, kad organiškumo idėjų perkėlimas ir įgyvendinimas muzikos kūrinyje turėtų užtikrinti muzikos suprantamumą, o ją suvokiant kyla emocinis ir intelektualinis pasitenkinimas.
- 11 Dora A. Hanninen (Hanninen, 2001, p. 355) išskyrė tris motyvinės analizės etapus: atskyrimą, asociaciją ir teoriją.
- 12 Teorinėje literatūroje išskiriama gausybė bazinės struktūros transformacijos būdų, kuriuos galima suskirstyti į dvi grupes:

Tradicinės transformacijos formos muzikoje naudojamos tikintis, kad bus suvoktos. Tokį transformacijos tipą įkūnija imitacija, sekvencija, *ostinato*, pakartojimas per atstumą,

pakartojimas inversija ar retrogradu, panašumai tarp motyvų, skoliniai ar citatos (Zagny, Rovner, 1999, p. 180). Tradicinėms priskiriamos transformacijos gali būti suskirstytos į (Zagny, Rovner, 1999, p. 165):

1) trukmių transformacijas – tai tikslus pakartojimas arba augmentuotas pakartojimas (diminucija yra suvokiama kaip augmentacijos atmaina);

2) aukščių transformacijas – tai tikslus, transponuotas arba inversinis pakartojimas;

3) garsų eiliškumo transformacijas – tai tikslus arba retrogradinis pakartojimas.

Taip pat naudojami ir įvairūs šių priemonių deriniai, pavyzdžiui, retrogradinė inversija. Reikėtų paminėti, kad šiomis tradicinėmis transformacijomis pakeistus darinius dauguma teoretikų suvokia kaip ekvivalentinius bazinei struktūrai. Tematinis motyvų turinys laikomas identišku, kai jiems pritaikoma transpozicija, inversija ir retrogresija, o ritminis motyvų turinys laikomas ekvivalentiškas tuomet, kai jam pritaikoma retrogresija, augmentacija ir diminucija, ir verčių pakeitimas“ (Boyton, 1995, p. 197).

Nors Antonas Webernas (Webern, *The Path to the New Music*; cit. iš Solomon, 1973, p. 258) manė, kad be tradicinių transformacijų nėra jokių kitų, vis dėlto kūryboje taikomos ir netradicinės (individualios) transformacijos; jos ne tik sudėtingesnės, bet jų yra ir gerokai daugiau nei tradicinių. Šiuo atveju bazinė struktūra transformuojama sudėtingiau, todėl ir sąsajos tarp bazinės struktūros (invarianto) ir jos kartotinių (variantų) kur kas sunkiau suvokiamos (Zagny; Rovner, 1999, p. 175).

¹³ Panašią idėją yra išsakęs ir Schönbergas (Schönberg, ZKIF, p. 38–39; cit. iš Haimo, 1997, p. 350): „Galima išskirti du motyvo varijavimo metodus. Pirmasis dažniausiai yra suprantamas kaip niekas daugiau nei ornamentavimas; panaudojamas siekiant sukurti įvairovę ir paprastai pranykstantis be ženklo. Antrąjį galima pavadinti besiplėtojančiu pokyčiu. Kitimai vyksta kryptingai, turėdami tikslą sudaryti galimybes rastis naujoms idėjoms.“

¹⁴ Tokių Dahlhauso teiginių nereikėtų subsoliutinti, nes transponuotų sekvencijų apstu ir klasikų kūryboje, be to, Wagnerio kūryboje yra epizodų, sukurtų pasitelkus plėtotes, o ne vien kartojimo metodus (Newcomb, 1981), ir, priešingai, Brahmsas savo kūryboje taip pat naudoja tikslų kartojimą ir sekvencijas (Frisch, 1982, p. 227).

¹⁵ Šiame straipsnyje Schönbergas įtvirtina Brahms'o kūrinius kaip besiplėtojančio pokyčio kompozicinės technikos etaloną.

¹⁶ T – pakartota pritaikius transformaciją.

Literatūra

- Allen, Forte. Motivic Design and Structural Levels in the First Movement of Brahms's String Quartet in C Minor. In *The Musical Quarterly*, 1983(a), Vol. 69, No. 4, p. 471–502. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/741977> [žiūrėta 2011 10 20].
- Allen, Forte. Motive and Rhythmic Contour in the Alto Rhapsody. In *Journal of Music Theory*, 1983(b), Vol. 27, No. 2, p. 255–271. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/843519> [žiūrėta 2011 11 24].
- Almén, Byron. Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis. In *Journal of Music Theory*,

- 2003, Vol. 47, No. 1, p. 1–39. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/30041082> [žiūrėta 2011 10 14].
- Bent, Ian D.; Pople, Anthony. Analysis. In *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Prieiga per internetą: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862> [žiūrėta 2010 09 28].
- Bent, Ian D. *Analysis*. Scranton, Pennsylvania: W W Norton & Co Inc, 1987.
- Boynton, Neil. Formal Combination in Webern's Variations Op. 30. In *Music Analysis*, 1995, Vol. 14, No. 2/3, p. 193–220. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/854013> [žiūrėta 2012 02 14].
- Brinkman, Alexander R. The Melodic Process in Johann Sebastian Bach's „Orgelbüchlein“. In *Music Theory Spectrum*, 1980, Vol. 2, p. 46–73. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/746179> [žiūrėta 2012 01 20].
- Cook, Nicholas. *A guide to musical analysis*. Oxford University Press, Oxford, 1994. Prieiga per internetą: <http://books.google.com/books?id=wwKreRHGoVUC&pg=PP1&hl=lt&pg=PP1#v=onepage&q&f=false> [žiūrėta 2010 10 15].
- Dahlhaus, Carl. *Schoenberg and the new music*. Cambridge University Press, Cambridge, 1989. Prieiga per internetą: <http://books.google.lt/books?id=7HxVu2J7Z94C&pg=PP1&dq=dahlhaus&pg=PP1#v=onepage&q&f=false> [žiūrėta 2010 11 18].
- Daunoravičienė, Gražina. W. A. Mozarto muzika „tekstų tinklo“ sankirtose. In *Lietuvos muzikologija*, t. 7, Vilnius, 2006, p. 51–67. Prieiga per internetą: http://old.lmta.lt/web/pdf/lt_muzikologija/2006/05_51-67_Daunoraviciene.pdf [žiūrėta 2012 05 14].
- Drabkin, William. Motif [motive]. In *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Prieiga per internetą: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/53712> [žiūrėta 2011 03 18].
- Dunsby, Jonathan. Thematic and motivic analysis. In *The Cambridge History of Western Music Theory*. Ed. by Christensen, Thomas, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 907–926.
- Embry, Jessica L. *The Role of Organicism in the Original and Revised Versions of Brahms's Piano Trio In B Major, Op. 8, Mvt. I: a Comparison by Means of Grundgestalt Analysis*. Magistro darbas. University of Massachusetts Amherst, Massachusetts, 2007.
- Frisch, Walter. Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition. In: *19th-Century Music*, 1982, Vol. 5, No. 3, p. 215–232. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/746461> [žiūrėta 2010 12 09].
- Gingerich, Lora L. A Technique for Melodic Motivic Analysis in the Music of Charles Ives. In *Music Theory Spectrum*, 1986, Vol. 8, p. 75–93. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/746071> [žiūrėta 2010 03 18].
- Haimo, Ethan. Developing Variation and Schoenberg's Serial Music. In *Music Analysis*, 1997, Vol. 16, No. 3, p. 349–356. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/854403> [žiūrėta 2011 05 27].
- Hanninen, Dora. A. Associative Sets, Categories, and Music Analysis. In *Journal of Music Theory*, 2004, Vol. 48, No. 2, p. 147–218. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/27639382> [žiūrėta 2012 04 20].
- Hasty, Christopher F. Phrase Formation in Post-Tonal Music. In *Journal of Music Theory*, 1984, Vol. 28, No. 2, p. 167–190. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/843531> [žiūrėta 2010 02 10].

- Hasty, Christopher. Segmentation and Process in Post-Tonal Music. In *Music Theory Spectrum*, 1981, Vol. 3, p. 54–73. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/746134> [žiūrėta 2011 05 26].
- Kerman, Joseph. How We Got into Analysis, and How to Get out. In *Critical Inquiry*, 1980, Vol. 7, No. 2, p. 311–331. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/1343130> [žiūrėta 2011 10 16].
- Kooij, Hans Eduard. Composition by Use of Germ Cells: A Botanical-Musical Analogy in the Willem Pijper Sonata for Piano. In *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 2004, deel 54, No. 2, p. 119–131. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/20203905> [žiūrėta 2012 03 24].
- Lochhead, Judy. A Question of Technique: The Second and Third Piano Sonatas of Roger Sessions. In *The Journal of Musicology*, 1996, Vol. 14, No. 4, p. 544–578. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/764072> [žiūrėta 2012 01 05].
- Montgomery, David L. (1992). The Myth of Organicism: From bad Science to Great Art. In *The Musical Quarterly*, 1992, Vol. 76, No. 1, p. 17–66. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/741912> [žiūrėta 2011 05 24].
- Newman, William S. Musical Form as a Generative Process. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1954, Vol. 12, No. 3, p. 301–309. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/426973> [žiūrėta 2010 11 18].
- Orsini, G. N. G. Organicism. In *Dictionary of the History of Ideas*. Ed. by Wiener, Philip, P. New York: Charles Scribner's sons, 1973, Vol. III, p. 421–427.
- Paulauskis, Linas. Bronius Kutavičius: Jeigu nėra paslapties – nėra ir muzikos. In *Lietuvos muzikos link*, 2005/2006, Nr. 11. Prieiga per internetą: <http://www.mic.lt/lt/classical/info/251> [žiūrėta 2012 05 17].
- Paulauskis, Linas. PORTRETAS. Onutės Narbutaitės garsais rašomas dienoraštis. In *Lietuvos muzikos link*, 2006/2007, Nr. 13. Prieiga per internetą: <http://www.mx.lt/lt/classical/info/117> [žiūrėta 2012 05 15].
- Pearsall, Edward. Transformational Streams: Unraveling Melodic Processes in Twentieth-Century Motivic Music. In *Journal of Music Theory*, 2004, Vol. 48, No. 1, p. 69–98. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/27639377> [žiūrėta 2011 11 27].
- Poné, Gundaris. Webern and Luigi Nono: The Genesis of a New Compositional Morphology and Syntax. In *Perspectives of New Music*, 1972, Vol. 10, No. 2, p. 111–119. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/832336> [žiūrėta 2012 01 13].
- Pressing, Jeff. Improvisation: methods and models. In *Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Ed. by John A. Sloboda, Oxford: Clarendon Press, 2001, p. 129–178.
- Réti, Rudolph. *The thematic process in music*. New York: The Macmillan Company, 1951.
- Ringer, Alexander L. Melody. In *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Prieiga per internetą: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18357> [žiūrėta 2011 03 13].
- Schiano, Michael J. Grundgestalt. In *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Prieiga per internetą: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11868> [žiūrėta 2010 09 16].
- Sisman, Elaine. Variations. In *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Prieiga per internetą: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29505> [žiūrėta 2011 12 18].
- Solie, Ruth A. The Living Work: Organicism and Musical Analysis. In *19th-Century Music*, 1980, Vol 4, No. 2, p. 147–156. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/746712> [žiūrėta 2011 05 20].
- Straus, Joseph N. The Progress of a Motive in Stravinsky's the Rake's Progress. In *The Journal of Musicology*, 1991, Vol. 9, No. 2, p. 165–185. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/763551> [žiūrėta 2012 01 01].
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*. No. 4, Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Terricciano, Alan Lage. *Beyond the fifth measure: a grundgestalt oriented analysis of the first movement of Beethoven's concerto op. 58*. Magistro darbas. University of Rochester, Rochester, New York, 1986.
- Toorn, Pieter C. van den. What's in a Motive? Schoenberg and Schenker Reconsidered. In *The Journal of Musicology*, 1996, Vol. 14, No. 3, p. 370–399. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/764062> [žiūrėta 2010 05 23].
- Whittall, Arnold. Music Analysis as Human Science? “Le Sacre du Printemps” in Theory and Practice. In *Music Analysis*, 1982, Vol. 1, No. 1, p. 33–53. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/853990> [žiūrėta 2011 12 18].
- Zagny, Sergej; Rovner, Anton. Imitation: Traditional and Nontraditional Transformations of Melodies. In *Perspectives of New Music*, 1999, Vol. 37, No. 2, p. 163–187. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/833514> [žiūrėta 2010 03 13].

Summary

In this paper organicism became the starting point of our attitude to a musical composition. We perceive musical material as generated from a small number of initial entities that we called using Schönberg's term “basic shape” (*Grundgestalt*). Various musical units can serve as basic shapes. Because of the importance of the motive that became stronger in the music and theory of the 20th century as well as to the fact that it corresponds with the demands made for the musical expression of the basic shape, we chose the motive as a musical expression of the basic shape. Employing motivitic analysis as the main method we studied the strategies of random development and developing variation that are linked with organicism in the chamber works of Lithuanian composers written at the end of the 20th century.

In all the compositions analyzed the musical material was generated using both development strategies. Although in every composition these strategies do acquire a specific form of expression we noticed certain regularities. Chance development has two forms. In the case of periodic repetition that is rare in the analyzed works of Lithuanian composers, basic shapes are repeated either in regular time intervals or they are heard regularly after some structure. The repetition of such regular basic shape was used by Jasenka

in the piano piece *ME-KA* (1995–1996). Most frequently composers use the irregular repetition development strategy that is expressed in the composition in three ways. Firstly, practically in every musical work analyzed there are cases when entities are repeated after a longer period of time so that they become the starting point for a new fragment of musical material. In the second case basic shapes are simply repeated precisely or after being transformed they are repeated in the piece at various intervals of time (Barkauskas' Poem Op. 74 (1984), Juzeliūnas' String Quartet No 4 (1980). The only composition analysed in this paper the larger part of whose musical material is generated by non-periodical repetition is Narbutaitė's *Mozartsommer 1991* (1991). In the third case of development the basic shape becomes as if "fixed standard" that are close or precise variants of repeated sequences of basic shape.

The strategy of developing variation in the works of Lithuanian composers is implemented in two ways. The first is using a "purposeful development" when the created continuity is based on the gradual transformation of basic shape (Barkauskas' Poem Op. 74, 1984, Merkelis' *FlaVio*, 2001, Kutavičius' Miniature No 4 *Klounas* from the cycle *Aštuonios Stasio miniatiūros*, 2001, and Narbutaitė's *Winterserenade*, 1997). In the second case the continuity of musical material is generated comparing various basic shape transformations. This variant is seen in Bajoras' sonata *Prabėgę metai* (1979).

We hope that the paper will help to better understand not only individual aspects of the analysed works of the composers but also common properties that link these composers not only among themselves but also with a wider tradition of music in the West.